



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Facultad de Filosofía y Letras

Departamento de Historia del Arte

Programa de Doctorado en

Estudios Avanzados en Humanidades

Línea 2: Historia del Arte

TESIS DOCTORAL

LA CONSTRUCCIÓN LINGÜÍSTICA DE EL ESCORIAL

ESTUDIO DEL FACTOR LINGÜÍSTICO

EN LAS VALORACIONES CRÍTICO-ESTÉTICAS

DE LOS HECHOS ARTÍSTICOS

DIRECTORAS

Dra. Teresa Sauret Guerrero

Dra. Nuria Rodríguez Ortega

Doctoranda


Lda. Marina Castilla Ortega

Málaga, 2018



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

AUTOR: Marina Castilla Ortega

 <http://orcid.org/0000-0002-8058-6202>

EDITA: Publicaciones y Divulgación Científica. Universidad de Málaga



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional:

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>

Cualquier parte de esta obra se puede reproducir sin autorización pero con el reconocimiento y atribución de los autores.

No se puede hacer uso comercial de la obra y no se puede alterar, transformar o hacer obras derivadas.

Esta Tesis Doctoral está depositada en el Repositorio Institucional de la Universidad de Málaga (RIUMA): riuma.uma.es





UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

Dra. Dña. TERESA SAURET GUERRERO y Dra. Dña. NURIA RODRÍGUEZ ORTEGA,

CERTIFICAN:

Que D^a MARINA CASTILLA ORTEGA ha realizado en el Departamento de Historia del Arte de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Málaga y, bajo nuestra dirección, el presente trabajo de investigación titulado: **“La construcción lingüística de El Escorial. Estudio del factor lingüístico en las valoraciones crítico-estéticas de los hechos artísticos”**, y que ha sido objeto de su Tesis Doctoral, considerando que reúne el rigor científico y las condiciones necesarias para optar al grado de Doctor.

Y para que así conste, firmamos el presente certificado en Málaga a 1 de marzo de 2019.

Fdo. Dra. Teresa Sauret Guerrero

Fdo. Dra. Nuria Rodríguez Ortega



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

Yo, Marina Castilla Ortega, declaro que soy autora del presente trabajo de investigación y que lo he realizado en el Departamento de Historia del Arte de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Málaga bajo la dirección de la Dra. Teresa Sauret Guerrero y la Dra. Nuria Rodríguez Ortega.

Y para que así conste, firmo la presente declaración en Málaga a 1 de marzo de 2019.

Fdo. Marina Castilla Ortega



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

Este trabajo ha sido financiado por:

-Programa de Formación de Profesorado Universitario (FPU, AP2010-3242). Entidad Financiadora: Ministerio de Educación, Ciencia y Deporte (MECD).

Este trabajo forma parte los resultados del proyecto de investigación del Plan Nacional *Desarrollo de un tesoro terminológico-conceptual (TTC) de los discursos teórico-artísticos españoles de la Edad Moderna y de corpus textual informatizado ATENEA (HAR2009-07068)*, HAR2009-07068 [www.proyectoatenea.es].

Investigador principal: Dra. Dña. Nuria Rodríguez Ortega (Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga).



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

AGRADECIMIENTOS

A mis directoras de tesis, la Dra. Teresa Sauret Guerrero y la Dra. Nuria Rodríguez Ortega, por haber apostado por mí y por este proyecto desde el principio y por todo su apoyo durante estos años de trabajo.

Al Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Málaga, de donde conservo inolvidables recuerdos de mis años como Becaria FPU.

A Inmaculada Domínguez Recio, por su incondicional amabilidad y valiosa ayuda en todos los trámites administrativos.

Al Director de la Real Biblioteca de El Escorial, Don José Luis del Valle Merino, y al resto de compañeros del Monasterio, por su gran generosidad y buena acogida durante mi Estancia de Investigación.

A Inmaculada Rodríguez Moya, por su contribución en mis investigaciones sobre las Maravillas del Mundo Antiguo.

A mis seres más queridos: mis padres y mi hermana.

Y al resto de personas que demostraron especial interés por este trabajo y motivaron con sus buenos ánimos su realización hasta el final.

Sin todos vosotros, esta tesis no hubiera sido posible. Muchas gracias,

Marina Castilla Ortega



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

Contextualización de este estudio.....	p.1
Objetivos de esta tesis.....	p.3
Introducción. Desarrollo.....	p.4

1. MATERIALES. MÉTODOS

1.1. Metodología	p.10
1.1.1. Configuración del corpus documental informatizado.....	p.10
1.1.2. Selección del corpus textual	p.12
1.1.3. Aplicación de la metodología.....	p.14
1.2. Análisis	
1.2.1. Primera fase.....	p.15
1.2.2. Segunda fase.....	p.16

2. CONTEXTO. ESTADO DE LA CUESTIÓN

2.1. Lo que se ha dicho sobre El Escorial.....	p.18
2.2. El fenómeno de la écfrasis.....	p.58
2.2.1. Un primer acercamiento al fenómeno ecfrástico	p.58
Introducción.....	p. 58
2.2.2. Los orígenes de la écfrasis y su relación con la crítica de arte.....	p.60
2.2.3. La écfrasis en la Posmodernidad o la “Sociedad de la Imagen”	p.61
2.2.4. La problemática entre palabra e imagen.....	p.62
2.2.5. La écfrasis arquitectónica.....	p.66
2.2.6. Vinculación y aportación de la presente tesis doctoral al fenómeno ecfrástico. Conclusiones.....	p.76
2.3. Aproximación a las Humanidades Digitales. La Lingüística Computacional y de Corpus.....	p.77
2.3.1. Breve introducción a las Humanidades Digitales.....	p.77
2.3.2. La Lingüística Computacional y la Lingüística de Corpus.....	p.80

3. MATERIALES. CORPUS

3.1. Valoración y categorización global de las fuentes literarias escurialenses.....	p.83
3.1.1. Siglo XVI.....	p.83
3.1.1.1. Autores pertenecientes a la orden de San Jerónimo.....	p.84
3.1.1.2. Autores ajenos a la Orden jerónima.....	p.89
3.1.2. Descripciones posteriores al padre Sigüenza: siglos XVII y XVIII.....	p.90
3.1.3. Siglo XIX.....	p.96
3.1.4. Algunas ediciones críticas contemporáneas del siglo XX.....	p.117
3.2. Justificación del corpus textual definitivo para el posterior análisis lingüístico-terminológico.....	p.124
3.2.1. Siglo XVI.....	p.129
3.2.1.1. El Poema Laurentina de Luis Cabrera de Córdoba (ca. 1580).....	p.130
3.2.1.2. El Sumario de Juan de Herrera (1589).....	p.135
3.2.1.3. Juan Alonso de Almela: la primera gran descripción de El Escorial escrita en prosa: La Octava Maravilla del Mundo (ca. 1595).....	p.136
3.2.2. Siglo XVII.....	p.139
3.2.2.1. La descripción de El Escorial de la Historia de la Orden de fray José de Sigüenza (1600-1605).....	p.139
3.2.2.2. La Descripción breve del padre Francisco de los Santos (1657).....	p.141
3.2.3. Siglo XVIII.....	p.142
3.2.3.1. La Descripción del Real Monasterio del padre Andrés Jiménez, (1764).....	p.142
3.2.3.2. La descripción de El Escorial del Viage de Antonio Ponz. Ejemplo del género de la literatura de viajes.....	p.143
3.2.4. Siglo XIX.....	p.146
3.2.4.1. José María Cuadrado.....	p.146
3.2.4.2. Un Viaje al Escorial de José Martín y Santiago.....	p.146

4. ANÁLISIS LÉXICO-TERMINOLÓGICO.....p.149

I. LAS PRIMERAS FORMULACIONES.....p.149

1. Luis Cabrera de Córdoba (poema *Laurentina*, ca.1580) y Juan Alonso de Almela (la *Octava Maravilla*, ca. 1595).....p.149

1.1. Análisis cuantitativo: frecuencias de palabras.....	p.149
1.2. Análisis cualitativo del vocabulario teórico crítico.....	p.153



1.2.1. Términos comunes.....	p.153
A) Lo curioso.....	p.153
a.1. Lo “curioso” como destreza: “mano”, “estilo”, y “labor”/ “lavor”. La aplicación de lo “curioso” como destreza también en el arte de la “pintura”.....	p.154
a.2. Lo “curioso” como “arte”: entre la destreza manual y el intelecto creativo.....	p.159
a.3. La “curiosidad” como “ingenio”.....	p.163
a.4. Lo “curioso” como “variedad” y “artificio”.....	p.165
a.5. “Curioso”, conclusiones.....	p.172
B) Lo bello/ hermoso.....	p.174
b.1. Lo “bello”/“hermoso” aplicado a la arquitectura.....	p.174
b.2. Lo “bello”/“hermoso” y el arte de la “pintura”. La mimesis.....	p.185
b.3. “Belleza/hermosura”, conclusiones.....	p.187
C) “Salomón/salomónico”: el tópico de la basílica de El Escorial como Templo de Jerusalén.....	p.189
1.2.2. Términos propios.....	p.190
1.2.2.1. Cabrera	p.191
1.2.2.2. Almela.....	p.193
1.3. Laurentina y la Octava Maravilla, conclusiones finales.....	p.194
1.3.1. Semejanzas.....	p.194
1.3.1.1. Las categorías de lo “bello/hermoso” escurialense: la “grandeza”, las categorías vitruvianas y la “curiosidad/artificio”.....	p.195
1.3.1.2. La espiritualidad imperante en el monumento. La presencia de Dios.....	p.196
1.3.1.3. La idea de magnificencia.....	p.196
1.3.1.4. Pintura y mimesis.....	p.197
1.3.1.5. Conclusiones comunes de estos autores.....	p.197
1.3.2. Diferencias.....	p.197
2. Juan de Herrera (El Sumario, 1589).....	p.199
2.1. Análisis cuantitativo: frecuencias de palabras.....	p.199
2.2. Análisis cualitativo del vocabulario teórico crítico (búsquedas de concordancias y coocurrencias).....	p.199
A) Grandeza/ grande.....	p.200
B) Hermosura.....	p.200
C) Variedad.....	p.201
c.1. “Variedad” como abundancia y diversidad.....	p.201

c.2. La “variedad” como término definidor de la “Custodia” (“jaspes”, “oro”, “esmaltes”, etc.).....	p.202
2.3. El Sumario de Juan de Herrera, conclusiones.....	p.203
3. Fray José de Sigüenza (la descripción de El Escorial de la <i>Historia de la Orden</i>, 1605).....	p.204
3.1. Análisis cuantitativo: frecuencias de palabras.....	p.204
3.2. Análisis cualitativo del vocabulario teórico crítico (búsquedas de concordancias y coocurrencias).....	p.206
3.2.1. Términos relacionados con el clasicismo vitruviano.....	p.206
A) Los conceptos de belleza y arte: correspondencia y proporción.....	p.206
a.1. “Correspondencia”.....	p.206
a.2. “Proporción”	p.211
B) Antigüedad, antiguos/-as.....	p.212
3.2.2. Términos menos clasicistas: más cercanos a la manera más excéntrica.....	p.212
C) Grutescos.....	p.212
D) Gracia.....	p.214
E) Manera	p.216
e.1. “Manera” como forma de hacer las cosas.....	p.216
e.2. “Manera/modo” como estilo.....	p.216
F) Invención.....	p.217
G) Artificio.....	p.218
g.1. “Artificio” y “maña”.....	p.218
g.2. “Artificio”: “hermoso” e “ingenio”.....	p.218
g.3. “Excelente labor”.....	p.218
3.2.3. Términos indicadores del lujo y la magnificencia.....	p.219
H) Variedad.....	p.221
I) Juicio/juicio.....	p.222
3.2.4. Términos relacionados con la espiritualidad imperante de El Escorial. El Escorial como estandarte del cristianismo y del saber contra la herejía y la ignorancia.....	p.222
J) Vocablos específicos para la descripción del templo escurialense.....	p.223
K) Claros, claridad.....	p.224
k.1. La “claridad” como “sabiduría divina”.....	p.224
k.2. La “claridad” en la descripción de la “Custodia” escurialense.....	p.225

<i>L) Consagración y virtud espiritual.....</i>	<i>p.226</i>
<i>M) Salud/-able.....</i>	<i>p.228</i>
<i>m.1. La salubridad del enclave natural.....</i>	<i>p.228</i>
<i>m.2. La “Custodia” y la “salud” de las almas y del cuerpo (protección material y espiritual): el tópico de la purificación de las almas y la “redención humana”.....</i>	<i>p.228</i>
<i>N) La vuelta de la razón de la arquitectura herreriana (magestad) frente al medievalismo (godos y árabes: barbarie o grossería).....</i>	<i>p.229</i>
<i>Ñ) Algunos términos atribuidos al arte de la Pintura.....</i>	<i>p.229</i>
<i>ñ.1. “Excelentes”, “excelencia” y “naturaleza”.....</i>	<i>p.230</i>
<i>ñ.2. “Buen dibuxo y arte”.....</i>	<i>p.230</i>
3.2.5. Historia de la Orden, conclusiones.....	p.231
<i>3.2.5.1. Términos de la Antigüedad clásica.....</i>	<i>p.231</i>
<i>3.2.5.2. Términos italianos de finales del siglo XVI.....</i>	<i>p.232</i>
<i>3.2.5.3. Juicios pictóricos.....</i>	<i>p.234</i>
<i>3.2.5.4. Términos relacionados con la espiritualidad sanlorentina.....</i>	<i>p.234</i>
<i>3.2.5.5. Tópicos escurialenses en relación a la descripción de su imagen.....</i>	<i>p.234</i>
4. Conclusiones de la sección 1.....	p.235
4.1. Cabrera, Almela, Herrera y Sigüenza. Semejanzas generales.....	p.235
4.2. Distintos autores, distintas visiones generales sobre la imagen del monumento.....	p.236
4.3. Algunas matizaciones sobre determinados vocablos e innovaciones léxico-terminológicas de la <i>Historia de la Orden</i> con respecto a los anteriores escritos. Términos especiales de esta descripción.....	p.237
II. CONTINUIDAD/DISCONTINUIDAD DE LA OBRA DE SIGÜENZA: FRAY FRANCISCO DE LOS SANTOS (1657) Y ANDRÉS JIMÉNEZ (1764).....	p.241
1. Análisis cuantitativo: frecuencias de palabras (términos comunes para ambos frailes).....	p.241
2. Análisis cualitativo del vocabulario teórico crítico (búsquedas de concordancias y coocurrencias).....	p.242
2.1. Términos de aplicación general.....	p.243
A) La esencia de la belleza escurialense: el orden y la proporción. La dualidad vitruviana-mística.....	p.243
<i>a.1. “Orden”.....</i>	<i>p.243</i>

a.2. Proporción.....	p.249
B) Perfección.....	p.253
b.1. La dualidad de la “perfección” entre el clasicismo y el manierismo barroquizante (Santos).....	p.253
b.2. La dualidad contradictoria de la “perfección”: “desahogo” vs “adorno”.....	p.255
b.3. La “perfección” unida a subcategorías del arte italiano de finales del siglo XVI (Santos y Jiménez).....	p.255
b.4. La esencia de la “perfección” en el “interior” (trazado) y “exterior” (fachada) de la fábrica (Jiménez).....	p.257
b.5. La “perfección” unida a las subcategorías de “autoridad”, “majestuosidad” y “sublimidad” (Santos).....	p.257
b.6. El culmen de la “perfección” escurialense: el “Panteón”/“Pantheon” Real	p.258
b.7. La reja del Panteón. “Entereza” (Santos) vs “curiosidad” (Santos y Jiménez).....	p.260
b.8. La “perfección” espiritual.....	p.261
b.9. La “perfección” en el arte de la pintura.....	p.263
C) Compostura.....	p.264
c.1. La base clasicista de la “compostura” (Santos y Jiménez).....	p.265
c.2. La “compostura” como categoría de la magnificencia Real.....	p.266
c.3. La facultad divina y moral de la “compostura”.....	p.267
c.4. La “compostura” en el arte de la pintura (Jiménez).....	p.269
2.2. Otros términos asociados generalmente al arte de la pintura.....	p.270
D) Viveza.....	p.270
E) Valentía/valiente.....	p.272
F) Verdad.....	p.279
2.3. Otras categorías estéticas destacables.....	p.281
G) Notable.....	p.281
g.1. “Notable”, “resplandor” y “lucimiento” (Santos y Jiménez)	p.281
g.2. Lo “notable” unido a la expresividad: la representación realista de los “afectos” (Santos y Jiménez)	p.282
g.3. Lo “notable” basado en la “grandeza”	p.283
g.4. Categorías grecorromanas como elementos “notables”	p.283

g.5. “Notable artificio” en el arte de la pintura.....	p.284
H) Inventiva.....	p.285
h.1. Coocurrencias de la “inventiva”: “admirable”, “extraordinaria”, “linda”, (Santos y Jiménez) y “prodigiosa” (Jiménez)	p.285
h.2. La originalidad creativa e individual de la “inventiva”	p.286
h.3. Coocurrencias y conjunciones terminológicas de la “inventiva”	p.286
I) El grutesco/ brutesco/rutesco.....	p.288
i.1. Los “brutescos curiosos” como elementos heráldicos.....	p.289
i.2. El carácter lúdico y recreativo del “grutesco”/“brutesco”	p.289
3. Las descripciones de Santos y Jiménez, conclusiones finales.....	p.292
3.1. Características generales.....	p.292
3.1.1. Diferencias.....	p.292
3.1.2. Semejanzas.....	p.293
3.2. Términos compartidos, novedades y aportaciones léxico-terminológicas.....	p.300
3.2.1. Términos y conceptos mantenidos con respecto a la literatura precedente y la “Historia” de Sigüenza.....	p.300
3.2.2. Aportaciones léxico-terminológicas.....	p.301
III. LA VISIÓN ILUSTRADA DEL SIGLO XVIII: ANTONIO PONZ (VIAGE DE ESPAÑA, TOMO II: “TRATA SOBRE MADRID, EL ESCORIAL Y GUI SANDO”, 1788)	p.306
1. Análisis cuantitativo: frecuencias de palabras.....	p.306
2. Análisis cualitativo del vocabulario teórico crítico (búsquedas de concordancias y coocurrencias)	p.309
A) Grand-el-iosidad.....	p.309
a.1. “Grande” en el arte de la arquitectura: “grande” como calificativo aislado.....	p.309
a.2. “Grande” en el arte de la pintura: “grande” como cuantificador de otros términos	p.312
a.3. Los binomios “grande expresión” y “grandísima gracia”.....	p.317
B) Colorido.....	p.317
b.1. Coocurrencias: “composición”, “expresión”, “dibuxo” y “colorido”.....	p.317
b.2. La semántica del “colorido”.....	p.318
C) Gracia o gracia.....	p.319
c.1. La “gracia” como esencia de la “buena pintura”.....	p.320

c.2. “Gracia y expresión”	p.321
c.3. “Gracia y delicadeza”	p.321
c.4. “Gracia” vs “gentileza”. Dos términos diferentes, pero fácilmente confundibles.....	p.322
c.5. “Gracia y modestia”	p.323
D) Pintoresco.....	p.324
E) Belleza/hermosura.....	p.325
e.1. Referencias de lo “bello/hermoso” en el arte de la pintura.....	p.325
e.2. Referencias de lo “bello/hermoso” en el arte de la arquitectura.....	p.328
F) Manera/modo.....	p.330
f.1. “Manera” como estilo de una época: “manera antigua”.....	p.330
f.2. “Manera” como estilo personal de un artista.....	p.330
f.3. “Buena y graciosa manera”.....	p.331
f.4. “Manera clara y suave”	p.331
f.5. “Manera nueva”, “elegante”, “llena de nobleza”.....	p.331
f.6. “Manera graciosa y mórvida”.....	p.332
G) Verdad/-ero.....	p.333
3. El Viage, conclusiones finales.....	p.334
3.1. Concepciones generales sobre la estética escurialense. Semejanzas y diferencias con los testimonios previos.....	p.334
3.1.1. Semejanzas.....	p.334
3.1.2. Diferencias.....	p.334
3.2. Aportaciones.....	p.335
3.2.1. Juicios pictóricos.....	p.335
3.2.2. Juicios arquitectónicos.....	p.336
3.3. Conclusiones.....	p.336
IV. ANÁLISIS DE LOS TEXTOS DEL SIGLO XIX.....	p.338
1. José M-ª Cuadrado (“El Pardo. S. Lorenzo de El Escorial” en <i>Recuerdos y bellezas de España</i>, capítulo segundo, tomo I, “Castilla la Nueva”, (1853), pp.123-149)	p.338
1.1. Análisis cuantitativo: frecuencias de palabras.....	p.338
1.2. Análisis cualitativo del vocabulario teórico crítico (búsquedas de concordancias y coocurrencias).....	p.339

A) <i>Agradable</i>	p.339
B) <i>Monumento y gloria. La idea de eternidad divina</i>	p.340
C) <i>Abatimiento y ruina (perpetuo vs ruina)</i>	p.342
D) <i>El tópico de El Escorial como trasunto de Felipe II. El Escorial influido por el genio del Fundador</i>	p.343
E) <i>La puesta en valor del estilo purista herreriano</i>	p.344
e.1. <i>La gran elección de “Toledo” y “Herrera”</i>	p.345
e.2. <i>La reflexión del estado actual de El Escorial</i>	p.346
e.3. <i>La representatividad eterna del monumento para la humanidad</i>	p.346
F) <i>Grandeza comprendida por dimensiones colosales</i>	p.348
f.1. <i>Efectos positivos: la “grandeza” como “ensanchamiento” del “alma”</i>	p.350
f.2. <i>Los efectos negativos de la “grandeza” inabarcable y modular</i>	p.352
f.3. <i>El Escorial como vestigio de su “grandeza”. Una oda a la nostalgia de un pasado mejor</i>	p.353
f.4. <i>El Escorial como ente orgánico en fusión con la “naturaleza”. Las ideas de ciclo vital y “memento mori”</i>	p.354
G) <i>La continuidad de los tópicos de El Escorial como tabernáculo dedicado a Dios y de Felipe II como Salomón</i>	p.355
H) <i>Naturaleza: robustez y lozanía</i>	p.356
I) <i>Caprich-o/-oso</i>	p.357
i.1. <i>“Grutesco”: “menudo”, “caprichoso”, “gracioso”</i>	p.357
i.2. <i>Los “caprichos” de El Bosco</i>	p.357
2. <i>Martín y Santiago y Don José Amador de los Ríos (artículo introductorio) (Un viaje al Escorial, 1868?)</i>	p.258
2.1. <i>Juicio de valor de Amador de los Ríos: “San Lorenzo del Escorial. Juicio Crítico de la Iglesia y Monasterio”</i>	p.258
2.1.1. <i>Análisis cuantitativo: frecuencias de palabras</i>	p.258
2.1.2. <i>Análisis cualitativo del vocabulario teórico crítico (búsquedas de concordancias y coocurrencias)</i>	p.359
A) <i>La valoración y justificación del estilo Severo escurialense</i>	p.359
a.1. <i>Juan de “Herrera” y su “talento superior”</i>	p.360
a.2. <i>El trasfondo espiritual del estilo purista herreriano: la elevación o purificación de las almas</i>	p.361
a.3. <i>Clasicismo herreriano: “pagana” vs “cristiana”</i>	p.364

B) La esencia escurialense: la idea de monumento.....	p.366
b.1. “Uno de los más grandes monumentos del gran Siglo de Oro”.....	p.366
b.2 El valor representativo y patriótico de El Escorial. La “grandeza” de “Dios” y “Felipe II”.....	p.366
C) Magnífico	p.367
c.1. La “magnífica cúpula” de la basílica.....	p.367
c.2. “Iglesia magnífica”.....	p.368
D) El Escorial como genio de las artes españolas frente a la decadencia lastimosa del Barroco.....	p.369
E) Otras críticas artísticas hacia la estética escurialense.....	p.369
e.1. Críticas a las “violentas/atrevidas actitudes” del “amaneramiento”.....	p.370
e.2. “Pirámides”.....	p.371
2.2. La guía de Martín y Santiago.....	p.372
2.2.1. Análisis cuantitativo: frecuencias de palabras.....	p.372
2.2.2. Análisis del vocabulario teórico crítico.....	p.373
A) Lo bello/hermoso.....	p.373
a.1. “Bellezas artísticas de todas las clases”.....	p.373
a.2. Lo “bello/hermoso” y la variedad y riqueza de materiales pétreos.....	p.373
a.3. “Hermosos grutescos” y “hermosa balaustrada”.....	p.374
B) Gracia.....	p.375
3. Siglo XIX, conclusiones finales.....	p.375
3.1. Características generales.....	p.375
3.2. Nuevas temáticas y tópicos.....	p.375
a) Nuevas aproximaciones y tópicos.....	p.376
b) Otras temáticas destacadas.....	p.378
3.3. Términos comunes y contribuciones terminológicas de las descripciones decimonónicas.....	p.381
a) Términos e ideas sobre la imagen del Monasterio que se mantienen con respecto a la tradición anterior.....	p.381
b) Aportaciones léxico-terminológicas y semánticas.....	p.383

V. ESTUDIO DEL CONCEPTO DE “MARAVILLA”/LO “MARAVILLOSO”. EL TÓPICO DE EL ESCORIAL COMO OCTAVA MARAVILLA DEL MUNDO.....	p.385
5.1. Consideraciones.....	p.385
5.2. Breve introducción a las Siete Maravillas del Mundo Antiguo.....	p.386
5.3. Breve estudio léxico-terminológico de “Maravilla”/lo “maravilloso”.....	p.387
5.4. “Maravilla”/lo “maravilloso” en las descripciones escurialenses. Análisis.....	p.390
5.4.1. Siglo XVI.....	p.390
5.4.1.1. Luis Cabrera de Córdoba. “Maravill-osa(s)/-ada” (3).....	p.390
5.4.1.2. Juan de Herrera. “Maravilla” (0).....	p.392
5.4.1.3. Juan Alonso de Almela. “Maravill-a(s)/-ar/-osso/-ossísimo/-oso(s)/-osa(s)/-osamenteados” (89).....	p.392
a) El Escorial como nueva, octava y única Maravilla del Mundo. Su superioridad sobre las siete restantes.....	p.392
b) Felipe II como único autor de la fábrica escurialense.....	p.394
c) Los fundamentos de esta Maravilla.....	p.395
5.4.2. Los textos de los monjes jerónimos. Siglos XVII y XVIII.....	p.397
5.4.2.1. Fray José de Sigüenza. “Maravill-a(s)/-o/-an/-osas/-ándose/-aba/-ado/-ávase/-arse/-áronse/-óse/-arán/-éme” (34).....	p.397
a) El Escorial como Octava Maravilla del Mundo.....	p.397
b) “Maravilla” y la perfección pictórica.....	p.400
c) “Maravilla y recrea”.....	p.400
d) “Maravilla” como expresión cotidiana: “es/no es maravilla”, “hacer maravilla” a alguien.....	p.400
5.4.2.2. Fray Francisco de los Santos. “Maravill-a(s)/-oso(s)/-osa(s)/-osamente” (111).....	p.401
a) “Cathólico”, “gloria y honra de Dios”, “Maravilla de España y del mundo”.....	p.401
b) El culmen de la perfección de la “Maravilla”: la obra del “Pantheón”.....	p.403
c) “Maravilla” y el tópico de lo “indecible”.....	p.404
d) Dios arquitecto. El Escorial como “un Cielo de la Tierra y Palacio divino”. El culto al Dios verdadero frente a la idolatría.....	p.405
e) “Maravilla” y “sumptuosidad”. “Maravilla”, “riqueza” y “tesoro”.....	p.407

5.4.2.3. Fray Andrés Jiménez. “Maravill-a(s)/-oso(s)/-osa/-osamente” (77).....	p.409
a) El Escorial como “única Maravilla del Mundo”/”Maravilla del Orbe”	p.409
b) La trascendencia divina de esta Maravilla: “trazado del Cielo”. La humildad de Felipe II y la “sobervia” de los arquitectos orientales.....	p.410
c) Categorías estéticas de la “Maravilla” sanlorentina: “bella unidad”, “anchuroso”, “regio” y “firme arquitectura”	p.411
d) El valor de esta Octava Maravilla del Mundo, apreciada por el “buen gusto de los entendidos”.....	p.411
e) La pintura como potenciadora del concepto de “Maravilla” sobre la escultura....	p.411
f) Las críticas y el castigo al resto de Maravillas.....	p.412
g) La Victoria de San Quintín como motivo de la fundación de la Maravilla escurialense.....	p.414
h) “Maravilla” como adjetivo de uso generalizado.....	p.414
5.4.2.4. Discusión de la comparación de Santos y Jiménez.....	p.415
a) La esencia divina. El mito de Dios arquitecto.....	p.415
b) La figura de Felipe II.....	p.415
c) Las disciplinas artísticas de la pintura y la arquitectura.....	p.416
d) Estancias escurialenses.....	p.417
5.4.3. Siglo XVIII: modelo de libro de viajes. Antonio Ponz. “Maravill-a(s)/-osos/-osa(s)/-osamente” (16).....	p.417
5.4.4. Análisis de los textos del siglo XIX.....	p.418
5.4.4.1. José María Cuadrado. “Maravill-a/-oso/-osa/-osamente” (6).....	p.418
5.4.4.2. Don José Amador de los Ríos. “Maravill-as/-osos” (2).....	p.419
5.4.4.3. Martín y Santiago. “Maravilla” (1).....	p.420
a) “Maravilla”.....	p.420
b) “Magnífico”.....	p.420
c) “Admirable”.....	p.422
5.5. Conclusiones.....	p.423
5.5.1. Resumen del desarrollo del tópico de la “Octava Maravilla del Mundo”....	p.423
5.5.2. Conclusiones generales.....	p.423
5.5.2.1. Preceptos materiales.....	p.423
5.5.2.2. Preceptos inmateriales.....	p.424

5.5.3. Conclusiones autores y épocas.....	p.425
5.5.3.1. <i>Cabrera (3) y Herrera (0).....</i>	p.425
5.5.3.2. <i>Fray José de Sigüenza (34).....</i>	p.426
5.5.3.3. <i>Almela (89) s. XVI, Santos (111) y Jiménez (77), s. XVII y s. XVIII.....</i>	p.425
a) <i>Categorías y bases de la Octava Maravilla del Mundo.....</i>	p.426
b) <i>Ideas asociadas al tópico de la Octava Maravilla.....</i>	p.427
5.5.3.4. <i>Ponz (16), s. XVIII.....</i>	p.428
5.5.3.5. <i>Cuadrado (6), Amador de los Ríos (2) y Martín y Santiago (1), s. XIX.....</i>	p.428
a) <i>Espiritualidad y eternidad. Fortaleza.....</i>	p.428
b) <i>Riqueza y suntuosidad excepcional.....</i>	p.428
5.6. El concepto de “maravilla” en otros textos (siglos XVI-XIV). Análisis.....	p.429
5.6.1. Siglo XVI.....	p.429
5.6.1.1. <i>Lo “maravilloso”: diatriba ente lo clásico y lo anticlásico.....</i>	p.429
5.6.1.2. <i>“Maravilla” como cualidad inherente a Dios.....</i>	p.431
5.6.1.3. <i>La idea de “maravilla” como sublimación de un lugar o espacio cotidiano o laico.....</i>	p.431
5.6.2. Siglo XVII.....	p.431
5.6.2.1. <i>Definición general del “Tesoro” de Covarrubias.....</i>	p.431
5.6.2.2. <i>“Maravilloso” y “celestiales”.....</i>	p.432
5.6.2.3. <i>La continuidad de la contradicción de lo “maravilloso”: entre la manera y la antimaniera. La categoría de la “facilidad”.....</i>	p.432
5.6.3. Siglo XVIII.....	p.434
5.6.3.1. <i>Definición general.....</i>	p.434
5.6.3.2. <i>Definición principal: “maravilla” como trabajo realizado con gran “dificultad”, “esmero”, “primor” y “perfección”.....</i>	p.434
5.6.3.3. <i>Otras acepciones dieciochescas.....</i>	p.435
5.6.4. Siglo XIX.....	p.436
5.6.4.1. <i>“Maravilloso orden y muy galanes”.....</i>	p.437
5.6.4.2. <i>“No es maravilla”.....</i>	p.437
5.6.4.3. <i>“A maravilla”.....</i>	p.438
5.6.4.4. <i>“Cuál fue su maravilla”.....</i>	p.438
5.6.4.5. <i>“Maravilla” aplicada a lo cotidiano.....</i>	p.438
5.6.5. Conclusiones del uso genérico de “maravilla”/lo “maravilloso”.....	p.439
5.6.5.1. <i>Definición general.....</i>	p.439

5.6.5.2. Siglo XVI.....	p.439
5.6.5.3. Siglo XVII.....	p.439
5.6.5.4. Siglo XVIII.....	p.440
5.6.5.5. Siglo XIX.....	p.440
5.7. Conclusión final. Diferencias y aportaciones de los escritos escurialenses con respecto al uso cotidiano del término “maravilla”/”maravilloso”.....	p.440
5.7.1. Características comunes.....	p.440
5.7.2. Diferencias.....	p.441
5.7.2.1. Sacro vs laico.....	p.441
5.7.2.2. Eternidad vs temporalidad.....	p.441

VI. CONCLUSIONES FINALES.....p.442

6.1. Consideraciones generales de los siglos XVI-XIX.....	p.442
6.1.1. Siglo XVI: <i>Laurentina (Cabrera), la Octava Maravilla (Almela) y el Sumario (Herrera)</i>.....	p.442
6.1.1.1. Características generales de estas descripciones.....	p.442
6.1.1.2. La esencia de la idea de la imagen de El Escorial.....	p.443
6.1.1.3. La belleza dual escurialense. La belleza metafísica de los términos clasicistas y la expresión del Poder Real de los más amanerados.....	p.445
6.1.1.4. Tópicos.....	p.446
6.1.2. Siglo XVII: <i>la Historia de la Orden (Sigüenza)</i>	p.446
6.1.2.1. Características generales de esta descripción.....	p.446
6.1.2.2. La esencia de la imagen del monumento.....	p.446
6.1.2.3. La belleza metafísica del Monasterio.....	p.449
6.1.2.4. Tópicos.....	p.451
6.1.3. Siglos XVII y XVIII: <i>las descripciones de los padres Santos y Jiménez</i>.....	p.451
6.1.3.1. Características generales de estas descripciones.....	p.451
6.1.3.2. Sus aportaciones con respecto a la “Historia” de Sigüenza.....	p.451
6.1.3.3. Otras ideas sobre la esencia de la imagen del monumento.....	p.452
6.1.3.4. La belleza metafísica el Monasterio.....	p.453
6.1.4. Siglo XVIII. <i>El Viage (Ponz). Ejemplo del género de los libros de viajes</i>.....	p.453

6.1.4.1. <i>Características generales de esta descripción</i>	p.453
6.1.4.2. <i>La esencia de la imagen de El Escorial en el Viage</i>	p.454
a) <i>Juicios pictóricos</i>	p.454
b) <i>Juicios arquitectónicos</i>	p.455
6.1.5. Siglo XIX. Recuerdos y bellezas de España (Cuadrado) y Un viaje al Escorial (Martín y Santiago y artículo introductorio de Amador de los Ríos)	p.455
6.1.5.1. <i>Características generales de estas descripciones</i>	p. 455
6.1.5.2. <i>La esencia de la imagen del monumento en las descripciones decimonónicas</i>	p.456
6.1.5.3. <i>Distintas aproximaciones hacia el monumento</i>	p.457
6.1.5.4. <i>Tópicos</i>	p.460
6.2. Ideas clave sobre la imagen lingüística de El Escorial	p.460
6.3. Consideraciones sobre la evolución de los tópicos escurialenses	p.463

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA.....p.466

1. Bibliografía sobre El Escorial	p.466
2. Bibliografía sobre la “nueva écfrasis”	p.483
3. Estudios sobre terminología artística	p.484
4. Bibliografía sobre Lingüística Computacional y de Corpus y Lexicometría	p.485
5. Recursos digitales y páginas web	p.48



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

INTRODUCCIÓN

Contextualización de este estudio

La presente tesis doctoral, titulada *La construcción lingüística de El Escorial. Estudio del factor lingüístico en las valoraciones crítico-estéticas de los hechos artísticos*, tuvo su origen en mi Proyecto Fin de Máster, *Ideas sobre la imagen de El Escorial en su época. Un estudio léxico-terminológico de las descripciones de “Laurentina” y la “Octava Maravilla del Mundo”*, presentado en junio de 2010, dentro del marco de la primera edición del *Máster en Desarrollos Sociales de la Cultura Artística* (Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, Curso 2008-2010¹). Partiendo de los estudios previos publicados por Nuria Rodríguez Ortega en 2009², este primer trabajo consistió en un análisis del vocabulario crítico-estético de dos descripciones escurialenses, que también se contemplan en esta tesis: *Laurentina*, de Luis Cabrera de Córdoba (ca.1580)³ y la *Octava Maravilla del Mundo*, de Juan Alonso de Almela (ca.1595)⁴, desde una metodología vinculada a la disciplina

¹ Este trabajo fue dirigido por Nuria Rodríguez Ortega. Concretamente, la idea inicial del Proyecto partió de un trabajo para la asignatura de este máster, *Estudios Terminológicos y Lexicológicos en el campo de la Historia del Arte*, impartida por dicha Dra.

² RODRÍGUEZ ORTEGA, Nuria: “Similitudes y diferencias léxico-textuales en dos descripciones seiscentistas del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial (I). Ejemplo de exploración lingüístico-computacional de textos digitales” y “Similitudes y diferencias léxico-semánticas en dos descripciones seiscentistas del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial (II). Consideraciones en torno al devenir del vocabulario descriptivo crítico de las artes”, en RODRÍGUEZ ORTEGA, Nuria (dir): *Teoría y Literatura artística en la sociedad digital. Construcción y aplicabilidad de colecciones textuales informatizadas. La experiencia del Proyecto Atenea*. Gijón (Asturias). Ediciones TREA, 2009. pp. 363-398y pp.399-430. Esencialmente, con esta investigación Nuria Rodríguez pretendió contrarrestar la carencia actual de una comparación sistemática entre las descripciones de El Escorial de Sigüenza y Santos, tan necesaria para establecer un juicio justo del texto del segundo. Este, tradicionalmente ha sido criticado y desplazado del corpus bibliográfico escurialense, debido a sus supuestos plagios de la obra de Sigüenza y de la memoria velazqueña. En conclusión, la autora logra extraer diferencias significativas entre ambos escritos resaltando de este último, en definitiva, la importancia que supuso en la segunda mitad del siglo XVII en la difusión de un vocabulario descriptivo-crítico escurialense con la consiguiente consolidación de un pensamiento estético hacia el monumento, tanto en lo referido al edificio como a su producción pictórica (*ibíd.*, p.367).

³ CABRERA DE CÓRDOBA, Luis: *Laurentina* (ca. 1580). Edición de Lucrecio Pérez Blanco. Madrid, Biblioteca Ciudad de Dios, Real Monasterio del Escorial, 1975, pp. 134-187.

⁴ ALMELA, Juan Alonso de: *Descripción de la Octava Maravilla del Mundo que es la exçelente y Sancta Casa de San Laurenço El Real, Monasterio de frailes Hierónimos y Collegio de los mesmos y Seminario de letras humanas y Sepultura de Reyes y Casa de recogimiento y descanso después de los trabajos del Gobierno. Fabricada por el muy alto y poderoso Rey y Señor Nuestro, Don Phillippe de Austria Segundo de este nombre. Compuesto por el Doctor Juan Alonso de Almela de Murçia, dirigido a la Real Magestad del Rey Don Phillippe*, ca.1595. BNM MSS 1724.

ALMELA, Juan Alonso de: *Descripción de la Octava Maravilla del Mundo que es la excelente y Santa casa de San Lorenzo, El Real, Monasterio de frailes jerónimos y colegio de los mismos y seminario de letras humanas y sepultura de reyes y casa de recogimiento y descanso después de los trabajos del Gobierno, fabricada por el muy alto y poderoso Rey y Señor nuestro Don Felipe de Austria, segundo*

de las Humanidades Digitales. Posteriormente, en el año 2011, dicho Proyecto decidió ampliarse a través de una tesis doctoral, con la inclusión del análisis de siete descripciones sanlorentinas más, bajo la dirección de las Dras. Dña. Teresa Sauret Guerrero y Dña. Nuria Rodríguez Ortega (Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga). Inicialmente, se desarrolló durante las labores investigadoras requeridas en los cuatro años que comprendió mi Beca FPU (MECD), las cuales fueron compaginadas con la práctica docente y las tareas de colaboración en dicho Departamento. Debido a la laboriosidad que supuso la transcripción mediante tecleo manual íntegro de la gran mayoría de descripciones escurialenses comprendidas en este estudio, imprescindible para su posterior análisis léxico-terminológico (véase 1. “Materiales. Métodos”⁵), la tesis tuvo que prolongarse fuera del contexto de la citada Beca, necesitando de tres años más de trabajo para su finalización. De este modo, puede marcarse su inicio en el año 2011 y su conclusión definitiva en el año 2018. Cabe mencionar, como una de las contribuciones de esta tesis, que las obras digitalizadas para esta investigación se incluyen en la Plataforma digital ATENEA-TTC (proyecto I+D HAR2009-07068), destinada a la consulta digital de textos españoles de los siglos XVI-XVIII y que provee al usuario de herramientas informáticas para su análisis lingüístico-terminológico⁶.

Durante el proceso de elaboración de mi estudio, pude disfrutar de una estancia de investigación en Madrid (FPU, MECD, febrero de 2015), contando, como principal centro de investigación, con la Biblioteca Laurentina del Real Monasterio de El Escorial, bajo la tutela de su Director, José Luis del Valle Merino⁷. Además, pude ampliar mi documentación con la visita de otras importantes bibliotecas de la Comunidad de Madrid, cuya relación se indicará en el citado capítulo 1⁸. Así mismo, durante mi proceso de investigación, tuve la oportunidad de exponer parte de mis

de este nombre. Compuesto por el Doctor Juan Alonso de Almela, médico, natural y vecino de Murcia, dirigido a la Real Majestad del Rey Don Felipe. Edición preparada y anotada por el P. Gregorio de Andrés, O.S.A. Madrid, Documentos para la Historia del Monasterio de San Lorenzo El Real del Escorial, 1962. pp. 18-98. Vol. IV, tercer capítulo.

⁵ Véanse pp. 10 y sigs. de esta tesis.

⁶ www.proyectoatenea.es Dirigida por Nuria Rodríguez Ortega, la plataforma ATENEA-TTC es un proyecto iniciado en 2006, el cual compendia parte de las investigaciones de los proyectos de I+D pertenecientes al Programa Nacional de Humanidades: *Desarrollo de un tesoro terminológico-conceptual de los discursos teórico-artísticos españoles de la Edad Moderna, complementado con un corpus textual informatizado* (1ª fase) [HUM05-00539] y 2ª fase (HAR2009- 07068), actualmente en proceso de desarrollo.

⁷ (<http://rbme.patrimonionacional.es/>) (Consultado: febrero 2015).

⁸ Véanse pp. 10 y sigs.

trabajos con una comunicación en el *VI Encuentro Complutense de Jóvenes Investigadores de Historia del Arte* de la Universidad Complutense de Madrid (abril 2014)⁹ y con una publicación científica en la revista *3 Ciencias (3 TICs)*, bajo el título “Metodologías de la Sociedad Digital aplicadas al estudio léxico-terminológico en las descripciones escurialenses de *Laurentina* y la *Octava Maravilla del Mundo*” (2017)¹⁰, con la intención expresa de seguir difundiendo sus resultados.

Objetivos de esta tesis

a) Objetivos principales

1. Examinar la influencia del factor lingüístico-expresivo en la configuración de la imagen mental y concepto de un monumento, El Real Monasterio de El Escorial, partiendo de la investigación de sus principales descripciones, desde su fundación, a finales del siglo XVI, hasta el siglo XIX.

2. A través de la terminología, identificar cuáles fueron los conceptos originarios que se identificaron con el edificio y cuáles de ellos han sobrevivido o han sido modificados en el transcurso de los años.

-Como derivación del punto anterior:

3.Extraer los términos característicos del pensamiento escrito de cada autor y, a partir de ahí, reflexionar sobre su juicio crítico-estético.

4.Desarrollar un estudio en torno a los tópicos escurialenses más destacados, generadores de las ideas más difundidas de El Escorial en el imaginario colectivo.

b) Objetivos secundarios

Reflexionar sobre otras temáticas paralelas a esta investigación, que simultáneamente se exponen como propuestas para posibles investigaciones futuras:

1. La éfrasis (“descripción escrita de objetos visibles”)

1.1. Definir y valorar la aportación de la éfrasis para la Historia del Arte.

1.2. Reflexionar sobre su problemática intrínseca entre texto-imagen.

1.3. Debatir el caso específico de la éfrasis arquitectónica.

2. La disciplina de las Humanidades Digitales

⁹ Comunicación “Ideas sobre la imagen del Escorial en su época. Un estudio léxico-terminológico de las descripciones de la “Octava Maravilla del Mundo” y la “Historia de la Orden de San Jerónimo”. VI Encuentro Complutense de Jóvenes Investigadores de Historia del Arte. Universidad Complutense de Madrid, 23-25 de abril 2014.

¹⁰ CASTILLA ORTEGA, Marina: “Metodologías de la Sociedad Digital aplicadas al estudio léxico-terminológico en las descripciones escurialenses de *Laurentina* y *La Octava Maravilla del Mundo*”, en *3C TIC: Cuadernos de desarrollo aplicados a las TIC*, marzo-junio 2017, vol.6, nº1, pp.11-24. DOI: <http://dx.doi.org/10.17993/3ctic.2017.55.11-24/> <https://www.3ciencias.com/autores/autor/marina-castilla-ortega/>

2.1. Reflexionar sobre la incursión de los medios digitales en el panorama de la investigación de las Humanidades, fenómeno definido bajo la disciplina de las Humanidades Digitales, pero, específicamente, centrándose en su intervención en el contexto de nuestra área de la Historia del Arte.

Como derivación de lo anterior:

a) Concluir si sería favorable el enriquecimiento y la potenciación del rigor científico de la investigación en la Historia del Arte a través de los nuevos recursos de las TICs.

b) Verificar si, por el contrario, la intervención de lo digital, de marcado carácter cuantitativo, supondría la pérdida de la identidad reflexiva de la investigación histórico-artística, sustentada en el factor interpretativo-crítico de textos e informaciones.

2.2-Definir y valorar los procedimientos de las ramas de la Lexicometría y la Lingüística Computacional y de Corpus que absorbe la metodología de esta tesis.

Introducción. Desarrollo

Con la presente tesis doctoral, parto de la hipótesis de que la intermediación lingüística asociada a las descripciones y valoraciones crítico-estéticas de El Escorial tienen un efecto esencial en la configuración de una determinada imagen sobre el monumento, en sus procesos de conceptualización y en la articulación de un imaginario colectivo perdurable a lo largo de los siglos. De este modo, la materia prima de mi trabajo se centra en el vocabulario descriptivo-crítico de diversas descripciones que giraron en torno al monumento escorialense, desde su fundación, a finales del siglo XVI, hasta llegar a las guías de viajes del siglo XIX.

Pero, además, la tesis enlaza con la introducción de los medios digitales en nuestra disciplina de la Historia del Arte en el contexto de las Humanidades Digitales, que define la base metodológica del análisis léxico-terminológico de este estudio, concretamente, de las ramas de la Lexicometría, la Lingüística Computacional y la Lingüística de Corpus. Esta modalidad de trabajo ha sido poco explorada hasta la fecha en los estudios relacionados con la literatura artística, con la salvedad de los citados análisis previos realizados por Nuria Rodríguez Ortega¹¹. Precisamente, habiendo sido El Escorial motivo de innumerables estudios a lo largo del tiempo, la contribución de esta investigación radica en el uso de los recursos informáticos y las metodologías

¹¹RODRÍGUEZ ORTEGA, Nuria: *ob. cit.*

asociadas a las Humanidades Digitales para arrojar nueva luz sobre cómo se ha configurado la imagen del Escorial a lo largo de los siglos. Ello también supone la potenciación y el enriquecimiento de nuestra disciplina, no solo en cuanto al estudio en sí de la Historia del Arte (facilidad e inmediatez de acceso a la información), sino también como vía para la aplicación de nuevas metodologías de análisis. Por lo tanto, se contempla la posibilidad de obtener resultados inéditos hasta la fecha con respecto al vocabulario utilizado para describir el monumento sanlorentino.

Investigar sobre el Real Monasterio de El Escorial no siempre ha sido tarea fácil por las dificultades y, en muchos casos, las carencias de las fuentes documentales. De este modo, los estudiosos del Real Monasterio de El Escorial serán testigos en primera persona de las adversidades halladas durante el trascurso de sus trabajos, en líneas generales, resumidas por una vasta información aún por discernir, la descatalogación y la pérdida de manuscritos o testimonios originales. Es sabido que hasta 1963 los investigadores no habían podido disponer de documentación inédita sobre el Monasterio debido a su inaccesibilidad. A partir de esta fecha, se han podido adquirir colecciones de documentos procedentes de múltiples archivos, los cuales informaban de la construcción y vivencias diarias surgidas en el contexto del monumento. Por el contrario, habría que considerar el exceso documental actual y de información, no toda imprescindible. Aparte de ello, se contempla la aparición de escritos hallados a lo largo del siglo XX¹², sin contar con aquellos todavía por descubrir. También, como en todas las grandes empresas, la fábrica escorialense estuvo llena de contradicciones, retrasos, varias trazas e indecisiones, haciéndose eco de versiones testimoniales de lo más variadas y, en definitiva, de una cierta imprecisión en torno a algunas cuestiones, como su fundación y el carácter inusual de la disposición de su arquitectura.

La presente tesis doctoral se compone de un total de cinco capítulos: tras este primer apartado, “Introducción”, le siguen 1. “Materiales y métodos”, 2. “Contexto. Estado de la Cuestión”, 3. “Materiales. Corpus” y 4. “Análisis léxico-terminológico”.

En 1. “Materiales y métodos”, se exponen todas las nociones referidas a la metodología aplicada en el capítulo 4. “Análisis léxico-terminológico”. De este modo, aparte de la explicación de los recursos y herramientas digitales en los que me he apoyado para la búsqueda de mi base textual y su posterior estudio léxico-

¹² Por ejemplo, tenemos el caso de *La Octava Maravilla del Mundo* de Juan Alonso de Almela. ALMELA, Juan Alonso de: *ob. cit.*, ca. 1595.

terminológico, también realizó una breve introducción de las descripciones seleccionadas. Concretamente, mi selección bibliográfica se compone de un total de nueve descripciones, datadas entre los siglos XVI al XIX, por parte de Luis Cabrera de Córdoba¹³, Juan de Herrera¹⁴, Juan Alonso de Almela¹⁵, fray José de Sigüenza¹⁶, fray Francisco de los Santos¹⁷, fray Andrés Jiménez¹⁸, Antonio Ponz¹⁹, José María

¹³ CABRERA DE CÓRDOBA, Luis: *ob. cit.* ca. 1580.

¹⁴ HERRERA, Juan de: *Sumario y breve declaración de los diseños y estampas de la fábrica de San Lorenzo el Real del Escorial. Sacado a luz por Juan de Herrera architecto General de su Magestad y aposentador de su Real Palacio.* Madrid, Viuda de Alonso Gómez, Impresor del Rey Nuestro Señor, 1589.

HERRERA, Juan de: *Las estampas y el Sumario de El Escorial.* Edición de Luis Cervera vera. Madrid, Tecnos, 1954.

HERRERA, Juan de: *Las estampas y el Sumario de El Escorial.* Edición de Luis Cervera vera. Madrid, Fundación Cultural COAM, 1998.

LÓPEZ SERRANO, Matilde: *Trazas de Juan de Herrera y sus Seguidores para el Monasterio del Escorial.* Estudio prel. por Matilde López Serrano. Madrid, Patrimonio Nacional, 1944.

CERVERA VERA, Luis: “Documentos relativos a las Estampas de El Escorial dibujadas por Juan de Herrera”. *La Ciudad de Dios*, CLXVI, 1952. HERRERA, Juan de: *Sumario y breve declaración de los diseños y estampas de la Fábrica de San Lorenzo el Real del Escorial.* Reproducción facsímil de la ed. de Madrid: Viuda de Alonso Gómez, 1589. Valencia, Albatros, 1978.

BURY, John: *Juan de Herrera y El Escorial.* Por John Bury. Traducción: Alejandro Hidalgo de Caviedes [presentación: Manuel Gómez de Pablos]; [introducción: Juan Hernández Ferrero]. Madrid, Patrimonio Nacional, 1994.

¹⁵ ALMELA, Juan Alonso de: *ob. cit.* ca.1595.

¹⁶ SIGÜENZA, fray José de: “Tercera Parte de la Historia de la Orden de San Jerónimo, Doctor de la Iglesia... dirigida al Rey Nuestro Señor, Don Philippe III Por fray Iosep de Siguença, de la misma Orden”, *Historia de la Orden de San Jerónimo*, Madrid, Imprenta Real, (por Iuan Flamenco), 1605, M-RAH, 5/832 M (manuscrito original). BNE, 2/47849.

¹⁷ SANTOS, fray Francisco de los: *Descripción breve del Monasterio de San Lorenzo el Real del Escorial, única maravilla del mundo. Fábrica del prudentísimo rey philipo segundo, aora nuevamente coronada por el Cathólico Rey Philippo Quarto el Grande, con la magestuosa obra de la capilla insigne del pantheon y traslación a ella de los Cuerpos Reales. Dedicada a quien tan ilustremente la Corona, por el padre fray Francisco de los Santos, lector de escritura sagrada en el Colegio Real de la misma Casa.* Madrid, en la Imprenta Real, 1657.

¹⁸ XIMÉNEZ, fray Andrés: *Descripción del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial, su magnífico Templo, Panteón y Palacio: compendiada de la descripción antigua y exornada con nuevas y vistosas láminas de su planta y montea. Aumentada con la noticia de varias grandezas y alhajas con que han ilustrado los católicos reyes aquel maravilloso edificio. Y coronada con un tratado apéndice de los insignes profesores de las Bellas Artes, Estatuaría, Arquitectura y Pintura, que concurrieron a su fundación y después le han enriquecido con sus obras. Por el R. P. M. Fr. Andrés Ximénez, del Orden de San Jerónimo, Profeso del mismo Real Monasterio de San Lorenzo y Cathedrático de Vísperas en su Colegio, quien la dedica al Rey, Ntro. Señor Don Carlos Tercero (que Dios guarde).* En Madrid, Imprenta de Antonio Marín, año de MDCCLXIV. XIMÉNEZ, fray Andrés y THOMPSON, George (trad.): *A description of the royal palace, and monastery of St. Laurence, called the Escorial: and of the chapel royal of the Pantheon / translated from the Spanish of Frey Francisco de Los Santos ... by George Thompson.* (Translation of: Descripción del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial). London, printed by Dryden Leach for S. Hooper, 1760.

¹⁹ PONZ, Antonio: *Viage de España en que se da noticia de las cosas más apreciables y dignas de saberse, que hay en ella. Su autor D. Antonio Ponz, Secretario de S. M. y de la Real Academia de San Fernando, individuo de la Real de la Historia y de las Reales Sociedades Bascongada y Económica de Madrid, etc. Dedicado al príncipe, Nuestro Señor. Tomo Segundo, Tercera Edición. Trata sobre Madrid, El Escorial y Guisando. Por la Viuda de Ibarra, Hijos y Compañía. Se hablará de los demás tomos reimpresos hasta el XII. Con privilegio.* Madrid. 1772, pp.1-250.

Cuadrado²⁰ y Martín y Santiago²¹, de cuya guía también he analizado el juicio valorativo de José Amador de los Ríos, ya que se incluye un artículo de este historiador a modo de introducción²². Sin embargo, todas ellas serán tratadas de manera exhaustiva en el capítulo 3. “Materiales. Corpus”, bajo el epígrafe 3. “Justificación del corpus textual definitivo para el posterior análisis lingüístico-terminológico”. Mis criterios de clasificación de este conjunto de textos se sustentan en que constituyen una parte imprescindible del corpus tradicional escurialense, como las descripciones de El Escorial de la *Historia de la Orden* del padre Sigüenza, de fray Francisco de los Santos y Andrés Jiménez. Pero también he tenido en cuenta que respondan a las características esenciales de su género (descripciones, libros de viajes y guías turísticas) y a la época en que se inscriben. Como comprobaremos en el capítulo 4. “Análisis léxico-terminológico”, todas ellas corroboran la continuidad, variación, omisión o innovación de conceptos clave procedentes del vocabulario crítico-estético.

El capítulo 2. “Contexto. Estado de la Cuestión”, se divide en tres secciones: “Análisis historiográfico”, “El fenómeno de la éfrasis” y “Aproximación a las Humanidades Digitales. La Lingüística Computacional y de Corpus”.

En primer lugar, en “Análisis historiográfico”, he querido mostrar un panorama lo más amplio posible del estado de la cuestión de las investigaciones sobre

PONZ, D. Antonio: “Trata de Castilla la Nueva: El Escorial y su comarca, Robledo de Chavela, Monasterio y Villa de San Martín de Valdeiglesias y Guisando”. *Viaje de España. Trata de Castilla la Nueva y Reino de Valencia*. Tomo 1, Volumen 2. Madrid, Aguilar Maior, 1988, pp. 319-477.

LA PUENTE, Joaquín de: La visión de la realidad española en los "Viajes de don Antonio Ponz". Madrid, Moneda y Crédito, Biblioteca de Humanidades, vol. VI, 1968.

CRESPO DELGADO, Daniel: *El paisaje del progreso: las obras públicas en el Viaje de España de Antonio Ponz, 1772-1794*. Valencia, Generalitat Valenciana, Conselleria d'Infraestructures i Transport, 2008.

CRESPO DELGADO, Daniel: *Un viaje para la ilustración. El Viaje de España (1772-1794) de Antonio Ponz*, Madrid: Marcial Pons, 2012, p. 72.

²⁰ CUADRADO, José María: “Castilla la Nueva” en PI I MARGALL, Francisco y MADRAZO, Pedro de: *Recuerdos y bellezas de España*. 1853. Tomo I.

²¹ MARTÍN Y SANTIAGO, José: *Un viaje al Escorial. Descripción ordenada del Monasterio y Palacio erigido por Felipe II y de las modernas casitas del infante y del príncipe, escrita por don José Martín y Santiago para servir de guía a los viajeros en el Real Sitio de San Lorenzo, y precedida de un juicio crítico del Templo y Monasterio en general debido al Señor D. José Amador de los Ríos*. Madrid, Imp. y lit. de Juan José Martínez, a Arco de Santa María núm 7, ¿1868?.

MARTÍN Y SANTIAGO, José: *Un viaje al Escorial. Descripción ordenada del Monasterio y Palacio erigido por Felipe II y de las modernas casitas del infante y del príncipe, escrita por don José Martín y Santiago para servir de guía a los viajeros en el Real Sitio de San Lorenzo, y precedida de un juicio crítico del Templo y Monasterio en general debido al Excmo. e Ilmo. Señor Don José Amador de los Ríos*. Segunda edición. Madrid, Imprenta de P. Abienzo, San Andrés 20 y Paz 6, 1883-1884. RBME, 130-IV-8.

²²RÍOS, Amador de los: “San Lorenzo del Escorial. Juicio Crítico de la Iglesia y Monasterio” (artículo introductorio) en: *ibíd.*, ¿1868?, pp. 15-33.

El Escorial, para lo cual me he remontado a los textos iniciales del siglo XVI hasta llegar a las monografías del siglo XXI, clasificándolos bajo descripciones y estudios contemporáneos. No obstante, el grueso de esta reflexión se ha centrado en el segundo grupo de monografías de los siglos XX y XXI, ya que las descripciones escorialenses se analizan en el capítulo 3. “Materiales. Corpus”. Es por ello que en esta síntesis bibliográfica he procurado acceder a la mayor variedad temática posible para la selección de una serie de estudios que muestran las distintas líneas de aproximación teórica hacia El Escorial.

En segundo lugar, bajo el epígrafe “El fenómeno de la écfrasis”, se ha considerado de suma importancia el conocimiento profundo del concepto de la écfrasis, puesto que la esencia de esta tesis doctoral se centra en el vocabulario descriptivo-crítico surgido en torno a El Escorial y en el análisis de la convergencia entre palabra e imagen. Este acercamiento a la écfrasis no solo se ha realizado desde su historia y su importancia para la Historia del Arte, sino también desde la problemática que esta figura literaria implica, como es la conciliación entre lo verbal y lo visual.

Por último, como bien queda indicado, la relevancia de esta investigación se centra en su enfoque, al basar el estudio cualitativo del vocabulario en su dimensión cuantitativa. Por este hecho, en el tercer y último apartado, “Aproximación a las Humanidades Digitales. La Lingüística Computacional y de Corpus”, se valora la importancia de la incursión de los medios digitales en nuestra disciplina, exponiendo algunas de las ventajas que nos ofrecen las Humanidades Digitales en el día a día de nuestra investigación. Por otra parte, en relación a la metodología del estudio léxico-terminológico, se exponen los procedimientos inherentes a las ciencias de la Lingüística Computacional y de Corpus, base de la metodología del análisis léxico-terminológico de esta tesis, desarrollado en capítulo 4.

Como ya he indicado, en el capítulo 3. “Materiales. Corpus”, se recopilan las descripciones surgidas en torno a El Escorial hasta el siglo XIX, con la excepción de algunos títulos correspondientes al siglo XX, concebidos como una prolongación de la tipología de las guías de viajes decimonónicas. Con todo ello, se muestra, entre otras cosas, cómo el género de la descripción, inherente a la literatura escorialense, supera tras largos siglos el estilo serial o de inventario inherente a las crónicas de los primeros tiempos del monumento. Este evolucionará hacia un tipo de relatos cada vez más despojados de datos anecdóticos y más cargados de personalidad.

Finalmente, en el capítulo 4. “Análisis” se presenta el análisis léxico-terminológico propiamente dicho de las descripciones previamente comentadas, junto con su discusión y conclusiones finales. En ellas se muestran las consideraciones léxico-terminológicas generales del conjunto de todos los siglos y concretas de cada uno de los autores, junto con la evolución conceptual de algunos de los vocablos más reiterados y de los tópicos escorialenses procedentes de las primeras crónicas de la época fundacional del monumento. Así mismo, se incluye el estudio específico del término “maravilla”, bajo el apartado “Estudio del concepto de “maravilla”/lo “maravilloso”. El tópico de El Escorial como Octava Maravilla del Mundo”, con el objetivo de demostrar la verdadera repercusión del tópico y significado del término “maravilla” y lo “maravilloso” con el paso de los siglos.



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

1. MATERIALES. MÉTODOS

1.1. Metodología

1.1.1. Configuración del corpus documental informatizado

En primera instancia, como “materia prima” de este trabajo, elaboré una base de datos bibliográfica de El Escorial de todos los siglos (XVI-XXI) y categorías posibles (descripciones, guías turísticas, libros de viajes y monografías)²³. Pero, sobre todo, me centré en las descripciones, pues este es el género nuclear desde donde comenzó a gestarse la idea de la imagen del monumento, foco de interés de mi análisis. Para su elaboración, empleé una serie de recursos *en línea*, como repositorios y bibliotecas digitales. Concretamente, la procedencia de la base documental de estos textos se nutre de las búsquedas de los fondos bibliográficos de varias bibliotecas virtuales (*Getty Research Institute Library*²⁴, la Biblioteca Digital de Historia del Arte Hispánico²⁵, *The British Library*²⁶, *Gallica*²⁷, *Bodleian*²⁸, el catálogo Cisne de la UCM²⁹, el Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español³⁰ y las revistas de la editorial “*Taylor & Francis*”). Pero para ampliar aún más estos contenidos, realicé consultas presenciales en bibliotecas de envergadura que dispone la Comunidad de Madrid: la Biblioteca Nacional de España (<http://www.bne.es>), la Biblioteca de la Real Academia de la Historia (<http://www.rah.es/biblioteca.htm>), la Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (<http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/es>) y la Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla (Universidad Complutense) (<http://biblioteca.ucm.es/historica>), centrándome en la más relevante con respecto al fondo documental acerca del monumento: la Real Biblioteca de El Escorial (<http://rbme.patrimonionacional.es/>), en donde pude realizar mi estancia de investigación del 1 al 28 de febrero de 2015. Durante este periodo, pude alcanzar el objetivo propuesto: enriquecer mi base textual para un estudio todavía más

²³ Todo este repertorio bibliográfico se pone a disposición del lector al final de la tesis, en el anexo dedicado a la bibliografía.

²⁴ <http://www.getty.edu/research/library/> (Consultado: noviembre 2011-febrero 2015).

²⁵ <http://www.bib.uab.cat/human/bdhah/planes/pub/bdhah.asp?contepigraf=01&menuidioma=esp> (Consultado: noviembre 2011-febrero 2015).

²⁶ <http://www.bl.uk/> (Consultado: noviembre 2011-febrero 2015).

²⁷ <http://gallica.bnf.fr/> (Consultado: noviembre 2011-febrero 2015).

²⁸ <http://www.bodleian.ox.ac.uk/bodley> (Consultado: noviembre 2011-febrero 2015).

²⁹ <http://cisne.sim.ucm.es/> (Consultado: noviembre 2011-febrero 2015).

³⁰ http://ccpb_opac.mcu.es/cgi-brs/CCPB/abnetopac/O9035/ID9594700d?ACC=101 (Consultado: noviembre 2011-febrero 2015).

pormenorizado e inédito de la construcción lingüística del Monasterio escurialense, tanto en su época originaria como en su posterior desarrollo en el tiempo. Para ello, durante mi viaje consulté y analicé un total aproximado de treinta y cinco fuentes bibliográficas, datadas entre los siglos XVI-XIX, desde las más difundidas a otras quizás menos conocidas, tanto en ediciones originales como sucesivas, pasando por los diversos géneros que comprende la literatura escurialense: descripciones y crónicas entorno a la época fundacional del Monasterio y posteriores (ej. Morigi³¹, Sigüenza³², Santos³³, Jiménez³⁴, Gracián Dantisco³⁵, dal Pozzo³⁶, Lhermite³⁷, Ponz³⁸, Quevedo³⁹, etc), libros de viajes y guías turísticas del XIX-XXI (ej. López y Ramajo⁴⁰, Martín Bonilla⁴¹).

Nuevamente, de todos estos escritos, se han estudiado y descrito especialmente aquellos más definitorios de las tipologías de cada época. Además, se

³¹ MORIGI, Paulo y ANDRÉS, Gregorio de (ed.): “La descripción del Monasterio de El Escorial” (1593) en *Tirada aparte de los Anales del Instituto de Estudios Madrileños* Madrid, RAYCA, S. A. Impresores, 1970. Tomo VI. RBME, 130-V-2 nº10.

³² SIGÜENZA, fray José de: *ob. cit.*, 1605.

SIGÜENZA, fray José de: *La fundación del Monasterio de El Escorial*. SÁENZ DE MIERA, Jesús (ed.) y SÁINZ ROBLES, Carlos (pról). Fundación del Monasterio de El Escorial. Evocaciones y Memorias. Aguilar, 1963. RBME, 129-III-12.

BLASCO CASTIÑEYRA, Selina: “La traducción italiana de la Descripción del Escorial de fray José de Sigüenza. Apuntes para la historia de la fama de El Escorial en Italia”, en FAGIOLO, Marcello, MADONNA, María Luisa (coord.): *Il Barocco Romano e L’Europa, Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato*, 1992, p. 465.

³³ SANTOS, fray Francisco de los: *ob. cit.*, 1657.

³⁴ XIMÉNEZ, fray Andrés: *ob. cit.* de MDCCLXIV.

³⁵ GRACIÁN DANTISCO, Antonio: *Declaración de las armas de St. Lorenzo el Real*, ca 1575.

³⁶ POZZO, Cassiano del: *El Diario del Viaje a España del Cardenal Francesco Barberini escrito por Cassiano del Pozzo*. Edición de Alessandra Anselmi, traducción de Ana Minguito. Madrid, Fundación Carolina, Doce Calles S.L., Visiones Hispanas, 2004. RBME, 154-III-30.

³⁷ LHERMITE, Jehan: *Les Passetemps. Publied’après le manuscrit original par Ch. Ruelens*. Réimpression de l’édition d’Anvers, 1890-1896. Genève, SlatkineReprints, 1971. Tomos I, II. RBME, 130-III-30 y 130-III-31.

SÁENZ DE MIERA, Jesús: *El Pasatiempos de Jehan Lhermite. Memorias de un Gentilhombre Flamenco en la corte de Felipe II y Felipe III*. Visiones Hispanas, Madrid, Fundación Carolina, Ediciones Doce Calles S.L., 2005. RBME, 154-III-32.

³⁷POZZO, Cassiano del: *El Diario del Viaje a España del Cardenal Francesco Barberini escrito por Cassiano del Pozzo*. Edición de Alessandra Anselmi, traducción de Ana Minguito. Madrid, Fundación Carolina, Doce Calles S.L., Visiones Hispanas, 2004. RBME, 154-III-30.

³⁸ PONZ, D. Antonio: *ob. cit.* 1772, pp.1-250.

PONZ, Antonio: *ob. cit.*, 1988, pp. 319-477.

CRESPO DELGADO, Daniel: *ob. cit.*

³⁹ QUEVEDO, José: *Historia del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*. Madrid, 1984, p. 104.

⁴⁰ LÓPEZ RAMAJO, Antonio María: *Breve descripción de las cosas más notables que encierra el magnífico Monasterio de San Lorenzo (Escorial), fundado por el rey D. Felipe II, en memoria de la célebre Batalla de San Quintín, ganada por este monarca a los franceses el día 10 de octubre de 1557*. Salamanca, Imprenta de Telesforo Oliva, 1848. BNE, Sede de Recoletos. VC/1748/46.

⁴¹ A.A.V.V., MARTÍN BONILLA, Margarita (textos): *Guía de el Escorial*. Madrid, Ayuntamiento de El Escorial, 1998. RBME, 134-V-62.

han tenido en cuenta otros destacables por su carácter insólito o peculiar con respecto al resto de testimonios, a nivel de contenido y estructural.

1.1.2. Selección del corpus textual

A partir de este repositorio bibliográfico, apliqué un criterio de selección para la configuración del corpus textual definitivo sobre el que realizar el análisis léxico-terminológico. Esencialmente, como queda especificado en la “Introducción”, para esta selección, por un lado, me he guiado por el carácter representativo en la historia de la literatura del monumento de dichas obras. Este es el caso de la paradigmática descripción del padre Sigüenza⁴², de gran riqueza terminológica, crítico-estética, la cual llegó a ser reiterada hasta la saciedad a lo largo de las generaciones posteriores. El vocabulario heterogéneo de la *Historia de la Orden* la convierte en la primera descripción propiamente crítica y subjetiva dentro del panorama literario escurialense. Como herederos directos del jerónimo, podrían señalarse los también célebres testimonios de los padres Santos⁴³ y Jiménez⁴⁴ y Antonio Ponz⁴⁵ que, así mismo, se contemplan en esta tesis. Pero, junto a una clara herencia de la *Historia*, se añaden las peculiaridades propias de cada uno de estos escritos (en especial de Santos y Ponz), lo que también ha contribuido a su distinción por encima de otros relatos⁴⁶. Además, como sello de garantía de la repercusión de dichos textos en la trayectoria literaria escurialense, he tenido en cuenta su constante citación en las monografías de los siglos XX y XXI, de marcada raigambre científica. Por otro lado, en mi selección documental me he decantado por el carácter inédito o menos conocido de determinadas descripciones⁴⁷, como los testimonios de Juan Alonso de Almela⁴⁸ o Luis Cabrera de Córdoba⁴⁹. He aquí la labor patrimonial de esta tesis, de rescate o recuperación de escritos aparentemente secundarios o que pasaron desapercibidos en la historia del monumento, ante el gran impacto de los relatos comentados previamente.

⁴² SIGÜENZA, fray José de: *ob. cit.*, 1605.

⁴³ SANTOS, fray Francisco de los: *ob. cit.*, 1657.

⁴⁴ XIMÉNEZ, fray Andrés: *ob. cit.*, año de MDCCLXIV.

⁴⁵ PONZ, D. Antonio: *ob. cit.*, 1772, pp.1-250.

⁴⁶ En este sentido, junto al punto de inflexión que supuso el texto crítico de Sigüenza con respecto al estilo plano y altamente descriptivo de lo escrito hasta entonces, podría señalarse la gran aportación museológica del texto de Santos o el marcado estilo subjetivo del *Viage* de Ponz, orientado especialmente al análisis pictórico escurialense de corte vasariano.

⁴⁷ Véase el capítulo 3 de esta tesis: “Materiales. Corpus”, pp. 83 y sigs.

⁴⁸ ALMELA, Juan Alonso de: *ob. cit.* ca.1595.

⁴⁹ CABRERA DE CÓRDOBA, Luis: *ob. cit.* 1975, pp. 134-187.

Tras su selección, esta base documental fue trasladada previamente a formato digital mediante tecleo manual íntegro en formato *Word*⁵⁰ para ser procesada con el sistema informático *TAPORWARE*, *Prototype of Text Analysis Tools*, desarrollado por la Universidad de Alberta⁵¹, cuyas posibilidades se explicarán ampliamente a continuación.

También, es necesario comentar que no se ha analizado en todos los casos la totalidad de las obras. Por citar sólo dos ejemplos, en el caso de la *Octava Maravilla del Mundo* de Almela, sí ha sido objeto de estudio el manuscrito original en su totalidad, el cual se encuentra, así mismo, en la Biblioteca Nacional⁵². Por otro lado, en el de la *Historia de la Orden* de Sigüenza, únicamente se han seleccionado los pasajes referidos a la descripción del monumento, en concreto, la parte III. (libros III y IV) de la edición del ejemplar original existente en la Biblioteca Nacional⁵³.

Para clarificar el significado y grado de originalidad de determinados conceptos, algunos ya presentes desde las primeras descripciones del edificio, he tomado como referentes el diccionario de Covarrubias⁵⁴, para verificar el uso común de dichas palabras durante el contexto específico del siglo XVII, y el *Diccionario de Autoridades* de la RAE, en el caso concreto del léxico del siglo XVIII. A su vez, para todos los siglos que abarca este estudio, XVI-XIX, me he servido de otros de los recursos en línea que nos ofrece la RAE, como el CORDE⁵⁵, para comparar el

⁵⁰ La necesidad de un tecleo manual íntegro de las obras se debió a que, al tratarse de una tipografía anterior al siglo XX, los programas OCR de determinados escáneres no están habilitados para registrarla en su totalidad.

⁵¹<http://taporware.ualberta.ca/>

⁵² En la edición de la *Octava Maravilla* del padre Gregorio de Andrés, la descripción del Monasterio se corresponde con el volumen IV, capítulos III -XXXVII, pero resultando aún más significativo el capítulo III (pp. 18-98). ALMELA, Juan Alonso de: *ob. cit.*, 1962. El manuscrito original de la *Octava Maravilla del Mundo*, se localiza en la Biblioteca Nacional con el código BNM, mss. 1724. Como bien describe el padre Gregorio de Andrés, el manuscrito original consta de una encuadernación en pergamino, con parte de la escritura ilegible por la humedad (ALMELA, Juan Alonso de: *ob. cit.*, 1962, p. 8). De ahí que la *Octava Maravilla del Mundo* no haya conseguido llegar completa hasta nuestros días.

⁵³ Transcripción manual por Don José Luis Vega Loeches (Universidad Complutense de Madrid) y Nuria Rodríguez Ortega (Universidad de Málaga).

⁵⁴ COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián: *Tesoro de la lengua castellana o española. Compuesto por el Licenciado Don Sebastián de Cobarrubias Orozco, Capellán de su Magestad, Mastre Scuela y Canónigo de la Santa Iglesia de Cuenca, y consultor del Santo Oficio de la Inquisición. Dirigido a la Magestad Católica del Rey Don Felipe III, Nuestro Señor. Con Privilegio*. En Madrid, por Luis Sánchez, impresor del Rey N. S. año del señor MDCXI. <http://fondosdigitales.us.es/fondos/libros/765/558/tesoro-de-la-lengua-castellana-o-espanola/>

⁵⁵ El banco de datos del CORDE (<http://corpus.rae.es/cordenet.html>) gestionando por la Real Academia Española es una plataforma que permite el acceso a un amplio corpus textual para la identificación de las posibles acepciones de los conceptos, su grado de antigüedad, vigencia y desuso. Esta colección de textos abarca los comienzos de nuestra lengua hasta el año de 1974, en épocas y enclaves en los que se

significado de los vocablos con respecto a otros textos contemporáneos de la época de los autores escurialenses que los emplearon. A todo ello se añade el *Diccionario crítico etimológico* de Coromines⁵⁶, cuya aportación ha sido desde un enfoque exclusivamente etimológico. Este diccionario me ha otorgado conocimientos sobre los orígenes de las palabras y, por lo tanto, de su grado de antigüedad, pues provee de datos acerca de las primeras apariciones terminológicas dentro del ámbito español. Además, he contado con la ayuda del *Dizionario* de Pepe Grassi⁵⁷ y de los estudios de Shearman⁵⁸ y del vocabulario vasariano de Montijano García⁵⁹, a través de los cuales pude corroborar los significados de las palabras de procedencia propiamente italiana, como “gracia”, “manera” o “capricho”, latentes en la mayoría de descripciones de todos los siglos. Al mismo tiempo, he considerado el amplio marco geográfico y cronológico que comprende el citado *Dizionario* de Grassi, donde las palabras son estudiadas tanto desde sus distintos puntos geográficos de afluencia como desde sus orígenes más remotos hasta prácticamente la actualidad, por lo que no únicamente se ciñe al análisis del léxico italiano de finales del XVI. De este modo, el *Dizionario* me ha sido útil para el desarrollo de conceptos de todos los siglos que aborda esta tesis. Por último, he procedido a la búsqueda de una bibliografía crítica de estudios que pudieran ayudarme a discernir el significado de otros de los conceptos sanlorentinos más destacados, como bien pueden ser aquellos de naturaleza clásico-vitruviana⁶⁰.

1.1.3. Aplicación de la metodología

La metodología de este estudio, como se ha apuntado anteriormente, se sustenta en técnicas relacionadas con la Lexicometría, la Lingüística Computacional y la Lingüística de Corpus. Esta será delineada en el Capítulo 2 de esta tesis, “Contexto, Estado de la Cuestión”, donde se dedicará un apartado específico a la definición y cometido de estas disciplinas, las cuales se inscriben en el marco general de las Humanidades Digitales.

habló español. Al introducir el término de interés, la plataforma devuelve numerosos registros (párrafos, fragmentos de textos) en los que el vocablo ha sido utilizado.

⁵⁶ COROMINES, Joan: *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Madrid, Gredos, D.L., 2007.

⁵⁷ GRASSI, Pepe: *Dizionario dei termini artistici*. Milano, TEA, 1994.

⁵⁸ SHEARMAN, John: *Manierismo*. Xarait ediciones, D.L. 1984

⁵⁹ MONTIJANO GARCÍA, Juan María: *Giorgio Vasari y la formulación de un vocabulario artístico*. Madrid, Universidad de Málaga, 2002.

⁶⁰ Por ejemplo, para ampliar el significado de los conceptos de índole vitruviana, me he sustentado en las explicaciones de Arnau Amo (ARNAU AMO, Joaquín: *La teoría de la arquitectura en los tratados. Vitruvio*. Madrid, Teba Flores, 1987).

1.2. Análisis

Una vez digitalizadas las obras seleccionadas mediante tecleo manual íntegro, fueron convertidas de formato *.doc* a texto plano (*.txt*) o a formato *.html* para ser procesadas con el sistema informático *TAPORWARE*. Con esta herramienta digital se pueden llevar a cabo estudios léxicos cuantitativos y cualitativos de cada autor, obteniéndose resultados más refinados y variados sobre el uso del vocabulario de cada autor. Con estos fines, se posibilitan diferentes tipos de búsquedas, imposibles de realizar mediante el simple rastreo del ojo humano: listados de frecuencias de palabras, concluyendo cuál es idiolecto particular de cada autor; búsquedas de concordancias o cuántas veces una palabra o conjunto de ellas aparecen en uno o varios textos, junto con sus contextos de uso (el párrafo en el que se insertan) y búsquedas de co-ocurrencias o cómo determinadas palabras suelen acompañarse o relacionarse entre sí a lo largo del texto, lo cual posibilita esclarecer o matizar sus significados. Así mismo, se añade la opción de realizar comparaciones entre dos textos.

Se han desarrollado dos tipos de análisis: uno más general, seguido de otro más minucioso y exhaustivo, resumido las siguientes fases:

1.2.1. Primera fase

Comencé con un análisis de frecuencias, esto es, una selección de los términos más reiterados. En esta misma fase inicial ya podríamos obtener conclusiones previas, puesto que los vocablos de mayor número son indicadores previos para una primera aproximación a qué tipo de idea del Escorial se proyectó en el texto. Por ejemplo, si en un escrito predominan los vocablos relacionados con la grandeza y la majestuosidad o en torno al vocabulario religioso, connotará que para ese escritor la magnificencia, la riqueza y la santidad son los elementos más destacables o prioritarios en su visión escorialense frente a otros conceptos. Pero, por supuesto, en la siguiente fase habría que analizar con detalle la significación de todas estas palabras, su relación con otros términos y su significado dentro de su contexto real (por ej., “grandeza” es un término, de por sí, ambiguo de manera aislada, pues no solo puede significar magnificencia o sublimidad sino también grandes dimensiones, así mismo altamente valoradas en las descripciones sobre El Escorial). Para llevar a cabo mis objetivos, me centré aproximadamente en los 400 primeros términos de cada texto, de los cuales fue necesaria una revisión posterior para la eliminación de aquellos vocablos puramente gramaticales, como artículos, conjunciones, preposiciones, etc., así como otras tipologías de palabras (pronombres, etc.) que, en definitiva, no constituyen un punto

de interés para la investigación de la terminología artística⁶¹. A su vez, consideré las diferentes formas flexivas de cada término: ej.: *bell-o, -a (s)/-eza/-ísim-o-a(s)*, etc, aunque algunas de estas variaciones no aparezcan dentro del marco de las 400 palabras más recurrentes. No obstante, también resultó imprescindible una revisión de los vocablos restantes, a pesar de que sobrepasaran este umbral, pues, aunque menos numerosos, algunos llegaron a ser concluyentes por su significación.

Posteriormente, estas palabras fueron clasificadas en grupos específicos o categorías de vocabularios según su uso y significado en el texto. De todos ellos, consideré el “vocabulario descriptivo-crítico o estético” el más relevante para analizar la imagen de El Escorial que elabora cada autor, lo cual viene a ser el objetivo principal de esta investigación⁶². Por este motivo, este conjunto terminológico fue objeto de un estudio más pormenorizado y detallado que el resto de grupos de palabras, los cuales no dejan de ser interesantes. De estos grupos o categorías, únicamente se expone su clasificación en las tablas previas a los análisis de cada una de las obras (véase capítulo 4. “Análisis léxico-terminológico”⁶³).

1.2.2. Segunda fase

A partir de la selección de los términos más reiterados, efectué un segundo análisis más exhaustivo de cada uno de ellos. Para llevar a cabo esta tarea, me serví del resto de análisis que nos ofrece *TAPORWARE*: concordancias, co-ocurrencias y comparaciones. Con todas estas posibilidades de análisis, conseguí esclarecer los significados de los términos dentro del contexto textual en el que se inscriben, así como las palabras con las que suelen relacionarse. A grandes rasgos, en primer lugar, contemplé el análisis de las palabras únicas de cada autor, con los excepcionales estudios comparativos de Luis Cabrera de Córdoba y Juan Alonso de Almela (s. XVI), dada su condición cortesana, y de fray Francisco de los Santos y fray Andrés Jiménez (s. XVII y XVIII), por las grandes similitudes que presentan sus textos. Después, puse en relación los resultados individuales entre sí para extraer conclusiones sobre el

⁶¹En este sentido y como una segunda criba, a continuación, procedí a un análisis de concordancias, co-ocurrencias y comparaciones para confirmar el valor artístico crítico de los vocablos.

⁶²El vocabulario descriptivo-crítico ofrece la imagen de El Escorial que interesa a este estudio, no tanto material como conceptual, esto es, aquella referida a la esencia y a las ideas estereotipadas surgidas en torno al monumento, las cuales configuraron su verdadera fama y concepción. Precisamente, estas nociones han sido las que más se han difundido posteriormente, llegándose a magnificar la idea de El Escorial con el paso del tiempo.

⁶³ Véanse pp. 149 y sigs.

funcionamiento del vocabulario a través del tiempo y desde una perspectiva global.
Por último, desarrollé pormenorizadamente las conclusiones finales de este análisis.

2. CONTEXTO. ESTADO DE LA CUESTIÓN

2.1. Lo que se ha dicho sobre El Escorial

Tomando como punto de partida la Carta de Fundación de Felipe II del 22 de abril de 1567⁶⁴, una de las primeras referencias escritas acerca del Real Monasterio de El Escorial, el amplio estado de la cuestión que comprende el monumento ha sido clasificado en dos categorías esenciales: descripciones y estudios contemporáneos.

En lo referido al primer grupo, como su designación indica, se puede afirmar que la descripción se alza como la tendencia preeminente entre las fuentes escritas entre los siglos XVI y XIX. Se debe a su alta recurrencia como medio de aproximación a la esencia escorialense, por lo que podría considerarse el género literario inherente al Monasterio desde su fundación. Prioritariamente, hallamos textos descriptivos de su arquitectura y en menor medida de sus componentes “anexos”, como la escultura y la pintura. Sin embargo, progresivamente se creará una tendencia prioritaria hacia este último aspecto. Es así que las primeras fuentes escritas constatadas acerca del monumento escorialense se apoyaron en este tipo de relatos, comprendidos, en primer lugar, por las descripciones en torno a la fundación del monumento, que deberán diferenciarse de las crónicas de época (no adscritas a este grupo de descripciones, pero mencionadas por ser parte imprescindible del corpus tradicional escorialense). No obstante, las descripciones absorben de las crónicas su estilo de inventario o catálogo, sobre estancias, partes y elementos del edificio, e informaciones relativas al día a día durante la construcción del monumento, en lo que se añaden los sucesos y contratiempos en torno a ella. Así mismo, en los siglos XVII, XVIII y XIX, surgirán los llamados libros de viajeros y las guías turísticas, tendencia incluso hoy en día vigente, (recuérdese que todos los géneros mencionados serán estudiados a fondo en el capítulo 3, “Materiales. Corpus”⁶⁵). Estos son los textos por parte de los monjes

⁶⁴ En ella, se especifican los objetivos de la fundación de esta gran obra. Nacería en homenaje a San Lorenzo y en agradecimiento a Dios, procurador de la victoria bélica de San Quintín. Por este motivo, El Monasterio de El Escorial es dedicado a El como su propia casa, en culto y devoción perpetua. A dicha carta fundacional, se añade el Testamento de 1558 de Carlos V, donde expresa a su hijo su última voluntad de la creación de un mausoleo real para la Custodia y la conmemoración eterna del linaje dinástico.

⁶⁵ Véanse pp. 83 y sigs.

jerónimos⁶⁶, como las crónicas de fray Juan de San Jerónimo⁶⁷, fray Antonio de Villacastín⁶⁸, fray Jerónimo de Sepúlveda⁶⁹ y la excepcional descripción del agustino Paulo Morigi⁷⁰ (s. XVI). A ellos se añaden las afamadas descripciones de los también jerónimos fray José de Sigüenza⁷¹, fray Francisco de los Santos⁷² y fray Andrés de Jiménez⁷³, aparte de la crónica de fray Juan de Toledo⁷⁴ (s. XVII y XVIII). Por otro lado, frente a las fuentes por parte de autores dentro de la Orden de San Jerónimo, se añaden los testimonios de escritores ajenos a esta que hicieron acto de presencia en la corte filipense, como Antonio Gracián Dantisco⁷⁵, Luis Cabrera de Córdoba⁷⁶, Diego Pérez de Mesa⁷⁷ y Juan Alonso de Almela⁷⁸ y el arquitecto mayor Juan de Herrera⁷⁹ (s. XVI). Dentro de la categoría de los llamados libros de viajes o literatura de viajes de los siglos XVII y XVIII, destaco como característicos a este género el *Pasatiempos* de Jehan Lhermite (1602)⁸⁰, *El Diario* de Cassiano dal Pozzo (1626)⁸¹, la *Relación* de

⁶⁶ Entre las teorías acerca de la fundación del Monasterio, se comenta que la Orden de San Jerónimo fue moradora de un monasterio inicial, previo a la construcción de la Real fábrica escurialense. Además, los Jerónimos eran la orden religiosa predilecta de Carlos V, quien pasó los últimos días de su vida junto a sus religiosos en el Monasterio de Yuste.

⁶⁷ SAN JERÓNIMO, fray Juan de, *ob. cit.*

⁶⁸ VILLACASTÍN, fray Antonio de: *ob. cit.*

ZARCO CUEVAS, Julián: *ob. cit.* 1916 y 1985.

⁶⁹ SEPÚLVEDA, fray Jerónimo de: *Historia de varios sucesos y de las cosas notables que han acontecido en España y en otras naciones desde el año de 1584 hasta el de 1603, escrita por el P. fray Jerónimo de Sepúlveda, El Tuerto, monje jerónimo de San Lorenzo el Real de El Escorial...* Madrid, 1603.

⁷⁰ MORIGI, Paulo y ANDRÉS, Gregorio de (ed.): *ob. cit.*

⁷¹ SIGÜENZA, fray José de: *ob. cit.*, 1605.

SIGÜENZA, fray José de: *La fundación del Monasterio de El Escorial*, 1605. SÁENZ DE MIERA, Jesús (ed.) y SÁINZ ROBLES, Carlos (pról). *ob. cit.*

BLASCO CASTIÑEYRA, Selina: “La traducción italiana de la Descripción del Escorial de fray José de Sigüenza. Apuntes para la historia de la fama de El Escorial en Italia”, en FAGIOLO, Marcello, MADONNA, María Luisa (coord.): *ob. cit.*

⁷² SANTOS, fray Francisco de los: *ob. cit.*, 1657.

⁷³ XIMÉNEZ, fray Andrés de: *ob. cit.*, 1764.

⁷⁴ TOLEDO, fray Juan de: *Memorias de los sucesos ocurridos después del incendio de 1671.*

⁷⁵ GRACIÁN DANTISCO, Antonio: *ob. cit.*

⁷⁶ CABRERA DE CÓRDOBA, Luis: *ob. cit.*, 1975, pp. 134-187.

⁷⁷ PÉREZ DE MESA, Diego: *Primera y segunda parte de las grandezas y cosas notables de España. Compuesta primeramente por el maestro Pérez de Medina, Vezino de Sevilla, y agora nuevamente, corregida y muy ampliada por Diego Pérez de Mesa, Catedrático de Matemáticas en la Universidad de Alcalá. Dirigida al muy católico y poderoso Rey don Philippe, Segundo deste nombre, nuesrto Rey y señor.* Con Privilegio. Impresso en Alcalá de Henares, en Casa de Juan Gracias, que sea en gloria. Año 1590. (A costa de Luis Méndez, mercader de libros), citado en SÁENZ DE MIERA, Jesús, *ob. cit.*, 2001, p. 496).

⁷⁸ ALMELA, Juan Alonso de: *ob. cit.* ca. 1595.

ALMELA, Juan Alonso de: *ob. cit.*, 1962. Vol. IV.

⁷⁹ CERVERA VERA, Luis: “Documentos relativos a las Estampas de El Escorial dibujadas por Juan de Herrera”. *La Ciudad de Dios*, CLXVI, 1952, citado en SÁENZ DE MIERA, *ob. cit.*, 2001, 487.

⁸⁰ LHERMITE, Jehan: *ob. cit.*

SÁENZ DE MIERA, Jesús: *ob. cit.* 2005.

⁸¹ POZZO, Cassiano del: *ob. cit.*

Jules Chifflet⁸² (1656) y el *Viaje* de Antonio Ponz (1772)⁸³ y Norberto Caimo (1772)⁸⁴. En el siglo XIX, también afloran otros relatos, como las descripciones de Antonio López Ramajo⁸⁵, Santiago de Arambilet⁸⁶, Damián Bermejo⁸⁷, José Quevedo⁸⁸, José María Cuadrado⁸⁹ y Antonio Rotondo⁹⁰. Entre ellas, se añaden las obras de Poleró y Toledo⁹¹ y el relato de un legajo anónimo del Archivo de la Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando⁹², que señalo por su relación con la disciplina de la Restauración de Bienes Culturales, dentro del campo de la pintura. Por último, cabe mencionar la tipología de las guías turísticas decimonónicas, de la mano de Marín Pérez y Fernández Sánchez⁹³, López y Ramajo⁹⁴,

⁸² CHIFFLET, Jules: “Relación de la estancia de Felipe IV en El Escorial (1656)”, Adiciones y notas de Gregorio de Andrés, en *Documentos para la historia del monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial VII*. Madrid, 1964, pp. 403-431, en BOUZA, Fernando: “Pinturas y pintores en San Lorenzo El Real antes de la intervención de Velázquez. Una Descripción escurialense en la Biblioteca da Ajuda de Lisboa”, *Reales Sitios*, vol. 143, Patrimonio Nacional, Madrid, 2000, en BASSEGODA I HUGAS, Bonaventura: *El Escorial como Museo*, Barcelona, Bellaterra, 2002, pp. 64-74.

⁸³ PONZ, D. Antonio: *ob. cit.*, 1772, pp.1-250.

PONZ, Antonio: *ob. cit.*, 1988.

LA PUENTE, Joaquín de: *ob. cit.*

CRESPO DELGADO, Daniel: *ob. cit.*

⁸⁴ CAIMO, Norberto: *Voyage d'Espagne fait en l'année 1755: avec des Notes historiques, géographiques & critiques: et une Table raisonnée des Tableaux & autres Peintures de Madrid, de l'Escurial, de Saint-Ildefonso, &c.* Timothée Livoy (trad.). Á Paris: Chez J.P. Costard, Libraire ..., 1772.

⁸⁵ LÓPEZ Y RAMAJO, Antonio María: *ob. cit.*

⁸⁶ ARAMBILET, Santiago de: *El Monasterio de El Escorial. Descripción de esta maravillosa basílica y de sus obras de arte, recopilada de lo que sobre ella han escrito los mejores autores, antiguos y modernos*. Madrid, Establecimiento tipográfico de Manuel Minuesa, calle de Juanelo, num.19, 1888. RBME, 129-VII-8 y M-RAH23 23915.

⁸⁷BERMEJO, Damián: *Descripción artística del Real Monasterio de S. Lorenzo del Escorial, y sus preciosidades después de la invasión de los franceses: escrita por el P. Fr. Damián Bermejo, Monje de la misma Casa*. Madrid, Imprenta Doña Rosa Sanz, Calle del Baño, 1820. RBME 129-VII-26.

⁸⁸QUEVEDO, José: *ob. cit.*, 1849.

⁸⁹CUADRADO, José María: *ob. cit.*

⁹⁰ROTONDO, Antonio: *Descripción de la gran Basílica de El Escorial*. Madrid, Imprenta de la Galería Literaria a cargo de Castillo, 1861. Biblioteca de la Real Academia de San Fernando, E-409.

⁹¹POLERÓ Y TOLEDO, Vicente: *Catálogo de los cuadros del Real Monasterio de San Lorenzo, llamado del Escorial, en el que se comprenden los del Real Palacio, Casino del Príncipe y Capilla de la Fresneda. Redactado por Don Vicente Poleró y Toledo, restaurador del Real Museo de Pintura y Escultura de S.M.* Madrid, Imprenta de Tejado (Leganitos, núm. 47), 1857. (Reproducción del catálogo de pinturas de Poleró y Toledo hacia el año 1855). RBME, 129-VI-19.

⁹²ANÓNIMO (firma ilegible): *Academia de Bellas Artes de San Fernando: Sección de Arquitectura. Informes...* 6 de octubre de 1874. Archivo de la Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 5-329-4.

⁹³MARÍN PÉREZ, Andrés y FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Ildefonso: *Guía del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*. Madrid, Escuela Tipográfica del Hospicio, Fuencarral, 84, 1889. RBME, 129-V-1 y bis. p. 160.

⁹⁴LÓPEZ Y RAMAJO, Antonio María: *ob. cit.*

Álvarez Palacios⁹⁵ y Martín y Santiago⁹⁶. Pero, además, dentro de esta categoría, como bien apunto en la “Introducción”, he considerado oportuno el análisis de algunas guías del siglo XX, como las de Matilde López⁹⁷, Martínez Cuesta⁹⁸ y Martín Bonilla⁹⁹, para su estudio comparativo con las anteriores¹⁰⁰.

En la segunda categoría en que se ha dividido este estado de la cuestión, se sitúan los estudios o monografías concernientes a nuestra contemporaneidad (siglos XX y XXI). En el amplio espectro de estos escritos, destacamos a Sáenz de Miera¹⁰¹,

⁹⁵ÁLVAREZ PALACIOS, Fernando: *Descripción del Monasterio y Palacio de San Lorenzo, Casa del Príncipe, y demás notable que encierra bajo el aspecto histórico, literario y artístico el Real Sitio del Escorial, para uso de viajeros y curiosos que le visiten*. Madrid, Imprenta de D. Vicente Lalama, Calle del Prado nº 27, 1843. M-RAH, 14 4224.

⁹⁶MARTÍN Y SANTIAGO, José: *ob. cit.* ¿1868?

MARTÍN Y SANTIAGO, José: *ob. cit.* 1883-1884. RBME, 130-IV-8.

⁹⁷LÓPEZ, Matilde: *El Escorial. El Monasterio y la Casita del Príncipe y del Infante. Guía turística*. IV Guías turísticas Patrimonio Nacional. Madrid, Editorial Patrimonio Nacional, 1963. RBME, 129-VII-4.

⁹⁸MARTÍNEZ CUESTA, Juan: *Guía del Monasterio de San Lorenzo el Real también llamado de El Escorial*. Madrid, Editorial Patrimonio Nacional, 1992. RBME, La obra se compone de un total de 254 páginas, contando con el “IV Índice de artistas” “V Bibliografía y exposiciones”. Las fotografías han sido realizadas por Félix Llorio.

⁹⁹A.A.V.V., MARTÍN BONILLA, Margarita (textos): *ob. cit.*

¹⁰⁰ También podríamos hablar de otras guías de los siglos XX y XXI, como la del autor anónimo de 1952, Humanes Bustamante o la de José Luis Vega Loeches. Debido a que esta última posee un importante peso científico, sustentado en un estudio pormenorizado en torno a una vasta temática sobre el Monasterio, he considerado propicio tratarla a continuación, como parte constituyente del grupo de las monografías contemporáneas del presente Estado de la Cuestión.

ANÓNIMO: “Nueva guía de El Escorial”. Colección *Capucho*, Madrid, Distribuidor exclusivo: Paraninfo, 1952.

HUMANES BUSTAMANTE, Alberto: *Guía del Real Sitio de El Escorial: monasterio y territorio*. Madrid, Comunidad de Madrid, Vicepresidencia, Consejería de Cultura y Deporte y Portavocía del Gobierno, Dirección General de Patrimonio Histórico, 2009. VEGA LOECHES, José Luis (textos) y MARTÍNEZ, Agustín (fotografías): *San Lorenzo de El Escorial. Patrimonio Mundial. World Heritage*. Madrid, Ediciones Alymar, M. I. Ayuntamiento del Real Sitio de San Lorenzo de El Escorial, 2014. RBME (pendiente de signatura).

¹⁰¹SÁENZ DE MIERA, Jesús (ed.) y SÁINZ ROBLES, Carlos (pról). *Fundación del Monasterio de El Escorial. Evocaciones y Memorias*. Aguilar, 1963. RBME, 129-III-12.

SÁENZ DE MIERA, Jesús: *De obra “insigne” y “heroica” a “Octava Maravilla del Mundo. La fama de El Escorial en el siglo XVI*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001.

SÁENZ DE MIERA, Jesús: *El Pasatiempos de Jehan Lhermite. Memorias de un Gentilhombre Flamenco en la corte de Felipe II y Felipe III*. Visiones Hispanas, Madrid, Fundación Carolina, Ediciones Doce Calles S.L., 2005. RBME, 154-III-32.

¹⁰¹RINCÓN ÁLVAREZ, Manuel: *Claves para comprender el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*. Ediciones Universidad de Salamanca, 2007. RBME, 135-II-69.

RINCÓN ÁLVAREZ, Manuel: *La Bóveda de la Biblioteca Real*. San Lorenzo del Escorial. Ediciones Escorialenses, 2010.

RINCÓN ÁLVAREZ, Manuel: *Reflexiones en torno a una bóveda: Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*. Ediciones Universidad de Salamanca, 2010.

RINCÓN ÁLVAREZ, Manuel: “Esculturas en el Retablo Mayor y los grupos orantes”. Series: *Tesoros artísticos en el Monasterio del Escorial*. 4. San Lorenzo del Escorial, Ediciones Escorialenses, 2011.

RINCÓN ÁLVAREZ, Manuel: *La arquitectura del Monasterio*. San Lorenzo del Escorial, Ediciones Escorialenses, 2012.

Rincón Álvarez¹⁰², Morales Vallejo¹⁰³, Álvarez Turienzo¹⁰⁴, Zarco Cuevas¹⁰⁵, Selina Blasco Castiñeyra¹⁰⁶, José Luis Gonzalo Sánchez-Molero¹⁰⁷, Juan Rafael La Cuadra

RINCÓN ÁLVAREZ, Manuel: *El claustro principal*. San Lorenzo de El Escorial, Ediciones Escorialenses, 2012.

RINCÓN ÁLVAREZ, Manuel: *Sacristía y panteones*. San Lorenzo del Escorial. Series: Tesoros artísticos en el Monasterio del Escorial. Ediciones Escorialenses, 2013. 11.

¹⁰¹MORALES VALLEJO, Javier: *El símbolo hecho piedra. El Escorial, un laberinto descifrado*. Barcelona, Áltera, libro coeditado con Patrimonio Nacional, 2008.

RINCÓN ÁLVAREZ, Manuel: *La Bóveda de la Biblioteca Real*. San Lorenzo del Escorial. Ediciones Escorialenses, 2010. RINCÓN ALVAREZ, Manuel: Reflexiones en torno a una bóveda: Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. Ediciones Universidad de Salamanca, 2010. RINCÓN ÁLVAREZ, Manuel: “Esculturas en el Retablo Mayor y los grupos orantes”. Series: *Tesoros artísticos en el Monasterio del Escorial*. 4. San Lorenzo del Escorial, Ediciones Escorialenses, 2011. RINCÓN ÁLVAREZ, Manuel: *La arquitectura del Monasterio*. San Lorenzo del Escorial, Ediciones Escorialenses, 2012. RINCÓN ÁLVAREZ, Manuel: *El claustro principal*. San Lorenzo de El Escorial, Ediciones Escorialenses, 2012. RINCÓN ÁLVAREZ, Manuel: *Sacristía y panteones*. San Lorenzo del Escorial. Series: Tesoros artísticos en el Monasterio del Escorial. Ediciones Escorialenses, 2013. 11.

¹⁰³MORALES VALLEJO, Javier: *El símbolo hecho piedra. El Escorial, un laberinto descifrado*. Barcelona, Áltera, libro coeditado con Patrimonio Nacional, 2008.

¹⁰⁴ÁLVAREZ TURIENZO, Saturnino: “La crónica escorialense hasta el padre Sigüenza” y “El monasterio en fray José de Sigüenza”, *El Escorial en las letras españolas*, Colección Estudios, Madrid, Editorial Patrimonio Nacional, 1985, pp. 46-48.

¹⁰⁵VILLACASTÍN, fray Antonio de: *Memorias de la fundación de San Lorenzo El Real, monasterio de la Orden de San Jerónimo, escritas por fray Antonio de Villacastín, obrero mayor y monje del mismo*, 1595.

ZARCO CUEVAS, Julián: *Memorias de fray Antonio de Villacastín*. Documentos para la historia del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial. Madrid, 1916.

ZARCO CUEVAS, Julián: *Memorias de fray Antonio de Villacastín*. Prólogo de Agustín Bustamante. Madrid, 1985.

ZARCO CUEVAS, Julián (O.S.A): *Escritores agustinos de El Escorial: Catálogo bibliográfico*. Madrid, Imprenta Helénica, 1917.

ZARCO CUEVAS, P. Julián, agustino: *Catálogo de los manuscritos castellanos*, Madrid, 1926.

ZARCO CUEVAS, Julián: *Inventario de las alhajas, relicarios, pinturas,... y otros objetos de valor donados por Felipe II al Monasterio de El Escorial (1571-98)*, el Boletín Real de la Academia de la Historia, 1930.

ZARCO CUEVAS, Julián: *Pintores españoles en San Lorenzo el Real de el Escorial <1566-1613>* Madrid Talleres de E. Maestre 1931.

ZARCO CUEVAS, Julián: *La Pintura escorialense*, Religión y Cultura, 1932.

ZARCO CUEVAS, P. fr Julián: *El Monasterio de San Lorenzo El Real de El Escorial y la Casita del Príncipe. Autor el P. Fr. Julián Zarco Cuevas agustino bibliotecario de El Escorial y Académico de la Historia*. Quinta edición. El Escorial, tip. de los PP. Agustinos, 1935. RBME, 129-VII-14.

¹⁰⁶BLASCO CASTIÑEYRA, Selina: “La imagen literaria de El Escorial en el siglo XVIII: reflexiones sobre las fuentes del viaje ilustrado” en *Cuadernos de historia moderna*, n.º.12, 1991, pp. 167-182.

BLASCO CASTIÑEYRA, Selina: “La traducción italiana de la Descripción del Escorial de fray José de Sigüenza. Apuntes para la historia de la fama de El Escorial en Italia”, en FAGIOLO, Marcello, MADONNA, María Luisa (coord.): *Il Barocco Romano e L’Europa, Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato*, 1992.

BLASCO CASTIÑEYRA, S., “Los jerónimos y los orígenes de la Biblioteca de El Escorial”, en López Vidriero, M. L. y Cátedra, P. M. (coords.), *El libro en Palacio y otros estudios bibliográficos*, Salamanca, Universidad, 1996, pp. 13-27.

¹⁰⁷GONZÁLO SÁNCHEZ-MOLERO, José Luis: “Los orígenes de la imagen salomónica del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial” en *Literatura e imagen en El Escorial*, Madrid, El Escorial, 1996.

Blanco¹⁰⁸, Juan González García¹⁰⁹, Gregorio de Andrés¹¹⁰ y Juan Antonio Ramírez¹¹¹, Bouza y Checa¹¹², Navascués Palacio¹¹³, Kubler¹¹⁴, Fernando Marías¹¹⁵, Delfín

¹⁰⁸CUADRA BLANCO, Juan Rafael de la: “*King Philip of Spain as Solomon the Second. The origins of Solomonism of the Escorial in the Netherlands*”, 200, en *The Seventh Window. The King's Window donated by Phillip II and Mary Tudor to Sint Janskerk. Hilversum, Concept & editing Wim de Groot, Verloren Publishers, 1557, pp. 169-180*

¹⁰⁹Gracias a estudios recientes, como el de José Luis Gonzalo (GONZALO SÁNCHEZ-MOLERO, José Luis: *ob. cit.*, pp. 722-749), se ha podido constatar que, desde su tierna infancia, Felipe II sintió gran devoción hacia el sabio y prudente rey Salomón, teniéndole como un modelo a seguir. A ello, contribuyeron las personas de su entorno más inmediato. Por eso, según relata el historiador Juan Calvete de Estrella (s.XVI), en el viaje del príncipe a los Países Bajos se le llegó a comparar, por lo menos en diez ocasiones, con El Prudente. De hecho, Felipe II llega a retratarse como éste en Gante, con motivo de un Capítulo de la Orden del Toisón de Oro. Dos años antes del encargo de El Escorial, tal y como indica Juan Rafael de Cuadra, Felipe, como Salomón, dio muestras de su gran sabiduría, en CUADRA BLANCO, Juan Rafael de la: *ob. cit.*, pp. 169-180). Por otra parte, en los discursos de su boda con María Tudor y en el funeral de su padre, Carlos V, se le requirió la reconstrucción del Templo de Jerusalén. Según José Luis González, la equiparación entre ambos monarcas radicaba en la justificación de la vasta colección de Felipe II. Con ella, compuesta en gran medida por un cúmulo de objetos sagrados, se sacralizaría el espacio a modo de gran museo o *Kunstkammer* con el fin de alabar a Dios, en GONZÁLEZ GARCÍA, Juan Luis: Felipe II y la devoción acumulativa en El Escorial: el templo de Salomón como "Kunstkammer" del rey-sacerdote. Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 2001, pp. 444 y 465.

¹¹⁰ ALMELA, Juan Alonso de y ANDRÉS, Gregorio de (ed.): *ob. cit.* 1962.

ALMELA, Juan Alonso de: *ob. cit.* 1600.

ANDRÉS, Gregorio de: *Documentos para la historia del Monasterio de San Lorenzo El Real de El Escorial*. Madrid, Imprenta del Real Monasterio, 1965. VIII. RBME, 129-III-8.

ANDRÉS, Gregorio de: *Inventario de documentos sobre la construcción y ornato del Monasterio del Escorial existentes en el archivo de su Real biblioteca*, Madrid, CSIC, 1972.

¹¹¹RAMÍREZ, Juan Antonio: *Construcciones ilusorias. Arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas*. Madrid, Alianza Forma, 1983.

RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín: “En El Escorial “murió la arquitectura”, *Actas del Symposium. El Monasterio del Escorial y la arquitectura*, Madrid, 2002, pp. 312-331.

¹¹²BOUZA, Fernando y CHECA, Fernando [et al]: *El Escorial. Biografía de una época [La historia]. Catálogo de la exposición celebrada con motivo del IV Centenario del Monasterio de El Escorial*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1986. Este catálogo puede ser concebido como un documento autónomo por sí mismo y no únicamente el compendio de la exposición celebrada con motivo del IV Centenario del Monasterio de El Escorial.

¹¹³NAVASCUÉS PALACIO, Pedro (texto) y LORRIO, Félix (fotografías): *El Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*. Madrid, Patrimonio Nacional y Lunweg Editores S.A., 1994. RBME, 130-II-51.

¹¹⁴KUBLER, George: *Building the Escorial*. Princeton, N.J., Princeton University Press, c. 1982.

KUBLER, George: *La obra del Escorial*. Versión española de Fernando Villaverde. Madrid, Alianza Editorial, primera edición, 1983, segunda edición 1985.

¹¹⁵MARÍAS, Fernando, “Cuando el Escorial era francés: Problemas de interpretación y apropiación de la arquitectura española”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (UAM)*, 17, 2005, pp. 21-32.

Rodríguez¹¹⁶, Suárez Quevedo¹¹⁷, Fernando Aznar¹¹⁸, Martínez-Ojinaga¹¹⁹, Poleró y Toledo¹²⁰, Asunción de Vicente¹²¹, Valentín de Sambricio¹²², el COAM¹²³, Mario di Giampaolo¹²⁴, Carmen García-Frías Checa¹²⁵, Bassegoda I Hugas¹²⁶, Guirau Cabas¹²⁷, Justel Calabozo¹²⁸, Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla¹²⁹, Luciano

¹¹⁶ RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín: “En El Escorial “murió la arquitectura””, *Actas del Symposium. El Monasterio del Escorial y la arquitectura*, Madrid, 2002, pp. 312-331.

RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín: “La sombra de un edificio. El Escorial en la Cultura arquitectónica española durante la época de los primeros borbones (1700-1770)” en SOBRINO MANZANARES, María Luisa (Dira.): *Revista Quintana*, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Santiago de Compostela. Nº2, 2003. ISSN: 1579-7414. pp. 57-94. RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín: “En El Escorial “murió la arquitectura””, *Actas del Symposium. El Monasterio del Escorial y la arquitectura*, Madrid, 2002, pp. 312-331.

¹¹⁷ SUÁREZ QUEVEDO, Diego: “Insólita guía histórico-artística de España, 1746. Fray Francisco de los Santos y Antonio Palomino”, *Pecio Complutense*, 2007, 7, pp. 1-28.

¹¹⁸ AZNAR, Fernando: *El Monasterio de San Lorenzo El Real de El Escorial*. Serie Monumentos Declarados de Interés Mundial por la UNESCO, Madrid, Ministerio de Cultura y Ministerio de Educación, Edición a cargo del Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1985.

¹¹⁹ MARTÍNEZ-OJINAGA MARTÍNEZ, Ricardo: *Historia de la conservación y restauración de la pintura al óleo del monasterio de San Lorenzo de El Escorial hasta el año 1936*. Madrid, Editorial de la Universidad Complutense de Madrid, 1986. Es un facsímil autorizado y ha sido reproducido por el Servicio de Reprografía de la Editorial de la Universidad Complutense de Madrid en 1992.

¹²⁰ POLERÓ Y TOLEDO, Vicente: *ob. cit.* Véase su análisis en el capítulo tercero de esta tesis doctoral.

¹²¹ VICENTE GARCÍA, Asunción de: *La escultura de Juan Bautista Monegro en el Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*. Madrid, Editorial Patrimonio Nacional, 1990.

¹²² SAMBRICIO, Valentín de: *El Escorial: tapices de Goya*. Madrid, Patrimonio Nacional, 1960.

¹²³ A.A.V.V.: *El Escorial. La arquitectura del monasterio*. Madrid, Servicio de Publicaciones del Colegio de Arquitectos de Madrid (COAM), bajo la dirección de Carlos Bustos Moreno (arquitecto), 1986.

¹²⁴ GIAMPAOLO, Mario di (Coord.): *Dibujos italianos para El Escorial*. Madrid, Editorial Nerea, 1995.

¹²⁵ GARCÍA-FRÍAS CHECA, Carmen: *La pintura mural y de caballete en la biblioteca del Real Monasterio de El Escorial*. Colección Investigación. Madrid, Editorial Patrimonio Nacional, 1991.

¹²⁶ BASSEGODA I HUGAS, Bonaventura: *El Escorial como museo*, Barcelona, Bellaterra, 2002. BASSEGODA I HUGAS, Bonaventura: conferencia *La colección pictórica del Escorial a través de sus fuentes de descripción, inventario, y catalogación*, impartida el 9 de marzo del 2010, dentro del ciclo de conferencias del III Curso de Especialización de Documentación del Patrimonio Histórico: *Documentación del patrimonio histórico-artístico. Del inventario de bienes a la web semántica. Perfiles profesionales en la sociedad digital*, Museo del Patrimonio Municipal (MUPAM), organizado por el Ayuntamiento y la Universidad de Málaga, del 8 al 11 de marzo del 2010.

¹²⁷ GUIRAU CABAS, José Manuel: *Catálogo de impresos de los siglos XVI al XVIII de la Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*. Madrid, Patrimonio Nacional, 2013.

¹²⁷ JUSTEL CALABOZO, Braulio: *La Real biblioteca de El Escorial y sus manuscritos árabes. Sinopsis histórico-descriptiva*. Madrid, Instituto hispano-árabe de cultura, 1978. Esta obra, surge con motivo de la exposición de reproducciones de manuscritos árabes escorialenses, uno de los fondos más numerosos en la biblioteca del Real Monasterio de El Escorial. La exposición fue organizada por el Instituto-Árabe de Cultura, la cual tenía intención de recorrer todo el país y parte del territorio árabe.

¹²⁷ CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco Javier (coord.): *Literatura e imagen en El Escorial: Actas del Simposium*. San Lorenzo del Escorial, R.C.U. Escorial-M^a Cristina, 1996, pp. 405-432.

¹²⁷ RUBIO, Luciano: “Los historiadores de El Real Monasterio de San Lorenzo El Real”. *La ciudad de Dios*, 172, 1959, p. 506, citado en SÁENZ DE MIERA, Jesús, *ob. cit.*, 2001.

Rubio¹³⁰, Bustamante García¹³¹, Navascués Palacio¹³², García Rey¹³³, Rincón Álvarez¹³⁴, León Megnié¹³⁵, Vega Loeches¹³⁶, Guillermo Antolín¹³⁷, Campos y Fernández de Sevilla¹³⁸, Checa Cremades¹³⁹, Fernández Merino¹⁴⁰, Llacayo y Santa María¹⁴¹, Mediavilla Martín¹⁴², Alvar Ezquerro¹⁴³, Bonet Correa¹⁴⁴, Cable¹⁴⁵, Hesse¹⁴⁶,

¹³¹ BUSTAMANTE GRACÍA, Agustín: *La Octava Maravilla del Mundo (estudio histórico sobre El Escorial de Felipe II)*. Madrid, Editorial Alpuerto, D.L., 1994. RBME, 129-VI-17.

¹³¹ NAVASCUÉS PALACIO, Pedro (texto) y LORRIO, Félix (fotografías): *El Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*. Madrid, Patrimonio Nacional y Lunberg Editores S.A., 1994. RBME, 130-II-51.

¹³³ GARCÍA REY, Verardo: “Juan Bautista Monegro, escultor y arquitecto”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, tomo 39, p. 143, citado en VICENTE GARCÍA, Asunción de: *ob. cit.*, pp. 17-22.

¹³⁴ RINCÓN ÁLVAREZ, Manuel: *ob. cit.*, 2007.

¹³⁵ LEÓN MEGNIÉ, Luis: *Biblioteca de la provincia de Madrid. Crónica General de sus pueblos. Real Sitio de San Lorenzo*. XXI, Madrid, Biblioteca de la revista ilustrada *La Provincia*, 1891. RBME, 129-VII-2.

¹³⁶ VEGA LOECHES, José Luis (textos) y MARTÍNEZ, Agustín (fotografías): *ob. cit.*

¹³⁷ ANTOLÍN, Guillermo (O.S.A.): Catálogo de los códices latinos de la Real biblioteca del Escorial. (Precedencias; Organización y catalogación; Índice general primitivo) por el P. Guillermo Antolín. Vol. V. Madrid, Imp. Helénica, 1923.

¹³⁸ CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco-Javier (dir.): Las pinturas de la escalera imperial del Escorial: síntesis iconográfica de la Casa de Austria, microcosmos ideológico y armonía formal. El Escorial, Real Monasterio de El Escorial, [1986?].

CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco-Javier: Fondo manuscrito americano de la Biblioteca de San Lorenzo del Escorial. San Lorenzo de El Escorial (Madrid), Ediciones Escorialenses, 1993.

¹³⁹ CHECA CREMADES, José Luis: La encuadernación renacentista en la biblioteca del Monasterio de El Escorial: introducción al estudio de la decoración exterior del libro en la España de Felipe II. Madrid, Ollero & Ramos, D.L. 1998.

¹⁴⁰ FERNÁNDEZ MERINO, Agustín: Códices y libros de alquimia, química, metalurgia... y botica en las librerías de San Lorenzo el Real del Escorial. Madrid, Círculo Científico, 2008.

¹⁴¹ LLACAYO Y SANTA MARÍA, D. Augusto (El Escorial, Real Biblioteca): *Antiguos manuscritos de historia, ciencia y arte militar, medicina y literarios existentes en la biblioteca del Monasterio de San Lorenzo del Escorial por D. Augusto*. Llacayo y Santa María. Sevilla, F. Álvarez y ca., 1878.

¹⁴² MEDIAVILLA MARTÍN, Benito: Inventario de documentos sobre el Real Monasterio del Escorial existentes en el archivo de su Real Biblioteca (1631-1882). San Lorenzo de El Escorial. Ediciones Escorialenses, 2005.

¹⁴³ ALVAR EZQUERRA, Alfredo, GARCÍA-FRÍAS CHECA, Carmen, SANCHO GASPAS, José Luis et alii: Monasterio de San Lorenzo de El Escorial: Estudios. Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia y Patrimonio Nacional, 2005.

¹⁴⁴ BONET CORREA, Antonio (texto) y Ricci Novara, Giovanni (fotografía): El Real Monasterio de El Escorial. Prólogo de Yago Pico de Coaña de Valicourt. Madrid, Patrimonio Nacional y Bologna, FMR, 2006.

¹⁴⁵ CABLE, Mary: *El Escorial*, by Mary Cable and the editors of the Newsweek Book Division. New York, Newsweek, c1971.

¹⁴⁶ HESSE, Jose: El Escorial. Madrid, Publicaciones Españolas, 1957.

Kamen¹⁴⁷, Mélida¹⁴⁸, Sancho¹⁴⁹, Gaya Nuño¹⁵⁰, Mélida y Alinari¹⁵¹, Chueca Goitia¹⁵², Fernández-Alba¹⁵³, Osten Sacken¹⁵⁴, Taylor¹⁵⁵, Brown¹⁵⁶, Calí¹⁵⁷, Esteban¹⁵⁸, Ortega

¹⁴⁷ KAMEN, Henry: *The Escorial: art and power in the Renaissance*. New Haven, Yale University Press, c2010.

¹⁴⁸ MÉLIDA, Joseph Ramón: “Escorial”. Series: *Arte en España*. Barcelona, Hijos de J. Thomas, 19--?, n.º. 8 y 22, I y II.

¹⁴⁹ SANCHO, José Luis: *Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*. Madrid, Patrimonio Nacional, c2002.

¹⁵⁰ GAYA NUÑO, Juan Antonio: *El Escorial*. Madrid, Plus-Ultra [195-?].

¹⁵¹ MÉLIDA Y ALINARI, José Ramón: *Escorial*. Barcelona, Hijos de J. Thomas [192-?].

¹⁵² CHUECA GOITIA, Fernando: *El Escorial, piedra profética*. Madrid, Instituto de España, 1986.

CHUECA GOITIA, Fernando: *De El Bosco a Tiziano: arte y maravilla en el Escorial*. Madrid, Patrimonio Nacional, Fundación Banco Santander, 2013.

¹⁵³ FERNÁNDEZ-ALBA, Antonio: *El Escorial: metáfora en piedra*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2004.

¹⁵⁴ OSTEN SACKEN, Cornelia von der: *San Lorenzo El Real de El Escorial: studien zur baugeschichte und ikonologie*. Mittenwald, Mäander Kunstverlag, cop. 1979.

OSTEN SACKEN, Cornelia von der: *El Escorial: estudio iconológico*. Traducido por María Dolores Ábalos. Bilbao, Xarait Ediciones, D.L. 1984.

¹⁵⁵ TAYLOR, René: *Arquitectura y magia: consideraciones sobre la idea de El Escorial*. Madrid, Ediciones Siruela, c1992 y 2006.

¹⁵⁶ BROWN, Jonathan: *La Sala de Batallas de El Escorial: la obra de arte como artefacto cultural*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1998.

¹⁵⁷ CALÍ, María: *De Miguel Ángel a El Escorial: momentos del debate religioso en el arte del siglo XVI*. Traducción de José Luis Sancho y Anselmo Alonso. Madrid: Akal, D.L.1994.

¹⁵⁸ ESTEBAN, Eutanasio (O.E.S.A.): *La sagrada forma de El Escorial por el P. Eustasio Esteban, O.E.S.A.: corregida y añadida por Mariano Gutiérrez y Cabezón*. El Escorial, Real Monasterio de San Lorenzo, [ca.19--?].

Vidal¹⁵⁹, Ruiz Gómez¹⁶⁰, Aguiló Alonso¹⁶¹, Mucahy¹⁶², Gil Meana¹⁶³, Barbeito¹⁶⁴, Cano de Gardoqui y García¹⁶⁵, Díaz¹⁶⁶ y López Serrano¹⁶⁷ entre otros¹⁶⁸.

Las hipótesis de estas monografías, como es obvio, se sustentan en las premisas de las primeras fuentes o descripciones anteriormente marcadas. Por consiguiente, podemos distinguir tres objetivos esenciales por parte de todos estos estudios contemporáneos: en primer lugar, justificar científicamente o de manera altamente contrastada las ideas o tópicos más significativos en torno al Monasterio y que, en definitiva, han gestado su fama. Algunos de ellos son las teorías de El Escorial como trasunto de Felipe II¹⁶⁹, su relación con el Templo de Salomón o su concepción como la Octava Maravilla del Mundo (ej. Rincón Álvarez¹⁷⁰, Juan Antonio Ramírez¹⁷¹, Sáenz de Miera¹⁷², Navascués Palacio¹⁷³ y Bustamante García¹⁷⁴). En segundo lugar, pretenden contrarrestar la indefinición de algunos conceptos primigenios, cuya incógnita subyace abierta incluso hoy día, como los verdaderos orígenes de la

¹⁵⁹ ORTEGA VIDAL, Javier: *El Escorial: dibujo y lenguaje clásico*. Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, c1999.

¹⁶⁰ RUIZ GÓMEZ, Leticia: *Catálogo de las colecciones históricas de pintura veneciana del siglo XVI en el Real Monasterio de El Escorial*. Madrid, Editorial Patrimonio Nacional, 1991.

¹⁶¹ AGUILÓ ALONSO, María Paz. *Orden y decoro: Felipe II y el amueblamiento del Monasterio de El Escorial*. Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001.

¹⁶² MULCAHY, Rosemarie: *"A la mayor gloria de Dios y el Rey": la decoración de la Real Basílica del Monasterio de El Escorial*. Traducción, Consuelo Luca de Tena. Madrid, Editorial Patrimonio Nacional, 1992.

MULCAHY, Rosemarie: *The decoration of the royal basilica of El Escorial*. Cambridge, New York, Cambridge University Press, 1994.

¹⁶³ GIL MEANA, M^a Luisa: *La pinacoteca del Escorial: itinerarios y vicisitudes*. San Lorenzo del Escorial, Ediciones Escorialenses, 2011.

¹⁶⁴ BARBEITO, José Manuel (guión y coordinación): *Ideas y diseño: la arquitectura. IV Centenario del Monasterio de El Escorial*. Madrid, Secretaría General Técnica, Centro de Publicaciones del M.O.P.U., 1986.

¹⁶⁵ CANO DE GARDOQUI Y GARCÍA, José Luis: "La construcción del Monasterio de El Escorial: historia de una empresa arquitectónica". *Serie Arte y arqueología*. Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones, 1994. N° 8.

¹⁶⁶ DÍAZ, Ángel: "Salas capitulares". Series: *Tesoros artísticos en el Monasterio del Escorial*, San Lorenzo del Escorial, Ediciones Escorialenses, 2012, 10.

¹⁶⁷ LÓPEZ SERRANO, Matilde: *Trazas de Juan de Herrera y sus Seguidores para el Monasterio del Escorial*. Madrid, Patrimonio Nacional, 1944.

¹⁶⁸ También podríamos citar otras referencias: Autor anónimo: *The Royal Monastery of San Lorenzo de El Escorial*. Madrid, El Viso, 2012. A.A.V.V.: La música en el Monasterio de El Escorial: actas del simposium (1/4-IX-1992). San Lorenzo de El Escorial, Ediciones Escorialenses, D.L. 1993. Entre otros.

¹⁶⁹ "...fiel espejo de sus gustos personales". Esto queda reflejado a partir de su afán coleccionista, no sólo de reliquias, sino también de obras de arte, pinturas, astrolabios, etc derivando nuevamente el lema de "El Escorial como museo". RINCÓN ÁLVAREZ, *ob. cit.*

¹⁷⁰ RINCÓN ÁLVAREZ, Manuel: *ob. cit.* 2007.

¹⁷¹ RAMÍREZ, Juan Antonio: *ob. cit.*

¹⁷² SÁENZ DE MIERA, Jesús: *ob. cit.* 2001.

¹⁷³ NAVASCUÉS PALACIO, Pedro (texto) y LORRIO, Félix (fotografías): *ob. cit.*

¹⁷⁴ BUSTAMANTE GRACÍA, Agustín: *ob. cit.*

fundación (ej. Sáenz de Miera, 2001¹⁷⁵) y las premisas acerca de la Traza Universal de Toledo¹⁷⁶, de donde deriva la actual *plaza cuadrángula*. Será frecuente localizar su vinculación con la parrilla de San Lorenzo y la *divina proporción* (53-61 y 61-65). Por último, las monografías de los siglos XX y XXI contemplan abrir nuevas líneas de investigación en torno a El Escorial, con la finalidad de incentivar su continuidad por parte de otros investigadores. Entre estos temas de discusión, podemos señalar el misterio sobre los orígenes y procedencia del primer arquitecto escurialense (Vega Loeches¹⁷⁷) e, incluso, el fundamento no únicamente religioso, sino también esotérico del edificio y, por lo tanto, de su Fundador (Morales Vallejo¹⁷⁸). En esta línea se mostrarán trabajos que bien buscan la confirmación de este trasfondo ocultista (ej. Morales Vallejo¹⁷⁹) o bien su absoluta negación (ej. Rincón Álvarez, 2007¹⁸⁰).

Además, estos estudios difunden una visión múltiple del Monasterio, lo cual fomenta su amplio y fidedigno conocimiento. Por este motivo, a través de un variado abanico de aproximaciones teóricas, se pone de manifiesto su relación con una serie de factores, como su contexto socio-cultural (ej. Sáenz de Miera¹⁸¹, Rincón Álvarez¹⁸² o alguno de los géneros literarios surgidos en torno a esta gran obra, como fue la literatura de viajes (ej. Selina Blasco Castiñeyra¹⁸³). Por otra parte, en este deseo por

¹⁷⁵ Sáenz de Miera aborda asuntos y conflictos debatidos sobre el Monasterio que, tristemente, no han conseguido llegar impresos hasta nuestros días. Algunos de ellos corresponden al tema su fundación: si esta fue producto de un voto del Rey en la batalla o toma de San Quintín o bien si se generó ante sus deseos de levantar un Mausoleo Real. En relación a ello, recuérdese la nota la 64 sobre la Carta de Fundación de Felipe II del 22 de abril de 1567.

¹⁷⁶ Juan Bautista de Toledo realizó tres planos de los que actualmente no se conserva ninguno, que él mismo denominó *Traza Universal*: uno para el rey, otro para los jerónimos y otro para él mismo. Gracias a un esquema realizado a mano por el padre Sigüenza, podemos contemplar cómo se ha conservado la estructura esencial de la planta geométrica originaria de dicha *Traza*: cuadrilátero o rectángulo con saliente del ábside, lo que supone la forma en parrilla, la cual deriva de parámetros vitruvianos, 53 y 54. No obstante, sobre la vinculación de la planta con el símbolo del martirio del santo mártir, es sabido que el cuadrilátero del mango de la parrilla fue un hecho casual de esta primera traza. Incluso, ningún historiador escurialense establece analogía entre la planta y el instrumento de martirio del santo, con la salvedad de Juan Alonso de Almela. *Ibid.*, p.34.

¹⁷⁷ Fue elegido en 1559 bajo la categoría de maestro mayor de las obras escurialenses y *arquitecto de Su Magestad*, en el momento en que éste se encontraba trabajando en Nápoles al servicio del Virrey don Pedro Álvarez de Toledo. Lo que sí es sabido, es que trabajaba al gusto italiano del rey y que había trabajado en el Proyecto de San Pedro del Vaticano junto a Miguel Ángel. A todo ello se une la serie vicisitudes en que se vio implicado dicho arquitecto a lo largo de su intervención, como los enfrentamientos y discrepancias con la primera comunidad jerónima¹⁷⁷, así como las duras críticas recibidas en su primer proyecto de templo, por parte de Francesco Paciotto. Éste lo calificó de *pesadilla* irrealizable, por lo cual tuvo que desmontarse. VEGA LOECHES, José Luis: *ob. cit.* "Introducción".

¹⁷⁸ MORALES VALLEJO, Javier: *ob. cit.*

¹⁷⁹ *Ibid.*

¹⁸⁰ RINCÓN ÁLVAREZ, Manuel, *ob. cit.* 2007.

¹⁸¹ SÁENZ DE MIERA, Jesús: *ob. cit.* 2001.

¹⁸² RINCÓN ÁLVAREZ, Manuel: *ob. cit.*, 2007.

¹⁸³ BLASCO CASTIÑEYRA, Selina: *ob. cit.*, 1991.

exponer una idea lo más certera posible del monumento, generalmente se muestra su paulatino desarrollo temporal, bajo las contribuciones de los reinados de sus distintos monarcas, pero también concentrándose en etapas concretas, posteriores al Siglo de Oro filipense (ej., Rincón Álvarez¹⁸⁴, Fernando Marías¹⁸⁵, Delfín Rodríguez¹⁸⁶, Selina Blasco Castiñeyra¹⁸⁷. A ello se añade la recopilación de comentarios críticos de todas las épocas, incluso de los más peyorativos por parte de viajeros (ej. Kubler¹⁸⁸), los cuales serán indispensables para aprehender la idea escurialense. Pero el análisis crítico del Monasterio no sólo se nutre de las opiniones recabadas en diversas épocas, sino también del comentario de su estado físico de conservación (ej. Martínez-Ojinaga¹⁸⁹) y simbólico, como es su puesta en valor patrimonial (ej. Fernando Aznar¹⁹⁰).

Aparte de la tan representativa arquitectura herreriana (ej. COAM¹⁹¹), así mismo, se abordan la pintura, la escultura (ej. Bassegoda I Hugas¹⁹² y Asunción Vicente¹⁹³ respectivamente) e, incluso, quizás saliéndonos del marco de lo propiamente artístico, el legado bibliográfico (ej. Gregorio de Andrés, 1972¹⁹⁴ y Justel Calabozo¹⁹⁵).

Para establecer un procedimiento ordenado en mi recopilación, estos estudios contemporáneos han sido clasificados a partir de las siguientes categorías: *Monografías*; *Estudios patrimoniales*, con las subcategorías de *Puesta en valor patrimonial* y *Restauración y estado de conservación*; *Estudios de otras artes*, acerca de otras disciplinas artísticas aparte de la arquitectura (*Escultura, Pintura-Estudios Museológicos*); *Otros*, donde se abordan *Estudios sobre la Biblioteca Laurentina y su legado documental* y, por último, *Estudios literarios*. No obstante, no deberemos considerar estas categorías como límites fijos inamovibles, puesto que todos los

¹⁸⁴ Por ejemplo, contempla El Escorial tras la muerte de su fundador, estudiándose la etapa barroca, con sus consecuencias en el Panteón de los Reyes, la sacristía, los frescos de la basílica y la escalera principal. Por otra parte, aborda las etapas neoclásica y romántica. *Ibíd.*

¹⁸⁵ MARÍAS, Fernando: *ob. cit.*

¹⁸⁶ RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín: *ob. cit.*, 2003, Según se comenta en este mismo artículo, existe una primera versión de este ensayo más reducida en RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín: *ob. cit.*, 2002.

¹⁸⁷ BLASCO CASTIÑEYRA, Selina: *ob. cit.*, 1991 y 1992.

¹⁸⁸ KUBLER, George: *ob. cit.* ediciones de 1982 y 1985.

¹⁸⁹ MARTÍNEZ-OJINAGA, Ricardo: *ob. cit.*

¹⁹⁰ AZNAR, Fernando: *ob. cit.*

¹⁹¹ A.A.V.V (Servicio de publicaciones del COAM) *ob. cit.* 1986.

¹⁹² BASSEGODA I HUGAS, Bonaventura: *ob. cit.*, 2002.

¹⁹³ VICENTE GARCÍA, Asunción de: *ob. cit.*

¹⁹⁴ ANDRÉS, Gregorio de: *ob. cit.*, 1972

¹⁹⁵ JUSTEL CALABOZO, Braulio: *ob. cit.*

escritos, en líneas generales, suelen beber en parte de todas ellas, en mayor o menor escala. Además, dentro de una misma tipología literaria podremos hallar una diversidad de perspectivas teóricas o de aproximación hacia el Monasterio de El Escorial, cuya determinación viene a ser la base de este capítulo.

En primer lugar, va a procederse al análisis del primer grupo de estudios contemporáneos, que ha decidido clasificarse bajo el nombre de *Monografías*. En esta línea, se pueden mencionar las obras de los citados Rincón Álvarez¹⁹⁶, Sáenz de Miera¹⁹⁷, Álvarez Turienzo¹⁹⁸, Kubler¹⁹⁹ y Navascués Palacio²⁰⁰, entre otros²⁰¹. Dirigidas tanto a un lector general como a otro especializado en el Monasterio de El Escorial, esta categoría podría ser interpretada como una bibliografía crítica para el estudio general y completo del monumento, abordándolo desde diferentes prismas, a cada uno de los cuales le he dedicado un epígrafe aparte: desde su contexto histórico-social (“Aproximación contextual”); desde la figura del Fundador (“Aproximación biográfica”), pero también desde las personalidades más representativas que lo habitaron, testigos o interventores de su configuración (“Aproximación desde los testimonios de las descripciones escurialenses”) (ej. fray Antonio de Villacastín²⁰², Juan de Herrera²⁰³, Gracián Dantisco²⁰⁴, fray José de Sigüenza²⁰⁵, etc); desde el punto de vista histórico-artístico (aproximación estilística), con amplias reseñas arquitectónicas; desde los tópicos y significado del Monumento (“Aproximación iconológica o simbólica”), etc. Estos diferentes enfoques o aproximaciones de estudio

¹⁹⁶ *Ibíd.*

¹⁹⁷ Compuesta de un total de 502 páginas, el estudio de Sáenz de Miera se estructura en tres partes principales: la primera, de tipo histórico y testimonial, *El curso de el Escorial hasta la Carta de Fundación, de 1567, y sus ecos en las crónicas y descripciones*; la segunda, *El concepto regio de El Escorial*, que analiza el contenido y la repercusión de la Carta de Fundación de dicho monasterio, fomentando su fama y al mismo tiempo la del monarca; y, por último, la tercera parte, *Los textos creadores de la fama de El Escorial*, que se dedica a los escritos que propulsaron su índole y relevancia, contribuyendo, por tanto, a su imagen. SÁENZ DE MIERA, Jesús: *ob. cit.*, 2001.

¹⁹⁸ ÁLVAREZ TURIENZO, Saturnino: *ob. cit.*

¹⁹⁹ KUBLER, George: *ob. cit.* Ediciones de 1982 y 1985.

²⁰⁰ NAVASCUÉS PALACIO, Pedro (texto) y LORRIO, Félix (fotografías): *ob. cit.*

²⁰¹ ALVAR EZQUERRA, Alfredo, GARCÍA-FRÍAS CHECA, Carmen, SANCHO GASPAR, José Luis *et alii*: *ob. cit.*

BONET CORREA, Antonio (texto) y Ricci Novara, Giovanni (fotografía): *ob. cit.*

CABLE, Mary: *ob. cit.* HESSE, Jose: *ob. cit.* KAMEN, Henry: *ob. cit.* MÉLIDA, Joseph Ramón: *ob. cit.*

SANCHO, José Luis: *ob. cit.* ZARCO CUEVAS, Julián (O.S.A): *ob. cit.* GAYA NUÑO, Juan Antonio: *ob. cit.* MÉLIDA Y ALINARI, José Ramón: *ob. cit.*

²⁰² ZARCO CUEVAS, Julián: *ob. cit.* 1916 y 1985.

²⁰³ HERRERA, Juan de: *ob. cit.*, 1589.

²⁰⁴ GRACIÁN DANTISCO, Antonio: *ob. cit.*

²⁰⁵ SIGÜENZA, fray José de: *ob. cit.*, 1605.

escorialenses primarán más en unas monografías sobre otras, incluso llegando a constituir su *leit motiv* en determinados casos.

Al mismo tiempo, los cariñosos guiños a la tradición persistirán en cierto sentido, en cuanto a la presencia de determinados epígrafes, notoriamente reiterados durante siglos por la literatura precedente. Podríamos citar el caso del tradicional apartado de *El Escorial en números*, que pone a nuestra disposición fechas, costes y medidas curiosas del Real Monasterio (ej. Rincón Álvarez, 2007²⁰⁶). A su vez, este hecho se hace extensible a la estructura general de las obras, pues en muchas ocasiones no distan en demasía de las anteriores al siglo XX.

Por último, cabe destacar el carácter un tanto híbrido de las monografías bajo el género de las guías de viajes, por lo que podrían considerarse, en este sentido, deudoras de las del XIX. Cabe señalar que esta no es una tendencia común, sino puntual en algunos de estos estudios, como es el caso del escrito de Navascués Palacio²⁰⁷. Así, aparte de su finalidad como riguroso libro de estudio del Monasterio, se hace evidente su imperante intencionalidad orientativa y referencial, dedicada a un lector-visitante del edificio. No obstante, también podemos hallar el caso inverso en algunas guías del siglo XXI, marcadas por un alto fundamento científico.

En la aproximación iconológica o simbólica, frente a los estudios artísticos o sobre la imagen visual del Monasterio, prevalecen una serie de investigaciones enfocadas en el ámbito más simbólico de El Escorial, es decir, desde la semántica o semiótica de su imagen, esencialmente arquitectónica, pictórica y escultórica.

Fundamentalmente, de esta categoría se disciernen dos grupos. Por una parte, aquellas monografías orientadas a la reflexión de los programas iconográficos presentes en las disciplinas artísticas más preponderantes del monumento que, aparte de la arquitectura, se hallan en la pintura y la escultura. De este grupo, se pueden

²⁰⁶ Los guiños a la tradición temática de los textos de antaño quedan reflejados en el tan recurrente epígrafe de *El Escorial en números*, presente en el libro de Rincón Álvarez (RINCÓN ÁLVAREZ, Manuel: *ob. cit.*, 2007), donde se ponen a disposición del lector fechas y medidas importantes o curiosas del Real Monasterio. RINCÓN ÁLVAREZ, Manuel: *ibíd.* Por otra parte, como continuación de la tradición precedente, también puede citarse la llamada de atención que realiza Sáenz de Miera a las reliquias allí presentes, sobre todo de santos españoles, de las que Felipe II era un coleccionista asiduo. No obstante, a diferencia de los manuales al uso, Miera no crea un inventario seriado de todas ellas, sino que pretende ilustrar al lector sobre de la idea de El Escorial como centro de peregrinación, una de sus principales facetas. En relación a ello, Miera cuenta que se prescribieron itinerarios orientativos entre su vasto espacio laberíntico. No obstante, desgraciadamente todos estos recorridos se han perdido. SÁENZ DE MIERA, Jesús: *ob. cit.*, 2001.

²⁰⁷ NAVASCUÉS PALACIO, Pedro (texto) y LORRIO, Félix (fotografías): *ob. cit.*

señalar los estudios sobre las pinturas de las bóvedas de la biblioteca (Rincón Álvarez, 2010²⁰⁸), de la Escalera Imperial (Campos y Fernández de Sevilla, ¿1986?²⁰⁹) y del grupo de orantes del Retablo Mayor (Rincón Álvarez, 2011²¹⁰). A ellos se añaden análisis desde un punto de vista iconológico del monumento, en un sentido general (Osten Sacken, 1979, 1984²¹¹). Por otra parte, de la presente aproximación iconológica o simbólica, también se vislumbra toda una serie de testimonios sobre el factor esotérico y ocultista que, desde tiempo inmemorial, subyace en torno al monumento sanlorentino. En gran medida, se adjudican a la arquitectura y a la figura de Felipe II, quien impregnó a esta gran fábrica de sus gustos más personales. En este segundo grupo, señalo los escritos de Chueca Goitia²¹², Fernández-Alba²¹³, René Taylor²¹⁴, Morales Vallejo²¹⁵ y Rincón Álvarez²¹⁶.

Sin embargo, persisten profundas diatribas entre las opiniones de estos autores. Por ejemplo, precisamente este último autor, Rincón Álvarez²¹⁷, pretende desentrañar las especulaciones acerca del significado escurialense de tipo místico. De este modo, con sus hipótesis desmiente una serie de factores concernientes a la construcción del Monasterio, vinculados a la astrología, a la alquimia y a la interpretación sobrenatural de fenómenos de la naturaleza²¹⁸. Según Rincón, la exaltada Fe Católica del monarca descartaría toda posibilidad de que el edificio hubiera sido construido bajo las premisas de estas ciencias ocultas o del esoterismo místico. No obstante, hay quienes las defienden firmemente²¹⁹, como el citado Morales Vallejo,

²⁰⁸ RINCÓN ÁLVAREZ, Manuel: *ob. cit.* 2010. (Véanse sus dos estudios de este año).

²⁰⁹ CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco-Javier (dir.): *ob. cit.* [1986?].

²¹⁰ RINCÓN ÁLVAREZ, Manuel: *ob. cit.* 2011.

²¹¹ OSTEN SACKEN, Cornelia von der: *ob. cit.* 1979 y 1984.

²¹² CHUECA GOITIA, Fernando: *ob. cit.*

²¹³ FERNÁNDEZ-ALBA, Antonio: *ob. cit.*

²¹⁴ TAYLOR, René: *ob. cit.* 1992 y 1996.

²¹⁵ MORALES VALLEJO, Javier: *ob. cit.*

²¹⁶ RINCÓN ÁLVAREZ, Manuel: *ob. cit.*, 2007.

²¹⁷ *Íbid.*

²¹⁸ Recuérdese la influencia o inspiración divina de Felipe II en la configuración de la traza y obra del edificio. Por este motivo, fue al Fundador a quien se le atribuyeron la autoría y los méritos de las estas, relegándose a un segundo plano, en muchos casos, a su verdadero artífice, Juan de Herrera, Arquitecto Mayor de la fábrica. Por otra parte, hay que tener en cuenta la idea de El Escorial como estandarte del Catolicismo frente al Protestantismo y la herejía.

²¹⁹ Aunque el monumento se colma de referencias simbólicas, pueden mencionarse una serie de casos especialmente destacables. Por ejemplo, presidiendo el retablo mayor, se ubica el tabernáculo del *sancta sanctorum*, la parte más lujosa y fascinante del conjunto, iluminado por uno de los primeros transparentes (precedente de los posteriores barrocos). Se afirma que fue realizado por Jacomo Trezzo, en parangón con el Arca de la Alianza del Templo de Salomón. Por otra parte, existe una moneda con la efigie de Felipe II en su anverso y un jeroglífico: unas manos sujetando el orbe y un yugo, seguido de la frase, "...Así estaba escrito en los Hados". Según Rincón Álvarez, el significado puede ser tan simple como el sometimiento mundial del yugo hispano, frente a las suposiciones astrológicas de René

quien aboga por la teoría de que Felipe II tenía sentimientos encontrados por su espiritualidad católica y su inclinación esotérica²²⁰.

Al mismo tiempo, cabe citarse una aproximación de tipo contextual por parte de las monografías de nuestra era, con la cual pretenden ofrecer una visión lo más amplia posible de El Escorial, abarcando el contexto histórico y socio-cultural que lo vio nacer, factor esencial para su completo conocimiento. Esta tendencia no es novedosa, pues ya comenzó a vislumbrarse en el siglo XIX, tal y como se demostrará

Taylor (*ob. cit.*, 2006). Numerosas son sus hipótesis en torno a la Biblioteca Laurentina. En primer lugar, postula que no fue una simple biblioteca monacal, sino un importante centro de investigación para estudiosos. Aunque finalmente, por diversos motivos, nunca llegó a ser el enclave cultural público que se esperaba (RINCÓN ÁLVAREZ, Manuel, *ob. cit.* p.148). Su bóveda, ilustrada con los frescos de las Siete Artes Liberales de la mano de Pellegrino Tibaldi (el programa iconográfico fue diseñado por varios colaboradores, entre los que destacan Benito Arias Montano y el mismo Juan de Herrera), constituye una excepción dentro del conjunto sanlorentino. La razón reside en la convivencia de referencias humanísticas, paganas y mitológicas con los elementos católicos trentinos del conjunto. En definitiva, esta simbiosis consiste en una reconciliación entre la Antigüedad pagana y el Cristianismo, inherente a las tendencias culturales de aquel entonces (nuevamente, Rincón Álvarez pone en entredicho el cariz exotérico del monumento). En relación a ello, además, en estos frescos, se localizan algunas alusiones cabalísticas. Mismamente son típicas del Renacimiento, periodo en el cual era normal incluir entre las disciplinas culturales la Alquimia, la Cábala, el Hermetismo y la Astrología. Por otra parte, parece ser que su autor, Peregrino Tibaldi, discípulo de Miguel Ángel, quiso imitarle y, por lo tanto, realizar un símil de la Capilla Sixtina y de la biblioteca vaticana. También, el paso obligado por la portada de la biblioteca, previa a la basílica, de por sí encierra una premisa católica: antes de llegar a Dios, hay que alimentar la sabiduría. En este caso, antes de aprehender a Dios, hay que leer los libros que alberga esta vasta biblioteca, cuyo parangón era la emblemática Biblioteca de Alejandría, puesto que pretendía ser "...la más rica e insigne biblioteca del mundo" (véase más sobre este asunto la nota 337 de la presente tesis). En este sentido, la biblioteca era denominada la *sala de guardia*, donde sus "soldados virtuales" se encargaban de defender la religión Católica con sus armas, en este caso, libros en vez de espadas (acerca de todas estas alusiones a la biblioteca escorialense, véase *ibid.*, pp.144-170). Por último, Rincón Álvarez no excluye la tradicional leyenda de la posible analogía entre el Real Monasterio de El Escorial y Templo de Salomón, así como la relación entre Felipe II y el rey Salomón (*ibid.*, pp.171-181). Por último, el autor comenta que es sabido que los arquitectos se decantaron por las premisas vitruvianas, así como de San Agustín y de los filósofos católicos, para la obtención final de una construcción primada por la razón, el orden y el equilibrio. Estos aspectos, unidos a la mentalidad humanística del monarca, desembocaron en un edificio unitario, concebido como microcosmos de los diversos saberes, conocimientos y manifestaciones artísticas de aquel entonces. Por último, no habría que olvidar la afición obsesiva y supersticiosa a las reliquias de Felipe II. Como bien queda indicado, su amplia colección convirtió a El Escorial en un núcleo dedicado a su veneración.

²²⁰ Por ejemplo, Vallejo testimonia la convivencia del horóscopo de Felipe II consigo mismo hasta el final de sus días. Parece ser que Matías Haco, médico y astrólogo de corte, fue el autor de dicho horóscopo. También se comenta que el monarca mandó realizar cartas astrales, como las de las primeras piedras del Monasterio y la Basílica, MORALES VALLEJO, Javier: *ob. cit.* p.51. Así mismo, Vallejo contempla otros asuntos, como el carácter mágico del emplazamiento donde se asentó el Monasterio. Según sostiene, el territorio escorialense estaba dedicado al culto ancestral de las deidades del fuego y del agua por parte de los anacoretas y ermitaños que allí vivían, mucho antes de la construcción del monumento. De este modo, el lugar era llamado *Dehesa de la Herrería y de la Señora de Fuentelámparas*, a quien también se le rendía culto primitivamente. Su devoción fue heredada por los primeros jerónimos de la comunidad escorialense, quienes trasladaron su imagen al Monasterio (*ibid.*, p.114). Así mismo, en este libro se plantean otras cuestiones que relacionan a El Escorial con otros cultos y tradiciones paganas, como la cultura mística y hermenéutica del siglo XVI. Esta se une al neoplatonismo o a la lectura de la arquitectura de El Escorial en clave de *ars magna* de Raimundo Lulio, tal y como se puede dilucidar en la obra del propio Juan de Herrera, *Tratado de la figura cúbica según el arte de Raimundo Lulio*.

en el capítulo tercero de esta tesis²²¹. En definitiva, no únicamente se buscará ilustrar sobre la imagen arquitectónica del edificio, sino también proporcionar un fundamento histórico-contextual para su correcta valoración. Pero dicha aproximación no sólo se ceñirá a la premisa de El Escorial como la materialización de una época, sino también de la figura concreta de su fundador, Felipe II.

No obstante, cabe aclarar que la dimensión estilística-arquitectónica seguirá adquiriendo un papel prioritario en los estudios monográficos de los siglos XX y XXI²²². Por el contrario, en determinados casos, puede llegar a relegarse a un plano completamente secundario, como en el catálogo redactado por Bouza y Checa²²³. En suma, con este género de monografías se desea ir más allá del entorno físico del Real Monasterio, es decir, más allá de su proceso de creación, construcción y descripción material. Por lo tanto, no sólo se fundamentan en las obras de Sigüenza y en las Trazas

²²¹ En este capítulo tercero, “Materiales. Corpus” (pp. 83 y sigs.), se reflexionará sobre las fuentes y tipologías literarias escorialense, acogiendo no únicamente estudios actuales, sino también de los siglos precedentes que parten de las crónicas de la época fundacional del Monasterio.

²²² Por ejemplo, Kubler (*ob. cit.*, 1985) además estudia, como es necesario, cuestiones puramente arquitectónicas, como los materiales y partes que conforman al monumento, desde las más importantes a las más cotidianas. Quizás, en este sentido esté respetando la tradición inventarial inicial, de fundamento pragmático, de los primeros textos descriptores del Monasterio. No obstante, también es notablemente frecuente el incremento por el interés hacia la colección pictórica escorialense. De este modo, por citar un caso, el estudio de Rincón Álvarez finaliza con una serie de anexos con relaciones de pinturas en los altares de la basílica y en el claustro mayor, así como otro apartado dedicado al programa iconográfico de la bóveda de la biblioteca.

²²³ BOUZA, Fernando y CHECA, Fernando [et al]: *ob. cit.* Este catálogo puede ser concebido como un documento autónomo por sí mismo, de carácter monográfico, y no únicamente como el compendio de la exposición celebrada con motivo del IV Centenario del Monasterio. Esta, comisariada por Carlos Baztán, cerró el ciclo de nueve exposiciones conmemorativas de dicho Centenario. Reunía piezas del siglo XVI pertenecientes a un conjunto importante de museos, archivos bibliotecas y colecciones españolas: armaduras, indumentaria, manuscritos (alguno expuestos por primera vez), la litera de Carlos V, bargueños, maquetas del monumento y de la galera real de Lepanto, entre otros objetos de diversa índole. También, acogía herramientas de cantería, cerraduras, cubiertos, astrolabios, esferas armilares, cofres, artes suntuarias, mobiliario de altar, planos, árboles genealógicos, grabados, relojes, piezas de numismáticas y la reproducción de la primera piedra de El Escorial, entre otras curiosidades. Todo ello se recoge en este catálogo con fotografías a todo color donde, además, se dedica un amplio apartado a los distintos artistas interventores en esta gran empresa. La exposición se dividió en tres etapas: los años anteriores a la construcción del Real Monasterio (1555-1563), con los argumentos sobre las decisiones del emplazamiento, la configuración del programa y el encargo del proyecto. En segundo lugar, desarrolló la temática sobre su construcción en sí misma (1563-1584), exponiendo desde acontecimientos paralelos a las obras hasta el carácter innovador del proceso constructivo, la excelente organización económica y de obra, así como el fuerte componente racional de su estilo arquitectónico. Por último, la tercera fase, referida a El Escorial ya concluido y en funcionamiento (1584-1598), ofrecía un amplio repertorio de material documental, como planos y proyectos sobre papel, maquetas y cuadros, los cuales fueron transitorios y no transmitían la imagen definitiva del monumento construido en piedra. En suma, con esta muestra se logró materializar, de manera cercana y fidedigna, el contexto social y biográfico de Felipe II, resultando El Escorial su gran obra o, lo que es lo mismo, su gran “Cámara de Maravillas”, que le vio morir a los 71 años, el 12 de septiembre de 1598. Por otra parte, no habría que olvidar que la creación de dicha exposición fue fruto de un arduo trabajo documental, de elevado rigor científico y recopilatorio de textos inéditos, por parte de uno de sus autores, el citado Fernando Bouza.

de Herrera, de las que derivarían una lectura exclusivamente escurialense, sino que también se atienen a la mentalidad de la época y a su propia observación. Desde esta perspectiva, El Escorial es concebido como la materialización de una época y, en concreto, de una vida, la de Felipe II. Las referencias a la vida y persona de Felipe II, ligadas al desarrollo del Monasterio, se convertirán en otra constante de los libros contemporáneos. De este modo, muchos escritores conciben al monumento como *alter ego* de su Fundador, entre los que se encuentran los mencionados Navascués Palacio²²⁴, Rincón Álvarez²²⁵ y Kubler²²⁶, quienes, además, elaboran una exhaustiva historia del Monasterio desde diferentes aspectos²²⁷.

Cabe mencionar otra categoría de aproximación hacia El Escorial, como es desde los testimonios de las descripciones escurialenses, que marcan una evolución paralela entre la idea o significado y la imagen de El Escorial en el tiempo. De este modo, los estudios contemporáneos van a otorgar una visión general de la evolución del monumento a lo largo del tiempo, no limitándose exclusivamente a la fecha de la fundación de esta gran fábrica (Fernando Marías²²⁸, Delfín Rodríguez²²⁹, Suárez Quevedo²³⁰, Navascués Palacio²³¹). Esta faceta de análisis fomenta una mejor

²²⁴NAVASCUÉS PALACIO, Pedro (texto) y LORRIO, Félix (fotografías): *ob. cit.* Con esta obra, Navascués Palacio nos aporta un completo manual de estudio sobre el Monasterio. El motivo reside en que aborda un amplio abanico de fuentes, determinantes para su conocimiento fidedigno, como informaciones sobre biógrafos o cronistas (conformadores de su esencia originaria); sobre su fundación y construcción, trazas y modelos; sobre las personalidades que intervinieron en las obras y los problemas surgidos durante estas, entre otros asuntos. Destaca la inclusión de una traducción de la monografía inglés, seguida de su versión castellana, lo que la hace accesible a un amplio espectro de lectores. Llama la atención la exhaustiva y fiel descripción arquitectónica del edificio, de elementos y pinturas, a modo de inventario, derivada de sus consultas a las citadas crónicas iniciales. En este sentido, la obra de Navascués Palacio es una guía esencial para un lector que nunca haya visitado el monumento o no haya podido recorrerlo en profundidad.

²²⁵RINCÓN ÁLVAREZ, Manuel: *ob. cit.* 2007.

²²⁶KUBLER, George: *ob. cit.* 1985.

²²⁷Este último autor analiza no sólo el proceso constructivo del edificio, a partir de las informaciones de la Carta de Fundación, sino que también estudia a sus arquitectos más representativos, la figura del Rey y la finalidad de El Escorial. Recuérdese que tenía como objetivo original el de servir de lugar de enterramiento al progenitor de Felipe II, el Emperador Carlos V, puesto que se encontraba de forma poco digna en Yuste. Como bien es sabido, posteriormente también hará de lugar de enterramiento de Felipe II, de sus padres y de otros parientes, Austrias y Borbones, y de espacio conmemorativo de la Victoria de San Quintín. Tampoco habría que olvidar su función espiritual, redentora de almas, como estandarte de la Contrarreforma Católica. Véase “Breve introducción sobre El Escorial” en *ibíd.*, p.2.

²²⁸MARÍAS, Fernando: *ob. cit.*, pp. 21-32.

²²⁹RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín: *ob. cit.* (primera versión reducida), 2002, pp. 312-331y *ob. cit.*, 2003, pp. 57-94.

²³⁰SUÁREZ QUEVEDO, Diego: *ob. cit.*, pp. 1-28.

²³¹NAVASCUÉS PALACIO, Pedro (texto) y LORRIO, Félix (fotografías): *ob. cit.* En referencia a “lo material” y “tangible”, Navascués Palacio no se limita a la fecha de la construcción de El Escorial, sino que ampliará su estudio con las intervenciones de épocas posteriores, como la dieciochesca Casita del Infante o de Abajo, obra de Juan de Villanueva de marcado gusto neoclásico. Esta se construyó entre

comprensión de la espiritualidad, del ideario, de la esencia y, en resumen, del significado del edificio.

En este sentido, cabe destacar nuevamente el libro de Kubler²³², cuyo objetivo se centra en relacionar la historia de la construcción de El Escorial con la de la crítica arquitectónica. Pero esta no sólo derivará de las crónicas y descripciones de la época inicial y del momento de mayor esplendor del Monasterio (reveladoras de su esencia originaria), sino que también abarcará juicios valorativos posteriores. Los primeros testimonios se corresponden con los textos de los padres jerónimos, como Villacastín²³³, Juan de San Jerónimo²³⁴ y Sigüenza²³⁵, por citar unos pocos. Entre las críticas posteriores, se hallan las de los padres Francisco de los Santos y Andrés Jiménez, junto con las obras de Antonio Ponz y el padre Caimo, con sus alabanzas y críticas hacia este Real Sitio^{236 237}.

Por otra parte, es digno de mención el epígrafe del libro de Rincón Álvarez²³⁸, “Lo que se ha dicho sobre el monasterio”. De talante marcadamente crítico, se expone a modo breve “Estado de la Cuestión” sobre lo que se ha comentado del monumento, con la inclusión de frases de sus “críticos” más representativos, desde sus inicios hasta épocas recientes²³⁹. Junto a este escritor, cabe aludir nuevamente a Sáenz de Miera²⁴⁰,

1771 y 1775, siendo destinada al infante Gabriel de Borbón, hermano de Carlos IV. Es declarada Bien de Interés Cultural desde el año 1931.

²³² KUBLER, George: *ob. cit.*, 1985.

²³³ VILLACASTÍN, fray Antonio: *ob. cit.*, 1595.

ZARCO CUEVAS, Julián: *ob. cit.*, 1985 y 1916.

²³⁴ SAN JERÓNIMO, fray Juan de: “Memorias de fray Juan de San Jerónimo, monje que fue primero de Guisando, y después del Escorial, sobre varios sucesos de Felipe II”. SAÍNZ DE BARANDA, Pedro, *ob. cit.*, 1845.

²³⁵ SIGÜENZA, fray José de: *ob. cit.*, 1605. La obra de Sigüenza se considera el primer texto crítico sobre El Escorial, ya que reflexiona sobre su esencia, valores y contribución a nuestro país. Por el contrario, los segundos, los padres Villacastín y fray Jerónimo, de la misma manera que en otras crónicas jerónimas, se limitan a transcribir datos puramente informativos, a veces a modo de inventario o catálogo de materiales de obra y estancias, resultando parcos de palabras y carentes de destreza literaria. Además, los plagios frecuentaban entre ellos.

²³⁶ LA PUENTE, Joaquín de: *ob. cit.*

²³⁷ Por último, entre las fuentes bibliográficas subsiguientes a la fábrica del edificio, Kubler examina las guías turísticas del siglo XIX, dedicadas a viajeros y turistas veraniegos. Se caracterizan por carecer de un juicio estético hacia el monumento y datarse en un momento de incierto futuro, cuando el edificio y sus riquezas estaban entrando en decadencia. Ejemplos de estas guías, son las de Damián Bermejo, sobre las restauraciones y daños sufridos en El Escorial durante el reinado de Fernando VII, y la de Rotondo, en grandes volúmenes ilustrados. KUBLER, George: *ob. cit.* 1985.

²³⁸ RINCÓN ÁLVAREZ, Manuel: *ob. cit.* 2007.

²³⁹ De hecho, esta obra de Rincón puede ser considerada en sí misma un estudio crítico y reflexivo del monumento, el cual opina que se encuentra estrechamente influido por el factor ideológico y conceptual que le acompañan.

²⁴⁰ SÁENZ DE MIERA, Jesús, *ob. cit.*, 2001.

con su recopilación, aún mayor que Turienzo²⁴¹, de los testimonios y halagos de frailes de la comunidad jerónima, a los que se suman los emitidos por cortesanos y viajeros que realizaron una estancia eventual en el Monasterio²⁴². Precisamente, la finalidad de Sáenz de Miera reside en analizar cómo se consolidó el gran renombre generado en torno a este monumento²⁴³. En este sentido, podríamos señalar también el interesante artículo de Selina Blasco Castiñeyra, relativo a la historia de la fama generada en torno a El Escorial en Italia²⁴⁴.

Por otra parte, cuando tratamos las críticas hacia El Escorial, resulta imposible no recrearse en los tópicos halagüeños hacia la figura del monarca y su obra. Nacieron en torno a las crónicas jerónimas y estuvieron presentes, incluso, en la afamada *Historia* de Sigüenza en adelante. Los escritos posteriores, de marcado objetivismo, se apoyaron en todo este corpus documental inicial, pero en especial en el texto del padre Sigüenza, constituyendo, en definitiva, uno de los pocos testimonios valorativos sobre el Monasterio hasta la llegada del siglo XIX, aparte de las consabidas descripciones de los padres Santos y Jiménez y el ilustrado Ponz²⁴⁵. Por lo tanto, estos tópicos han sido mecánicamente repetidos hasta la saciedad a lo largo de la historia de El Escorial, formando parte de sus señas de identidad. Es por ello que su mención, incluso en las monografías actuales, resulte una tarea obligatoria. Sin embargo, la literatura escurialense previa a las monografías contemporáneas no llega a ahondar en ellos, ni en cuanto a su procedencia originaria ni a su significado (recuérdese, he aquí uno de los vacíos que los estudios actuales desean solventar), constituyendo un halago hacia el Real Sitio y su Fundador.

²⁴¹ TURIENZO, Saturnino: *ob. cit.*, pp.35-49 y 58-65.

²⁴² Por otro lado, también desarrolla otros relatos por parte de visitantes, universitarios y miembros de la Corte, como Antonio Gracián Dantisco, Luis Cabrera de Córdoba, Juan Alonso de Almela, Jehan Lhermite y Juan de Mariana. Así mismo, Miera considera que, decisivamente, la aportación de Juan de Herrera con sus *Estampas y Sumario* contribuyó a esta reputación. HERRERA, *Juan de: ob. cit.*, 1589, citado en SÁENZ DE MIERA, Jesús, *ob. cit.*, 2001 p. 491.

²⁴³ Según el autor, El Escorial alcanzó un elevado grado de reputación que ha llegado hasta nuestros días, lo cual resultaría paradójico, teniéndose en cuenta los medios de difusión tan rudimentarios empleados por aquel entonces, muy diferentes a los actuales recursos propagandísticos. A dicha fama, contribuyó la estrecha vinculación entre el Monasterio y la exaltación y propaganda del monarca, Felipe II. Este, deseaba alcanzar una “memoria eterna” y destacar su “magnificencia” a través de la arquitectura. Dicha virtud sería imprescindible al gobernante, según cuenta la teoría aristotélica, presente en la Carta Fundacional del Monasterio.

²⁴⁴ BLASCO CASTIÑEYRA, Selina: *ob. cit.*, 1992, p. 465.

²⁴⁵ SANTOS, fray Francisco de los: *ob. cit.* 1657

XIMÉNEZ, fray Andrés: *ob. cit.* 1764.

PONZ, Don Antonio: *ob. cit.* 1772. II, pp.1-250.

Por mencionar algunos ejemplos, sobresalen tópicos como el de la Octava Maravilla del Mundo (Sáez de Mirera, 2001²⁴⁶), siendo el Monasterio superior a las siete restantes, esencialmente por su catolicismo, su vinculación con el Arca de Noé y la *Civitas Dei* de San Agustín; o el tópico de “lo indecible” de Salustio ante las bellezas de Cartago, iniciado por Gracián Dantisco²⁴⁷, que manifiesta la noción de la extremada belleza indescriptible de El Escorial. A ello habría que añadir el concepto de la belleza sobrenatural o divina que aguarda el Monasterio que, como veremos, se sustenta tanto en una base material (clasicismo) pero también espiritual e inexplicable. Por otro lado, se suelen abarcar otra serie de tópicos tradicionales que llevan acompañando al Real Monasterio desde su nacimiento, como el Salomonismo asociado al edificio y al monarca o, lo que es lo mismo, la equiparación de la basílica escurialense con el Templo de Jerusalén y la idea de Felipe II como Rey Prudente, es decir, comparado con la figura del Rey Salomón o Rey Sabio (Sáez de Miera²⁴⁸, José Luis Gonzalo

²⁴⁶ El análisis de Sáenz de Miera, centrado especialmente en el tópico de la Octava Maravilla del Mundo, demuestra la variedad de opiniones y discrepancias que giraron alrededor de todos estos afamados clichés de la literatura escurialense. En definitiva, Miera aprecia las siguientes dualidades: por un lado, cómo El Escorial se sitúa entre lo individual de su arquitectura uniforme, tan apreciada en su siglo y posteriormente por los neoclásicos. Por otro lado, señala su carácter genérico, pues asimismo fueron aplicados a lo largo de la historia en otras arquitecturas anteriores a la Edad Moderna. Por lo tanto, nos demuestra que no pertenecieron con exclusividad a El Escorial. Así es cómo se corrobora la existencia de un amplio legado arquitectónico de edificios que ya fueron empleados como medio para el recuerdo y la expresión de la magnificencia monárquica.

²⁴⁷ En sus *Declaraciones*, (GRACIÁN DANTISCO, Antonio: *ob. cit.*), Gracián sacrificó informaciones relevantes sobre El Escorial a favor de su tendencia laudatoria *pro rege* y de sus halagos hacia el edificio en clave humanista. De este modo, no menciona a los arquitectos, a la traza ni a la excavación de los cimientos, entre otros temas. A ello influyó en parte el hecho de que el Monasterio estaba aún sin terminar. Para subsanar estas carencias, aludía al esplendor escurialense excusándose en la “tópica de lo indecible”, según comenta, dada su “incapacidad de hablar dignamente del tema”. Además, como declaraba el mismo autor sobre su obra, “no dice sino muy poco de lo mucho que quisiera expresar” (*pauca ex multis*). Por este motivo, aplicó la misma estrategia del historiador romano Cayo Salustio Crispo en su *Historiae*, (s. I a.C.), por la que optó por omitir las bellezas de Cartago antes de arriesgarse a fracasar en su descripción. En este sentido, también se excusa mencionando la anécdota de Timantes (a la que también recurrió Sepúlveda) que tuvo que esconder la faz de Agamenón con un velo en El Sacrificio de Ifigenia, debido a que había gastado toda su capacidad en manifestar la tristeza en los rostros previos. En SÁENZ DE MIERA, Jesús: *ob.cit.*, 2001, pp. 305-307.

²⁴⁸ Según Sáenz de Miera, el Rey Salomón fue un personaje muy considerado por la monarquía panegirista española habsbúrgica, a finales del XVI. Por este motivo se le llegó a denominar “príncipe virtuoso”.

Sánchez-Molero²⁴⁹, Juan Rafael La Cuadra Blanco²⁵⁰, Juan González García²⁵¹ y Juan Antonio Ramírez²⁵²).

No obstante, tampoco hay que obviar los comentarios o juicios peyorativos hacia el Monasterio, menos conocidos. De esta manera, continuando con Kubler²⁵³, en su libro también tienen lugar otras críticas hacia El Escorial por parte de los románticos franceses y algunos huéspedes, como el primer prior, fray Juan de Huete y el viajero polaco Jacob Sobieski²⁵⁴. Tampoco olvida otras denigraciones, como las de los viajeros franceses del siglo XVII.

En segundo lugar, a esta primera clasificación de investigaciones, denominadas *Monografías*, se añade otra, también muy similar, pero que merece el nombre específico de *Estudios patrimoniales*, puesto que en ellos prevalece de forma más notoria el lema de “conocer es querer”. Es por ello que, a través de estas obras, ante todo se pretende inculcar en el lector el valor y la representatividad del Monasterio, incentivando en él el deseo de su conservación para la posteridad. Probablemente, esta faceta patrimonial sea sucesora directa de la literatura decimonónica, la cual, con marcado patriotismo y aires fatalistas, se recreaba en las grandes pérdidas materiales y en el deplorable estado de conservación del monumento sanlorentino, símbolo de las victorias de España. Así mismo, los textos del siglo XIX

²⁴⁹ GONZALO SÁNCHEZ-MOLERO, José Luis: *ob. cit.*

²⁵⁰ CUADRA BLANCO, Juan Rafael de la: *ob. cit.*

²⁵¹ Gracias a estudios recientes, como el de José Luis Gonzalo (GONZALO SÁNCHEZ-MOLERO, José Luis: “Los orígenes de la imagen salomónica del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial” en *Literatura e imagen en El Escorial*, Madrid, El Escorial, 1996, pp. 722-749), se ha podido constatar que, desde su más tierna infancia, Felipe II sintió gran devoción por el Sabio y Prudente rey Salomón, considerándole un modelo a seguir. A ello, contribuyeron las personas de su entorno más inmediato. En relación a ello, según relata el historiador Juan Calvete de Estrella (s.XVI), en el viaje del príncipe a los Países Bajos se le llegó a comparar, por lo menos hasta en diez ocasiones, con El Prudente. De hecho, Felipe II llegó a retratarse como este en Gante, con motivo de un Capítulo de la Orden del Toisón de Oro. Dos años antes del encargo de El Escorial, tal y como indica Juan Rafael de Cuadra, Felipe II, como Salomón, dio muestras de su gran sabiduría. Véase CUADRA BLANCO, Juan Rafael de la: “*King Philip of Spain as Solomon the Second. The origins of Solomonism of the Escorial in the Netherlands*”, 200, en *The Seventh Window. The King's Window donated by Phillip II and Mary Tudor to Sint Janskerk. Hilversum, Concept & editing Wim de Groot, Verloren Publishers, 1557*, pp.169-180). Por otra parte, en los discursos de su boda con María Tudor y en el funeral de su padre, Carlos V, se le requirió la reconstrucción del Templo de Jerusalén. Según José Luis González, la equiparación entre ambos monarcas radicaba en la justificación de la vasta colección de Felipe II. Compuesta en parte por un gran cúmulo de objetos sagrados, con ella sacralizó el espacio a modo de gran museo o *Kunstammer* con el fin de alabar a Dios, en GONZÁLEZ GARCÍA, Juan Luis: *ob. cit.*, pp.444-465.

²⁵² RAMÍREZ, Juan Antonio: *ob. cit.*

²⁵³ KUBLER, George: *ob. cit.*

²⁵⁴ Estos criticaron no sólo el enclave, sino también el clima y la hostilidad (esto último, concretamente por parte de Huete). Por otro lado, Sobieski señaló la irrupción de Felipe II y sus tropas en la originaria iglesia jerónima, transformándola en fortaleza durante la Batalla de San Quintín. El polaco concibió este acto como una auténtica profanación. *Íbid.*

constituyen una oda a la melancolía ante una irrecuperable época dorada escorialense, aparte de alertar de su posible fatal desenlace, como sería su progresiva pérdida material hasta su completa desaparición. Pero, quizás aún más dramático, sería su pérdida inmaterial, es decir, sucumbir en el completo olvido del Monasterio por parte de sus beneficiarios, los propios ciudadanos²⁵⁵.

Sin embargo, a pesar de que actualmente El Escorial sea un espacio vivo, activo, en un favorable estado de conservación y gestión²⁵⁶, también se contemplan escritos enfocados a estos parámetros. Y es debido a que la labor patrimonial tiene que ser constante e ininterrumpida por la aparición sucesiva de las nuevas generaciones. En este género, pueden discernirse dos categorías sutilmente diferenciadas: por un lado, obras que se recrean en una puesta en valor patrimonial y, por lo tanto, aproximadas al monumento desde un punto de vista semántico o de su significado (Fernando Aznar²⁵⁷, Vega Loeches²⁵⁸) y, por otro lado, obras que se centran en su estado de conservación y en cuestiones derivadas de la disciplina de la Restauración, esencialmente pictórica (Martínez-Ojinaga²⁵⁹). Por lo tanto, dicha aproximación será

²⁵⁵ Como se mostrará más adelante, en el siglo XIX se alcanza el momento álgido de abandono y deterioro del Monasterio a causa de diferentes factores. Entre ellos destaca la marcha de los monjes jerónimos, el abandono por parte de la monarquía y los sucesivos saqueos bélicos.

²⁵⁶ El Real Monasterio de El Escorial hoy en día e se encuentra bajo la custodia del Patrimonio Nacional y los Padres Agustinos, actuales moradores de sus inmediaciones (<http://www.monasteriodelescorial.com/>). Así mismo, la biblioteca Laurentina sigue siendo en la actualidad un importante centro de documentación, disponible a todos los públicos, bien mediante su página web (<http://rbme.patrimonionacional.es/>) o bien mediante la consulta presencial en sus instalaciones. A todo ello se suman la difusión mediante visitas guiadas *in situ* y la frecuente organización de seminarios, entre otras actividades. Estas deben concebirse como parte de las estrategias de mantenimiento del Monasterio, pues favorecen su constante actividad y rehabilitación, a la vez de fomentar su comprensión.

²⁵⁷ AZNAR, Fernando: *ob. cit.*

²⁵⁸ Conscientes de que una obra de arte no es un ente aislado, sino relacionado con su entorno, León Megnié (*ob. cit.*) y Vega Loeches (*ob. cit.*) abordan el Monasterio no únicamente desde su plano histórico-artístico, en cuanto a su imagen arquitectónica y bienes de su legado artístico, sino también, desde la relación con su entorno: localidad, enclave geográfico, otros hitos de la ciudad, etc En este sentido, observamos cómo el carácter de guía de viajes permanece todavía vigente, incluso, en estos estudios contemporáneos. Sin embargo, irán enfocado hacia el conocimiento y a la formación del lector, y no tanto hacia la promoción o explotación del atractivo turístico del monumento y su enclave. Es así, cómo lo que a simple vista podría parecer la exaltación de El Escorial como enclave para la explotación de un turismo de masas no sostenible, cultural y de ocio, realmente exalta la noción de un turismo renovable. En este sentido, se basan en una gestión patrimonial y de difusión favorable del Monasterio, puesto que anteponen el conocimiento en profundidad del bien y su entorno. Por lo tanto, la finalidad de estos libros reside en procurar un conocimiento y valoración social adecuada del monumento, afianzándolo como parte de sus señas de identidad y suscitando en ella la respuesta de su salvaguarda a largo plazo. Como bien indica Loeches: "...colaborar a que se conozca más y mejor este bien cultural que a todos nos pertenece siendo consciente de que conocer es conservar y solamente desde el conocimiento de nuestro patrimonio histórico se podrá proteger este gran conjunto monumental y su entorno". VEGA LOECHES, José Luis: *ibíd.*

²⁵⁹ MARTÍNEZ-OJINAGA MARTÍNEZ, Ricardo: *ob. cit.*

esencialmente formal (sobre el estado de conservación) y museográfica (sobre la colocación de las obras). Curiosamente, en este último caso, la “reina” de las disciplinas artísticas escorialenses, como es la arquitectura, apenas es tratada²⁶⁰. Quizás la razón subyace en el factor de la alta vulnerabilidad del patrimonio pictórico *per se*. Bien es conocida su naturaleza deleznable, sobre todo, en lo que a pinturas murales se refiere, como los posibles inconvenientes de su carácter móvil (en el caso de las pinturas de caballete), pues le hace más susceptible a mayores daños, espolios y pérdidas.

En primer lugar, de este segundo grupo de “Estudios patrimoniales”, comienzo con el análisis del subgrupo de las aproximaciones de carácter patrimonial-semántico, es decir, donde reside un gran peso de la puesta en valor patrimonial del monumento sanlorentino. De esta tipología destaca el testimonio de Fernando Aznar²⁶¹. En su valoración, comprende al monumento como hito fundamental en nuestra historia, incentivando, por tanto, la necesidad de su comprensión y estudio. Bajo esta concepción, el Monasterio supone la rememoración de nuestras raíces más profundas y, por ende, un medio para conocernos mejor a nosotros mismos.

Sin embargo, Aznar sugiere mirar al monumento con ojos limpios, despojados de cualquiera de los tópicos anquilosados o estereotipos desgastados que giran a su alrededor. Entre ellos señala los prototipos de El Escorial como máximo exponente de la sencillez arquitectónica, como emblema del absolutismo filipense, en su idea de establecer una Monarquía Universal de Corte absolutista²⁶², y como estandarte de la Contrarreforma. Por consiguiente, el autor considera que se debe dar paso a “nuevas lecturas”, ya que El Escorial va más allá de sus apariencias. Constituye un edificio enigmático que, en sí mismo, acoge multitud de mensajes crípticos, muchos de ellos aún sin resolver. Incluso, considera que podría ser concebido como un claro precursor del Barroco, apreciable en diversos detalles del edificio. Con todo ello, Francisco Aznar corrobora que El Escorial es un claro ejemplo de arquitectura “...transmisora de lenguajes perdurables en el tiempo”.

²⁶⁰ Básicamente, se mencionan los daños causados por los incendios, vendavales y lluvias.

²⁶¹ AZNAR, Fernando: *ob. cit.*

²⁶² Bien es sabido que la España de aquel entonces estaba imbricada en una política de dominio, la cual pretendía recuperar el Sacro Imperio Romano medieval. De hecho, se consideró al propio Carlos V “el último César” y se contaba con una vasta expansión territorial gracias a las colonias americanas.

En segundo término, de los “Estudios patrimoniales” sale a relucir un acercamiento hacia El Escorial desde una faceta restauradora-estilística y museológica. En lo concerniente a los estudios sobre temas de restauración y estado de conservación de este subgrupo, es necesario comentar que El Escorial no siempre ha mantenido su estado de esplendor inicial, sino que ha sido víctima de las vicisitudes de los acontecimientos que le asolaron. Es por ello que las obras de este género elaboran una historia del monumento desde el punto de vista de sus incidencias y consiguientes medidas y criterios de restauración. Tanto es así, que queda constatado que la restauración siempre ha estado omnipresente en el edificio desde tiempos tempranos a su fundación.

De esta manera, la restauración forma parte de la vida de El Escorial (Gil Meana²⁶³), a pesar de que, por costumbre, haya sido un asunto banal, cuestión altamente criticada por Martínez-Ojinaga²⁶⁴, como veremos a continuación. Por lo tanto, los estudios de esta materia son contados, pudiéndose considerar inéditos y excepcionales. Este hecho resultaría realmente una contrariedad, cuando las fuentes escritas siempre se han recreado especialmente en las artes plásticas del Monasterio (primordialmente arquitectura, escultura y pintura). Pero no habría que olvidar que este enfoque no parte como novedad en los siglos XX y XXI, sino que, como bien es sabido, tuvo su punto de arranque en el siglo XIX. Ejemplos de ello son las actas de la Academia de San Fernando²⁶⁵ y las contribuciones de Poleró y Toledo²⁶⁶.

Así mismo, no habrá que olvidar el afán de tipo museológico²⁶⁷ e histórico-artístico propiamente dicho, por la ardua labor de recopilación y estudio de las pinturas del Real Monasterio y su ubicación, con su consiguiente traspaso a otros palacios²⁶⁸.

²⁶³ GIL MEANA, M^a Luisa: *ob. cit.*

²⁶⁴ MARTÍNEZ-OJINAGA MARTÍNEZ, Ricardo: *ob. cit.*

²⁶⁵ ANÓNIMO (firma ilegible): *ob. cit.*

²⁶⁶ POLERÓ Y TOLEDO, Vicente: *ob. cit.* Véase su análisis en el capítulo 3 de esta tesis (pp. 83 y sigs.).

²⁶⁷ Un poco más adelante, comentaré aquellas obras donde el carácter museológico se hace todavía más evidente.

²⁶⁸ Sin embargo, tal y como declara el escritor, intentar abarcar todo el legado pictórico escorialense es una tarea imposible, tanto por su amplitud (hablamos de un legado de cerca de 1.800 obras, lo que llevaría toda una vida dedicada a su investigación) como por la triste pérdida de inventarios. Además, los más abundantes, datados en el siglo XIX, resultan incompletos e imprecisos, puesto que fueron elaborados por personas no especializadas en la disciplina artística. No obstante, conocer su ubicación en el tiempo resulta más fácil, gracias a la cantidad de descripciones del Monasterio.

Adentrándome en la monografía del anterior autor, Martínez-Ojinaga²⁶⁹, esta constituye una importante aportación para la historia del Real Monasterio de El Escorial, también extensible para la Historia del Arte y la historia de la restauración artística en España. Se debe a que, tal y como comenta Martínez-Ojinaga, hasta el momento no había existido ningún escrito sobre la restauración ni la conservación de las pinturas del Monasterio ni, evidentemente, ningún otro referido a las personalidades que ejecutaron dichas acciones. Por ello, su trabajo debe ser calificado como inédito, ya que, como se ha planteado, el tema de la restauración siempre había sido “incomprensiblemente” relegado a un segundo lugar dentro de la Historia del Arte, “salvo mínimas alusiones”²⁷⁰.

En definitiva, la principal intención de este estudio es el compendio de dichas intervenciones restauradoras, así como de sus criterios²⁷¹, evolución en el tiempo y de sus pintores ejecutores²⁷². Destacará, precisamente, por el amplio recorrido por los primeros restauradores de San Lorenzo, así como por la mención de las intervenciones

²⁶⁹ MARTÍNEZ-OJINAGA, Ricardo: *ob. cit.* Esta publicación recoge su tesis doctoral, leída el 18 de junio de 1986, la cual fue dirigida por Don Francisco Núñez Celis, Pintor, Catedrático y Director del Departamento de Restauración de la Facultad de Bellas Artes de San Fernando. Este trabajo se adscribe al Departamento de Pintura de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid.

²⁷⁰ *Ibid.*, p.4.

²⁷¹ Los criterios de restauración en el Monasterio, sobre todo en lo referido al acabado final, se han mantenido prácticamente invariables hasta el año 1936, año en el que se detiene el estudio de la tesis de Martínez-Ojinaga. El objetivo común de estas restauraciones fue su falta de notoriedad, imitándose, incluso, a través del estuco las calidades matéricas del tejido y del lienzo. Así mismo, en este interés por no poner en evidencia las intervenciones, se huyó de cualquier impresión de novedad o limpieza, por lo que fueron reiterados el mantenimiento de las pátinas y la evitación de barnices excesivamente brillantes.

²⁷² Entre los primeros restauradores de San Lorenzo aquí descritos, se mencionan: Rodrigo de Holanda, Juan Fernández de Navarrete (*El Mudo*), Alonso Sánchez de Coello, Fabricio Castelo, Nicolás Granelo, Bernardino del Aqua, Jerónimo de Cabrera y Juan Gómez, *ibid.*, pp.30-35, aparte de las intervenciones posteriores de Diego Velázquez, Francisco de Goya, Juan Antonio Rivera, Federico de Madrazo y Antonio Giubert, entre otros.

de Velázquez²⁷³ y Francisco de Goya²⁷⁴, de quien se incluyen sus cartas²⁷⁵. Como suele ser tradición en este tipo de análisis, se ponen en consideración los reinados, con los consiguientes criterios llevados a cabo por cada monarca, con sus aportaciones y salidas de obras²⁷⁶, así como las vicisitudes que asolaron al Monasterio²⁷⁷. Por último, sale a relucir la importante faceta patrimonial de este tipo de estudios, con una marcada

²⁷³Sobre todo, en lo referido a la redecoración y colocación de pinturas. *Íbid*, pp.36 y 40. BASSEGODA I HUGAS, Bonaventura: *ob. cit.*, 2002.

²⁷⁴A la muerte de Bayeu, el cual, junto con Maella, había sido uno de los pintores encargados de las restauraciones, Carlos IV nombró a Goya como Pintor de Cámara junto con el segundo, quien ascendió al rango de Primer Pintor de Cámara. Por este motivo, Goya tuvo que asumir las “labores más ingratas”, como la inspección, supervisión y tasación de restauraciones, a diferencia de Maella, quien asumió la Academia y múltiples encargos por parte del rey. Goya, como la mayoría de los pintores de su época, se había formado en Italia, por lo que habría obtenido conocimientos sobre técnicas de restauración de obras de arte. Aparte de la supervisión de las restauraciones de San Lorenzo, probablemente también hubiera hecho la revisión de las de San Ildefonso y del Buen Retiro. En MARTÍNEZ-OJINAGA MARTÍNEZ, Ricardo: *ob. cit.*, pp.137-152. No obstante, Goya ya había estado anteriormente en El Escorial: entre 1775 y 1792, elaboró los Cartones de la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara. De temática bucólica, cinética, popular y rural, parte de ellos pasaron a formar parte de la decoración del comedor de los príncipes Austrias de San Lorenzo, durante el reinado de Carlos III. Como este monarca y sus hijos eran tan aficionados a la caza, eligieron temas cinéticos para dicho comedor, situado en el palacio donde la caza era más frecuente. Los cuadros fueron realizados por Goya en colaboración de su cuñado, el citado Bayeu. De carácter realista y cotidiano, algunos de ellos fueron “La caza del jabalí”, “Caza muerta”, “Muchachos cazando con mochuelo”, “Partida de caza” y el “Pescador de caña”, entre otros. En SAMBRICIO, Valentín de: *ob. cit.*

²⁷⁵Martínez-Ojinaga expone varios testimonios, teorías y documentos que verifican la presencia de Goya en el Real Monasterio de El Escorial. Ejemplos de ellos, son el expediente personal de Antonio Carcinero y la tasación de Goya a la restauración realizada por Escudero, que reproduce en versión facsímil. MARTÍNEZ-OJINAGA MARTÍNEZ, Ricardo: *ob. cit.*, pp.142-152.

²⁷⁶Las restauraciones se inician con la llegada de obras al Monasterio durante el reinado de Felipe II en algunos frescos de los claustros, posteriormente acristalados por Felipe IV. Es sabido que algunos de los cuadros deteriorados eran enrollados en cilindros, mojados en agua y dañados por el salitre. Por otro lado, se realizaron restauraciones de obras envejecidas, de gran valor para el monarca, y de obras dañadas durante su transporte. En cuanto a los restauradores, venían de Madrid y se hospedaban en una posada, en el Palacio o en el Monasterio, de donde se desconoce su lugar específico, pero sí es sabido que los cuadros grandes eran restaurados *un situ*. Se conócela ubicación del primer taller de restauración en la Casa de Rebec, antigua casa del Embajador Rebec, durante el reinado de Felipe V. Esta vivienda-taller fue frecuentada por pintores de cámara como Mengs, Miranda, Bayeu y Calleja. Por otro lado, Martínez-Ojinaga atiende a otros acontecimientos que propiciaron las restauraciones, como el gran incendio de 1671.

²⁷⁷Entre las causas físicas del deterioro, se señalan accidentes como incendios, caídas de techumbres, la climatología del lugar y el microclima de las salas. Hay salas de pequeño tamaño que mantienen una temperatura uniforme mientras que, otras, ubicadas en los claustros, se hallan expuestas al clima de El Escorial, por lo que son más vulnerables a sufrir daños. Existe un punto intermedio en zonas muy visitadas, donde también hay obras, como la basílica, la Sacristía, las Salas Capitulares y la Iglesia Vieja. Por otra parte, la humedad desprendida por la piedra berroqueña también supone otro factor determinante en el deterioro. En cuanto a las causas humanas, se destacan “...la desidia y el abandono durante largos períodos de tiempo”. Además, han sido cruciales en ello los acontecimientos bélicos, la economía y los cambios políticos y de mentalidad en la valoración de las pinturas escurialenses, en MARTÍNEZ-OJINAGA, Ricardo: *ob. cit.*, pp.383 y 384. Por otra parte, en este libro se expone la evolución de las técnicas y materiales de la restauración española, que “no estaba suficientemente estudiada”.

aproximación “arqueológica”, es decir, de rescate y puesta en valor de obras perdidas, probablemente menos estudiadas que el resto²⁷⁸.

En tercer lugar, junto con las *Monografías* y *Estudios patrimoniales*, se diferencia un tercer ámbito de investigación, como es el de los *Estudios de otras artes*, los cuales se recrean en las disciplinas artísticas que aguarda el Monasterio y no únicamente en la arquitectura, la más preponderante y simbólica de todas las artes del conjunto escurialense. Estos estudios también pueden concebirse como análisis monotemáticos dedicados a otras disciplinas artísticas presentes en el Monasterio, principalmente la pintura pero, también, casi de forma excepcional, la escultura (Asunción de Vicente²⁷⁹) y los tapices (Valentín de Sambricio²⁸⁰). De esta manera, todas ellas se emancipan de la arquitectura, pudiéndose analizar su trascendencia de forma aislada.

Al mismo tiempo, estas monografías, en mayor o menor escala, suelen manifestar una serie de características comunes o, en otras palabras, aproximaciones teóricas presentes en otros géneros analizados previamente: el acercamiento al monumento desde un prisma museológico, con el consiguiente interés recopilador de las obras existentes o no, en la actualidad y su paradero; las referencias a la conservación-restauración de las obras; el estudio pormenorizado de los artífices más destacados en cada materia y sus obras o la puesta en valor patrimonial.

Desde los inicios de la fundación del Monasterio, su arquitectura, destacada por su preponderancia y rotundidad, ha sido la protagonista entre todas las artes allí presentes. Por lo tanto, ha sido objeto de predilección a lo largo del tiempo por parte de la mayoría de las descripciones e, incluso, de estudios relativamente recientes (ej.,

²⁷⁸ Es así que Martínez-Ojinaga se dedica a compendiar aquellas pinturas que les fueron privadas a El Escorial por diversas razones, como bien pudieron ser las guerras, los accidentes y el “...desprecio y falta de respeto a la creación ajena”.

²⁷⁹ VICENTE GARCÍA, Asunción de: *ob. cit.*

²⁸⁰ SAMBRICIO, Valentín de: *ob. cit.*

COAM²⁸¹, Barbeito²⁸², Cano de Gardoqui y García²⁸³, Díaz²⁸⁴, López Serrano²⁸⁵ y Rincón Álvarez²⁸⁶. Por consiguiente, el edificio puede ser concebido como una “obra de arte total”, donde el resto de disciplinas artísticas a las que les da cobijo parecen surgir como anexos o accesorios y, bajo ningún concepto, le restan protagonismo. Probablemente ello se explique a que la arquitectura actúa como transmisor directo de la esencia escurialense, basada en las ideas de eternidad, fortaleza y refugio de almas, por medio de la robustez y grosura de sus muros. No obstante, simultáneamente es transmisora del concepto espiritual contrarreformista, gracias a su perfección y belleza clasicista de corte vitruviano. Además, el clasicismo inherente a su estilo se impregna al resto de las artes²⁸⁷.

Sin embargo, como fruto del desarrollo o maduración paulatina de los escritos sobre El Escorial, este hecho ha ido modificándose, obteniéndose como resultado valoraciones independientes de estas otras manifestaciones artísticas anexas al edificio. Esta postura se plantea desde el siglo XIX en adelante, otorgando una mayor prioridad a la pintura²⁸⁸. Esta predilección se evidencia a partir de la infinidad de

²⁸¹ Por citar un ejemplo de estudio monográfico arquitectónico, tenemos el compendio de las conferencias de la Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM) sobre el IV Centenario del Real Monasterio de El Escorial (A.A.V.V.: *ob. cit.*, 1987). Fue presidido por importantes personalidades de la Historia del Arte, como Georges Kubler, Fernando Chueca Goitia y Luis Cervera Vera, entre otros. Este ciclo de conferencias, así como la presente publicación, fueron dirigidos por César Ruiz-Larrea Cangas, arquitecto vocal de la Comisión de Cultura. Además de constituir una importante recopilación de las dichas conferencias, todas ellas centradas en El Escorial arquitectónico, esta obra compila un total de diez artículos sobre el monumento provenientes de la revista del COAM, *Arquitectura*, datando el más antiguo en 1923 y, el más reciente, en 1984. Todo ello parte de la labor de recuperación de dichas publicaciones, en gran parte olvidadas, tal y como expresa el decano de aquel entonces, Vicente Sánchez de León Pacheco. En definitiva, este libro constituye un monográfico excepcional sobre el monumento, con temas tan inéditos como “La escenografía en la arquitectura de El Escorial”, de Luis Moya Blanco, “El conjunto escurialense con la naturaleza urbanizada”, o el artículo “El otro centro del laberinto, y Consideraciones sobre el sotacoro del Monasterio de El Escorial”, de Pedro Moleón Gavilanes, entre otros importantes asuntos.

²⁸² BARBEITO, José Manuel (guión y coordinación): *ob. cit.*

²⁸³ CANO DE GARDOQUI Y GARCÍA, José Luis: *ob. cit.*

²⁸⁴ DÍAZ, Ángel: *ob. cit.*

²⁸⁵ LÓPEZ SERRANO, Matilde: *ob. cit.*

²⁸⁶ RINCÓN ÁLVAREZ, Manuel: *ob. cit.* 2012 (ambos estudios de esta fecha) y 2013.

²⁸⁷ Este es el denominado clasicismo manierista o académico, visible en todo el Real Monasterio, arquitectónico y pictórico.

²⁸⁸ El padre Gregorio de Andrés explica al lector la problemática en la que se ve envuelto el conocimiento del legado pictórico escurialense. Los motivos residen en la escasez de obras y documentos de los siglos XVI y XVII en donde se describan sus cuadros, ya que la gran mayoría los pasaban por alto. Entre los pocos escritos que recogen datos pictóricos, destacan los inventarios de entregas de Felipe II, las descripciones de los padres José de Sigüenza y Francisco de los Santos. También, de Andrés considera que podría exceptuarse el caso de Cassiano dal Pozzo el cual, en su *Descripción* (POZZO, Cassiano: *ob. cit.*) reseñó aquellas pinturas que más le atrajeron durante su visita al Real Monasterio. ANDRÉS, Gregorio de: *ob. cit.*, 1972. El objetivo de este trabajo se limita a enumerar, citar y describir un total de 125 cuadros de diferentes estancias escurialenses. Al parecer, este índice fue realizado por un monje jerónimo anónimo de El Escorial a finales del siglo XVII. Tras un

estudios existentes sobre los fondos pictóricos del monumento: Brown²⁸⁹, Calí²⁹⁰, Chueca Goitia²⁹¹, Ortega Vidal²⁹², Ruiz Gómez²⁹³ y Zarco Cuevas²⁹⁴, entre otros²⁹⁵. Evidentemente, esta preferencia se deba no sólo a su gran número sino también a su riqueza, por haber nacido de la mano de destacados artífices y escuelas pictóricas. No obstante, los estudios actuales no desdeñan otras vertientes artísticas, como la ornamentación (Aguiló Alonso²⁹⁶, Mulcahy²⁹⁷), apreciándose como derivado directo de la arquitectura, la música²⁹⁸ o las artes suntuarias, entre las que sobresale la afamada Custodia (Esteban²⁹⁹).

El tratamiento de la escultura escurialense, en comparación con la pintura, resultaría mucho más superficial y de segundo orden, sobre todo en los relatos entre los siglos XVI-XIX. Es por ello que, hasta la fecha, la escultura podría concebirse como una prolongación todavía más subyugada a la arquitectura, pues además mimetizaría sus premisas clásicas³⁰⁰. Incluso, según Manuel Gómez de Pablos, antiguo Presidente del Patrimonio Nacional y autor de la presentación del libro de Asunción

exhaustivo análisis, el padre de Andrés propone una fecha a esta relación, 1698, así como un nombre a este anonimato: el Padre Alonso de Talavera, Prior durante la estancia del pintor Lucas Jordán y, junto a Francisco de los Santos, inventor de los temas de sus pinturas al fresco.

²⁸⁹ BROWN, Jonathan: *ob. cit.*

²⁹⁰ CALÍ, María: *ob. cit.*

²⁹¹ CHUECA GOITIA, Fernando: *ob. cit.* 2013.

²⁹² ORTEGA VIDAL, Javier: *ob. cit.*

²⁹³ RUIZ GÓMEZ, Leticia: *ob. cit.*

²⁹⁴ ZARCO CUEVAS, Julián: *ob. cit.* 1931.

²⁹⁵ Aparte de las citadas fuentes referenciales sobre el legado pictórico, podríamos mencionar los documentos de Don Jerónimo de Ataíde (s. XVII), Marqués de Colares. (Biblioteca de Ajuda, Lisboa, en BOUZA, Fernando: *ob. cit.*, pp. 64-74). Este artículo publica una transcripción íntegra de un documento de la colección personal del citado portugués Don Jerónimo de Ataíde, acompañada de dos índices complementarios para facilitar su consulta. En él se describen las modificaciones efectuadas en El Escorial a partir de 1654, suponiendo otra fuente de interés sobre el legado pictórico escurialense, junto con los anteriores testimonios de Sigüenza, Cassiano dal Pozzo, Santos y Jules Chifflet, entre otros. Al mismo tiempo, Bouza lanza una llamada de atención a los historiadores del arte por su falta de atención hacia los archivos y bibliotecas portuguesas y hacia la cultura hispánica del siglo XVIII, "...recordando a la pequeña, pero brillante, corte de portugueses que siguieron viviendo en Madrid entre 1640 y 1668".

²⁹⁶ AGUILÓ ALONSO, María Paz: *ob. cit.*

²⁹⁷ MULCAHY, Rosemarie: *ob. cit.*, 1992 y 1994.

²⁹⁸ A.A.V.V.: *ob. cit.*, 1993.

²⁹⁹ ESTEBAN, Eutanasio (O.E.S.A.): *ob. cit.*

³⁰⁰ La escultura en España, durante los dos primeros decenios del siglo XVI, se caracterizó por la presencia tanto de piezas importadas de Italia o de la mano de artistas italianos, como de obras cargadas del goticismo imperante en aquel entonces en nuestro país. En el segundo tercio de siglo, ambos estilos, italiano y gótico, se fundirán en uno. Este fue un momento de gran esplendor, manifestado a partir de grandes figuras, como Juan de Juni y Berruguete. El último tercio de siglo, viene marcado por el Concilio de Trento de 1545, que no sólo influyó en la escultura, sino también en el resto de las artes. Desde un principio, el Concilio había sido antimanierista. No obstante, empleó tímidamente este estilo, precisamente, para contrarrestar la sobriedad artística de la Reforma Protestante, aparte de ser la única tendencia disponible aquel entonces.

de Vicente³⁰¹, dentro de la filosofía de la sencillez y la desornamentación que impera en todo el monumento, se localizan numerosos elementos sustentantes, como hornacinas, paños y paramentos, completamente vacíos, que parecen estar incompletos y necesitados de obra escultórica³⁰².

Como es sabido, Juan Bautista Monegro³⁰³ fue autor de una de las obras más importantes del recinto sanlorentino, como es el grupo escultórico de los seis reyes de Judá en la fachada de la basílica y que, así mismo, dan el nombre al popular Patio de los Reyes³⁰⁴. También arquitecto, Monegro fue un gran seguidor y amigo de Juan de Herrera, hecho que favoreció su sentido arquitectónico del monumento y la adecuada adaptación y correlación de sus esculturas con el edificio³⁰⁵. De este modo, no es de extrañar que los estudios escultóricos del Monasterio dediquen una importante parcela a su escultor estrella por antonomasia³⁰⁶.

³⁰¹ VICENTE GARCÍA, Asunción de: *ob. cit.*

³⁰²Según comenta, "...resulta evidente que, en lo escultórico, el Rey Prudente se mostró muy parco, si se tiene en cuenta el minúsculo número de escultores que trabajan en el Monasterio comparado con nutrido grupo de pintores". En relación a estos comentarios, Vicente García reflexiona sobre el gran valor la escultura escorialense. Según declara, ésta debería de ser más considerada, ya que fue una excepción en su época, el Manierismo, donde primaba la sofisticación, la complejidad u oscuridad y el recargamiento decorativo. De este modo, Felipe II, siguiendo la moda italiana de aquel entonces, optó por una escultura manierista pero de corte clasicista, basada en las premisas vitruvianas, lo cual se materializó en obras de gran sencillez, claridad, simetría, verosimilitud, proporcionalidad y monumentalidad. *Ibid.* Presentación, p.9.

³⁰³La mayoría de escritos sobre Juan Bautista Monegro sitúan su nacimiento en Toledo. Sin embargo, Gerardo García Rey (*ob. cit.*, p. 143) afirma que tuvo lugar en la villa de mismo nombre, concretamente en el pueblo de la hermandad de Campoo de Yuso, en la provincia de Santander. Se desconoce la fecha exacta de su nacimiento, pero se calcula que fue entre los años 1545 y 1550, que es la que indicaba aproximadamente el propio escultor en los documentos protocolarios. No obstante, estos datos no son exactos, puesto que existen múltiples teorías acerca de ello. Véase *ibid.*, pp. 17-22.

³⁰⁴Los seis reyes de Judá realizados por Monegro son: Josafat, Ezequías, David, Salomón, Josías y Manasés. Son enormes figuras realizadas en mármol, de las que resaltan en bronce dorado las coronas, los cetros y otros accesorios. Estas esculturas apoyan la teoría que vincula a El Escorial con el Templo Hierosolimitano.

³⁰⁵ Además, la autora completa aún más su investigación con la recopilación de otros trabajos del escultor, quizás menos representativos o desconocidos, pero necesarios para el estudio de su trayectoria artística. Este es el caso del Diversorio que elaboró para la Sacristía, al día de hoy inexistente e irreconstruible, debido a la falta de una piedra semejante.

³⁰⁶ Nuevamente, tenemos el caso de la obra de Asunción de Vicente, quien irá más allá de un mero análisis general de la obra escultórica de El Escorial, ya que aborda exhaustivamente a la escultura de Juan Bautista Monegro, uno de sus artífices más importantes. De este modo, pretende dar a conocer en profundidad la intervención de dicho escultor, sacando a la luz nuevas teorías sobre su trabajo. Además de sus grandes aportaciones en torno a la figura del escultor, Gómez de Pablos destaca de la investigación de Asunción de Vicente por su virtuosa labor documental y trabajo de campo, en el que recurrió a la misma cantera donde se extrajo la piedra del citado grupo escultórico del Patio de los Reyes. Además, de Vicente nos ofrece un exhaustivo estudio fotográfico de las esculturas allí presentes, exponiendo con gran minuciosidad sus elementos iconográficos y contexto. Así mismo, dedica un capítulo a las descripciones más representativas de El Escorial, sacando a la luz los plagios de la obra de Sigüenza de 1605.

Quizás como una prolongación de la categoría patrimonial sobre temas de restauración y conservación, podrían añadirse estos escritos dedicados a la pintura y su consiguiente plan museológico, los cuales contemplan la idea de El Escorial como museo pictórico³⁰⁷ (Mario di Giampaolo³⁰⁸, Carmen García-Frías Checa³⁰⁹ y Zarco

³⁰⁷El Escorial, cuenta con un extenso legado pictórico, tanto de pinturas al fresco como de caballete, que puede ser dividido en las siguientes escuelas: alemana, flamenca, veneciana, italiana y española, de los siglos XV, XVI y XVII. Entre los cuadros más representativos, destacan “Alegoría de la Liga Santa”, de El Greco; “La coronación de espinas”, 1527-1533, atribuido a un imitador de El Bosco; la “Crucifixión” o “Gran calvario” de Van der Weyden; “El Carro de Heno”, 1516, de El Bosco (existe otra versión en El Prado); la “Adoración de los Magos”, c.1550-1580, de Federico Zuccaro; “La adoración de los pastores”, 1583, de Tintoretto y “La túnica de José”, s.XVII, de Diego Velázquez, en la Biblioteca del Escorial. Por otra parte, en lo referido a la pintura mural, destacan los frescos de la “Apoteosis de la monarquía española”, en la bóveda escalera, de Lucas Giordano, “La Gloria”, en el coro, de Lucas Cambiasso, así como los frescos de la biblioteca escorialense, en el conocido Salón principal o “Salón de los frescos”, por parte de Pellegrino Tibaldi. Esta es una bóveda de cañón dividida en siete zonas, destinadas a las figuras alegóricas de las disciplinas de las siete Artes Liberales: el *Trivium* (gramática, retórica y dialéctica) y el *Quadrivium* (aritmética, música, geometría y astrología). Se complementan con historias relacionadas con cada una de ellas (escenas mitológicas clásicas y bíblicas) e imágenes de cuatro sabios, también relacionados con dichas artes. Por último, en los frontispicios de los testeros, se hallan representadas la Filosofía, al norte (el saber adquirido) y la Teología, al sur (el saber revelado). Por último, caben mencionar los frescos de la Sala de las Batallas, obra de Granelo, Castello, Tavarón y Cambiasso. Con aires de exaltación monárquica, en ellos se alardea de la ayuda divina prestada en diversas batallas donde España salió victoriosa, como la Batalla de San Quintín contra las tropas francesas, fundacional de El Escorial. Pero llama la atención la ausencia de otras tan importantes contiendas, como la de Lepanto.

³⁰⁸ GIAMPAOLO, Mario di (Coord.): *ob. cit.* La obra se complementa con una parte explicativa, pudiendo ser leída en castellano como en italiano, con ambas traducciones simultáneas. El presente escrito surgió tras la publicación de “*Los frescos italianos de El Escorial*” con la finalidad de compendiar los dibujos preparatorios, cartones y calcos de cuadros y frescos de artistas italianos que intervinieron en el adorno del Real Monasterio de El Escorial. Como es necesario, Giampaolo dedica una amplia parcela al estudio de los artífices de estas pinturas murales, como los ya mencionados Federico Zuccaro, Lucas Giordano (Lucas Jordán), Pellegrino Tibaldi, Luca Cambiasso y Francesco Urbino, entre otros.

³⁰⁹ GARCÍA-FRÍAS CHECA, Carmen: *ob. cit.* García-Frías destaca la faceta de El Escorial pictórico, centrándose en el caso concreto de la biblioteca, como es sabido, una de sus estancias más representativas del conjunto sanlorentino, junto a la basílica, el mausoleo y el claustro. Con este “catálogo crítico”, la autora destaca la labor de los pintores manieristas italianos, colaboradores, en gran medida, en la configuración pictórica de El Escorial, aparte de su influencia tanto en la gestación del estilo barroco posterior en España como en los gustos y formación de Felipe II. Para la realización de este estudio, la autora declara haber recurrido a las obras del padre Zarco Cuevas (ZARCO CUEVAS, Julián: *ob. cit.*, 1930 y *ob. cit.*, 1932, citado en GARCÍA-FRÍAS CHECA, Carmen, *ob. cit.*), así como a su observación directa de las propias pinturas de la biblioteca escorialense, de la que ha derivado este “catálogo crítico”, donde imagen y texto van de la mano. Aunque las fotografías sean en blanco y negro, presentan gran nitidez y muestran al lector sus detalles con gran calidad.

Cuevas³¹⁰), como bien lo describe Bassegoda I Hugas en el título de su obra, la cual merece ser analizada aparte por su representatividad dentro de este género³¹¹.

Por lo tanto, este pormenorizado estudio aporta un enfoque marcadamente museológico del Monasterio, lo cual se traduce en su idea del monumento como “Museo o Galería de pinturas”³¹² o espacio contenedor y expositor de obras de arte³¹³. Esta aproximación implica no sólo un marcado interés por indicar las distintas colocaciones de las piezas a lo largo del tiempo, sino también la historia de su mecenazgo.

Sin embargo, la designación de El Escorial como “museo” no es novedosa, puesto que ya había sido formulada por otros autores muy anteriores a este análisis, directa e indirectamente³¹⁴. Pero, como bien aclara Bassegoda, el vasto legado artístico escurialense no fue vinculado en sus orígenes al sentido actual de museo, acuñado en el último tercio del siglo XVIII, esto es, comprendido como colección de arte o cultura democratizada. Por el contrario, los monarcas de antaño concebían su inclusión en el edificio bajo las premisas de “decoro y ornato” sin contemplarse, por lo tanto, la idea de museo pictórico³¹⁵.

Con la finalidad de reconstruir la “galería” escurialense (componentes, autores y ubicación), Bassegoda se apoya fundamentalmente en dos importantes escritos, que analiza críticamente: las descripciones de Francisco de los Santos (1657, 1667, 1681 y 1698)³¹⁶ y la posterior de Andrés Jiménez (1764)³¹⁷, deudoras de la

³¹⁰ Desde un punto de vista “arqueológico-patrimonial” y “museográfico”, Zarco Cuevas deja constancia de la existencia y paradero del fondo pictórico escurialense. Incluso, en su deseo de “rescate”, aunque sólo sea desde la memoria, rememora aquellas piezas desaparecidas, tanto del Monasterio como de la Casita de Príncipe. Por otra parte, actualiza y amplía aún más la historia del monumento y sus bienes con respecto a los sucesivos reinados de España, desde Felipe II hasta Alfonso XIII y la posterior República Española. Véase apéndice III: “Relación de cuadros del Monasterio de San Lorenzo el Real que hoy se guardan en el Museo del Prado de Madrid”. A su vez, se contempla estos mismos aspectos en otros bienes, distintos a las pinturas, bajo el epígrafe “Relación de algunas alhajas, ropas y objetos científicos que han desaparecido de San Lorenzo el Real”. En ZARCO CUEVAS, Julián: *ob. cit.*, 1935.

³¹¹ BASSEGODA I HUGAS, Bonaventura: *ob. cit.*, 2002.

³¹² Bassegoda comprende estos conceptos como el conjunto o colección pictórica de El Escorial, no sólo mural y de caballete, sino también la existente en el mobiliario litúrgico, como los altares o las estaciones del claustro principal bajo.

³¹³ Según Bassegoda, la función museológica es tan evidente en el Real Monasterio, que podría añadirse junto a las de basílica, panteón, palacio, biblioteca, monasterio y seminario.

³¹⁴ Ejemplos de ello los encontramos en el testimonio de Paolo Morigi, *Historia brieve* de 1593, y en el de Cassiano dal Pozzo, *Descripción* de 1626. Sin embargo, el primero no describe ninguna pintura, sino únicamente el edificio.

³¹⁵ *Ibid.*, p.12.

³¹⁶ *Ibid.*, pp.64-74.

³¹⁷ El escrito del padre Andrés Jiménez nace con el fin de rememorar el segundo centenario de las obras del edificio. Sin embargo, su máximo cometido fue la transmisión de sus agradecimientos hacia el nuevo monarca de aquel entonces, Felipe IV, que había donado 450.000 reales y otras mercedes para hacer

Historia del padre Sigüenza³¹⁸. Concretamente, la *Descripción* de Santos, junto con la relación de Jules Chifflet, publicada por Gregorio de Andrés (1964)³¹⁹, constituyen las fuentes esenciales para el estudio ordenado de las intervenciones de Felipe IV, una vez concluida la obra del Panteón Real, en 1654. En cada una de las ediciones madrileñas de su *Descripción*, Santos se dedica a informar sobre los grandes cambios en la decoración del Monasterio, fruto de las reformas en la colocación de los lienzos y las tablas por parte de Diego Velázquez, desde 1657 hasta 1698, ya que “advirtió su Majestad estar pobres de pintura algunas piezas”³²⁰. Por otra parte, Bassegoda trata el enigmático asunto de la hipotética *Memoria* de Diego de Velázquez, la cual consiste en un folleto descriptor de los cuadros de El Escorial³²¹. Supuestamente, en ella se

frente al incendio del 8 de octubre de 1763. Este había afectado a todo el ala norte, desde el colegio hasta el palacio. No obstante, Bassegoda considera que el escrito de Andrés Jiménez no resulta de gran utilidad, puesto que únicamente plasma los cambios de ubicación de los cuadros de la colección real. Al igual que sobre la obra del padre Santos, algunos lectores contemporáneos han emitido una pésima crítica literaria del escrito del padre Jiménez, debido a que consideraron que no aportaba ninguna nota de originalidad, sino más bien transcripciones literales de obras anteriores. Es sabido que Jiménez acoge préstamos de la obra de Sigüenza y del propio Santos, tal y como expresa en el prólogo de su escrito: actualizar discursos que se consideraban prácticos y de autoridad de “insignes varones” (Sigüenza y Santos). Sin embargo, a pesar de este plagio, Bassegoda hace una llamada de atención al hecho de que la *Descripción* dieciochesca de Jiménez dista de la de Santos por contener un orden completamente distinto, hecho que queda evidenciado en la estructura visual del índice. Además, que Jiménez ofrece informaciones no descritas hasta entonces, como las del altar de la Sagrada Forma y las mejoras en la fábrica y el ornato a lo largo del siglo. Así mismo, amplía notoriamente la descripción de la decoración de la zona de palacio e, incluso, describe las colocaciones pictóricas en zonas consideradas menores, que Santos obviaba. Por este motivo, se le llegó a encargar una segunda edición. *Ibid.*, pp.70-74.

³¹⁸Como bien se ha mencionado, fray Francisco de los Santos, en el siglo XVII, y fray Andrés Jiménez, en el XVIII, se consideran continuadores de la *Historia* del padre Sigüenza. A pesar de que se inspiraron en él, según el padre Turienzo, vuelven a dar paso a lo “privado y localista”. Por consiguiente, para efectuar una innovación con criterios diferentes a los de Sigüenza, habrá que esperar al siglo XIX. Véase ALVAREZ TURIENZO, Saturnino, *ob. cit.* p.48.

³¹⁹“Relación de la estancia de Felipe IV en El Escorial (1656)”, Adiciones y notas de Gregorio de Andrés, en *Documentos para la historia del monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial* VII. Madrid, 1964, pp.403-431, en BOUZA, Fernando: “Pinturas y pintores en San Lorenzo El Real antes de la intervención de Velázquez. Una Descripción escurialense en la Biblioteca da Ajuda de Lisboa”, *Reales Sitios*, vol. 143, Patrimonio Nacional, Madrid, 2000, en BASSEGODA I HUGAS, Bonaventura: *ob. cit.*, 2002, pp.64-74.

³²⁰ La nueva redecoración de Velázquez tuvo efectos colaterales, ya que supuso el levantamiento de numerosos cuadros de sus anteriores ubicaciones. Santos, en su primera edición de 1657, no relata la colocación de cada uno de ellos, puesto que todavía estaba en curso la instalación de los capítulos y de otras obras menores en la Iglesia Vieja. Sin embargo, cabría destacar en esta edición de 1657 la descripción del Panteón de Felipe IV. En la segunda edición de 1667, Santos ya nos informa sobre el montaje definitivo de los tres capítulos y la decoración de la Iglesia Vieja. El cambio realizado fue tan importante, que el autor le dedicó una descripción detallada en dos capítulos, acordes a las dos etapas en que se desarrollaron. A diferencia del padre Sigüenza, Santos realiza una descripción topográfica minuciosa de las pinturas, en la decoración de las estancias del Monasterio.

³²¹ El folleto de la *Memoria*, está firmado por el joven discípulo del pintor, Juan de Alfaro, impreso en Roma en 1678 y conservado en la Real Academia Española. Adolfo de Castro lo descubrió y publicó en 1874, llegando a ser traducido al francés y comentado de nuevo por el barón Charles Davillier, en 1874. Sin embargo, años después su autenticidad fue rechazada por figuras de gran renombre, como Cruzada Villamil, en 1885, Justi, en 1888, Menéndez Pelayo, en 1889, y Beruete, en 1893. Esta desacreditación tuvo lugar por su estrecha relación con el texto de Santos de 1657 y con los pasajes de

acogerían los testimonios de sus cuadernos de trabajo en la redecoración pictórica mueble, tanto de zonas públicas y litúrgicas como privadas, por voluntad expresa de Felipe IV ³²².

En cuarto lugar, se ha destacado una clasificación de monografías contemporáneas bajo el epígrafe *Otros*, donde señalo los estudios acerca de la Biblioteca Laurentina y su legado documental. En toda descripción sobre el Monasterio, siempre se ha dedicado un importante espacio a la biblioteca, pero no únicamente a sus llamativos frescos, sino también a sus valiosos ejemplares, impresos y manuscritos (Antolín³²³, Rincón Álvarez³²⁴, Blasco Castiñeyra³²⁵, Justel Calabozo³²⁶, Campos y Fernández de Sevilla³²⁷, Checa Cremades³²⁸, Fernández Merino³²⁹, Llacayo y Santa María³³⁰, Mediavilla Martín³³¹, Guirau Cabas³³²). Ajustándose al tradicional estilo de inventario, en todos los testimonios sobre la Biblioteca Laurentina persiste un afán catalogador de sus fondos (ej. Antolín³³³,

las *Memorias* de 1658. Precisamente, estas coincidencias fueron advertidas por el propio Adolfo de Castro. De este modo, su contenido dejó de interesar, pasando a considerarse una mera adaptación moderna de la mano del anterior clérigo. Por el contrario, Bassegoda I Hugas se apoyó en la hipótesis de que Santos (que considera “un monje oscuro”) había conseguido una versión manuscrita del folleto, gracias a su estrecha amistad con el pintor. Además, a pesar del paralelismo entre ambos autores, se acusan una serie de diferencias que vuelven a poner en tela de juicio la autoría de este escrito. Así, en el caso del folleto de las *Memorias*, persisten nociones y conocimientos propios de un pintor de raigambre y un sistema de ordenación de los cuadros por donantes, esto es, bajo un criterio de “adulación cortesana” (habría que tener en cuenta que Velázquez era un cortesano). En este sentido, el folleto se traduciría tanto en un documento de trabajo como en una memoria sobre la labor de Velázquez, que no podría haber sido desempeñada por el padre de Santos. A ello se une el hecho de que el religioso, como seña identificadora, aporta en su texto una serie de comentarios piadosos y devocionales, que evidencian su naturaleza de fraile. *Ibid.* y BASSEGODA I HUGAS, Bonaventura: *ob. cit.*, 2010.

³²² Gracias al trabajo de Velázquez, el rey pudo visitar en octubre de 1656 la nueva presentación pictórica de la sacristía, la antesacristía, el aula de moral y la sacristía del panteón, que acogían respectivamente 32, 9, 12 y 25 pinturas.

³²³ ANTOLÍN, Guillermo (O.S.A.): *ob. cit.*

³²⁴ RINCÓN ÁLVAREZ, Manuel: *ob. cit.*, 2007.

³²⁵ BLASCO CASTIÑEYRA, S., *ob. cit.*, 1996, pp. 13-27.

³²⁶ JUSTEL CALABOZO, Braulio: *ob. cit.* Esta obra, surge con motivo de la exposición de reproducciones de manuscritos árabes escurialenses, uno de los fondos más numerosos en la biblioteca del Real Monasterio de El Escorial. La exposición fue organizada por el Instituto-Árabe de Cultura, la cual tenía intención de recorrer todo el país y parte del territorio árabe.

³²⁷ CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco-Javier: *ob. cit.* 1993.

³²⁸ CHECA CREMADES, José Luis: *ob. cit.*

³²⁹ FERNÁNDEZ MERINO, Agustín: *ob. cit.*

³³⁰ LLACAYO Y SANTA MARÍA, D. Augusto (El Escorial, Real Biblioteca): *ob. cit.*

³³¹ MEDIAVILLA MARTÍN, Benito: *ob. cit.*

³³² GUIRAU CABAS, José Manuel: *ob. cit.*

³³³ ANTOLÍN, Guillermo (O.S.A.): *ob. cit.*

Mediavilla Martín³³⁴, Guirau Cabas³³⁵), presente incluso hoy en día y con especial detenimiento en el “Códice Áureo”, una de las joyas de la colección escurialense³³⁶.

Esencialmente, distinguimos un tipo de estudios que aborda el monumento desde un punto de vista histórico, pero esta vez a través de su biblioteca y sus ejemplares (Rincón Álvarez³³⁷, Blasco Castiñeyra³³⁸, totales o parciales (ej. Antolín³³⁹, Campos y Fernández de Sevilla³⁴⁰, Llacayo y Santa María³⁴¹, Justel Calabozo³⁴²), tales como los manuscritos árabes³⁴³.

³³⁴ MEDIAVILLA MARTÍN, Benito: *ob. cit.*

³³⁵ GUIRAU CABAS, José Manuel: *ob. cit.*

³³⁶ “El Códice Áureo es un libro de Evangelios realizado entre 1033 y 1046 por los mejores iluminadores de libros, los germánicos Otones, del sur de Alemania y encargado por el rey Enrique III”. <http://www.historialia.com/baul.php?id=6> (Consultado: 25/06/2015).

³³⁷ Aparte de los fondos árabes, la biblioteca escurialense consta de otros de diversas lenguas, como latinos, griegos, hebreos, castellanos, italianos, catalanes, franceses, turcos, alemanes, armenios, portugueses, chinos, etc. Todos ellos comprenden diversas materias, como crónicas históricas, religión, alquimia, breviarios, etc, así como se ajustan a diferentes formatos, como manuscritos, códices miniados, incunables, etc. Una de las colecciones más valiosas fue la de manuscritos griegos y códices latinos, recopilada por Diego Guzmán de Silva durante su estancia como embajador en Venecia (1569-1577). En 1576 se realizó un inventario que recogió 4546 volúmenes, entre manuscritos (en torno a 2.000) y libros impresos (aproximadamente 2.500). El 7 de junio de 1671 se produjo un gran incendio que supuso grandes pérdidas para la biblioteca y el conjunto del Monasterio. La biblioteca escurialense se ideó para que constituyera un importante núcleo cultural, similar al de otras grandes bibliotecas de la historia, como la de Alejandría, esto es, abierta, sin ser exclusiva a los monjes. No obstante, este proyecto cultural inicial dejó mucho que desear ya que, en la práctica, la biblioteca sanlorentina fue el resultado del coleccionismo de libros y otros elementos, como astrolabios, esferas armilares y cartas marítimas y, en definitiva, una exaltación de la riqueza en vez de un foco de divulgación del saber. Según Rincón Álvarez, “...Nunca tuvo un adecuado plan estructurado en orden a obtener los necesarios réditos de tan costosa inversión” (en parte por culpa de la mala gestión, durante los tres siglos siguientes, de los monjes Jerónimos, más dedicados a la liturgia que al cultivo intelectual, (RINCÓN ÁLVAREZ, Manuel: *ob. cit.*, p.147).

³³⁸ BLASCO CASTIÑEYRA, Selina, *ob. cit.*, 1996, pp.13-27. En este tercer volumen de *El libro Antiguo Español*, compendia gran parte de los trabajos del seminario *El Libro en Palacio*. Tuvo lugar en El Escorial durante el mes de julio de 1993, en el contexto de los Cursos de Verano de la Universidad Complutense, para lo que se contó con el apoyo institucional de Patrimonio Nacional. A lo largo de una semana, se abordaron aspectos sobre el uso y difusión del libro en palacio y en los ambientes cortesanos, como los manuales de comportamiento y la pedagogía palaciega, entre otras tipologías. Además, se contemplaron otros temas sobre la formación de bibliotecas reales y aristocráticas. Precisamente, Selina Blasco Castiñeyra contribuyó con su discurso, recogido en este artículo: “Los jerónimos y los orígenes de la biblioteca de El Escorial”.

³³⁹ ANTOLÍN, Guillermo (O.S.A.): *ob. cit.*

³⁴⁰ CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco Javier (coord.): *ob. cit.*

³⁴¹ LLACAYO Y SANTA MARÍA, D. Augusto (El Escorial, Real Biblioteca): *ob. cit.*

³⁴² JUSTEL CALABOZO, Braulio: *ob. cit.*

³⁴³ Según Rincón Álvarez (*ob. cit.*, 2007, pp.146-247), Felipe II, siempre asesorado por Arias Montano, contaba con una cultura árabe. Ya en la Batalla de Lepanto, se había hecho con un botín de 20 códices árabes. Sin embargo, la riqueza de estos fondos aumentará posteriormente, durante el reinado de Felipe III, en el año 1612, con un hecho bélico destacado por el historiador Quevedo (QUEVEDO, José: *ob. cit.*, p. 104): por el mar de Barbería, cerca de Zalé, unas galeras españolas encontraron dos bajeles del sultán de Marruecos, Muley Zidan. Una vez abordados, descubrieron que en las bodegas se encontraba la biblioteca de dicho sultán, con un total de cuatro mil manuscritos árabes, turcos y persas, sobre medicina, matemáticas, astronomía y filosofía, que se apropiaron como botín a cambio del rescate de los cautivos cristianos. Como el sultán no aceptó la propuesta, su vasta colección pasó a formar parte de la biblioteca escurialense.

En quinto lugar, existen otros monográficos sobre el estudio de descripciones literarias relativas al monumento, pudiendo recibir la denominación de “estudios literarios”. Estos se recrean en la investigación de algún género, tendencia o periodo literario concreto que giró en torno a la figura del Monasterio, como fue la literatura viajes del siglo XVIII (Campos y Fernández de Sevilla³⁴⁴), tomando como ejemplo más representativo el análisis de Blasco Castiñeyra³⁴⁵. Aunque este siglo sea el más significativo para esta tipología literaria, no obstante, podríamos localizar antecedentes en los testimonios de los ya citados viajeros y cortesanos que en los siglos precedentes hicieron parada en el Real Monasterio. Su estancia no les fue indiferente, puesto que plasmaron sus impresiones bien a modo de diario o bien en un estilo laudatorio *pro rege*, para alcanzar una buena posición en la Corte y asegurarse su memoria eterna³⁴⁶. Así mismo, estos han merecido un estudio aparte (Gregorio de Andrés³⁴⁷).

Como este tipo de literatura forma parte del desarrollo de la configuración de la idea de la imagen del Monasterio (la representación de la imagen a través del testimonio escrito), he considerado de suma importancia la reflexión y breve recensión del citado artículo de Blasco Castiñeyra:

La autora realiza esta investigación desde un punto de vista historiográfico, a partir de fuentes testimoniales de viajeros que acudieron al Real Monasterio de El Escorial en el siglo XVIII. En esta época, el concepto de “viaje” iba unido al testimonio por escrito, por lo que se consideró al “viaje” un género propiamente dieciochesco. Sin embargo, dicha tendencia se remonta desde el comienzo de la construcción de la fábrica, a finales del siglo XVI. La afluencia de relatos de viajeros sobre el Monasterio se explica por el hecho de que El Escorial constituyó la residencia Real por excelencia, incluida en gran parte de los itinerarios. De este modo, llegó a ser el monumento más visitado y tratado con mayor extensión en este tipo de relatos, alcanzando una riqueza excepcional en su género.

Como introducción, Blasco Castiñeyra hace relación de los rasgos inherentes a la literatura itinerante o de viajes. Algunos de ellos comprenden la brevedad de la duración de la estancia, el estilo epistolar o de itinerario, la variedad e

³⁴⁴ CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco Javier (coord.): *ob. cit.*, pp. 405-432.

³⁴⁵ BLASCO CASTIÑEYRA, Selina: *ob. cit.*, 1991, pp. 167-182.

³⁴⁶ En el capítulo tercero de esta tesis tendrá lugar el análisis de algunos de ellos, como los textos del siglo XVI de Luis Cabrera de Córdoba, Juan Alonso de Almela y Llehan L Hermite.

³⁴⁷ ANDRÉS, Gregorio de: *ob. cit.*, 1964, vol. VII, p. 407.

interdisciplinaria, la decantación por las impresiones genéricas y la tendencia a basarse en descripciones anteriores, llegando, en ocasiones, a ser resumidas sin la necesidad de realizar el viaje. Por este motivo, abundan los relatos en los que, en vez de recoger la reflexión de un testigo ocular del Monasterio, se pone en evidencia la influencia de descripciones de libros preexistentes. Sus autores verdaderamente visitaron el Real Sitio, pero su influjo condujo a una reiteración de falsedades y errores, por la “contaminación” o yuxtaposición de informaciones. Dada esta complejidad, la autora destaca la ardua tarea de localización de las fuentes originarias, adoptadas en la elaboración de estos libros.

Por lo tanto, los escritores de este tipo de literatura solían apoyarse en monografías frente a la realidad observada, en ocasiones exaltada. También solían basarse en otras fuentes, como enciclopedias, diccionarios, cosmografías y un largo etcétera. Entre las descripciones de El Escorial más citadas, utilizadas y publicadas por los viajeros que lo visitaron, se encuentran las de los jerónimos fray José de Sigüenza, a finales del siglo XVI, y la de fray Francisco de los Santos, a lo largo del XVII. Pero la obra de este último religioso será la consultada con mayor asiduidad, por su gran difusión frente a las escasas ediciones del escrito de Sigüenza, que no volverá a imprimirse hasta 1881. No obstante, como bien es sabido, la obra de los Santos fomenta en sí la difusión o pervivencia del testimonio de la *Historia*, puesto que establece un resumen selectivo de este último, transcribiendo descripciones e importantes juicios de valor artístico. Por otra parte, desde 1764, se señala la influencia del testimonio de fray Andrés Jiménez que, según Blasco, se valorará cualitativamente por apoyarse en una gran diversidad de descripciones escorialenses anteriores a la suya.

Castiñeyra también resalta a un grupo de viajeros que fueron “garantes del éxito de la fortuna crítica” de la descripción de Sigüenza que, “a no ser por esta transmisión indirecta, habría caído en el olvido”. Precisamente, Álvarez de Colmenar perteneció a este grupo, del que es sabido que casi todos los viajeros del Monasterio utilizaron su descripción de España y Portugal. Esta, aunque se plantea como un viaje, realmente no lo fue, puesto que se sustentó en testimonios de otros viajeros dieciochescos. Además, transmite informaciones falsas sobre El Escorial, como que su arquitecto fue Bramante, debido a la yuxtaposición de fuentes de noticias acerca del

monumento. Por otro lado, la autora destaca el relato italiano padre Norberto Caimo³⁴⁸. Con cierta aplicación crítica y científica en el empleo de numerosísimas fuentes, pretende solucionar el citado problema de la contaminación de datos. Sin embargo, comete graves errores. Por otra parte, Twiss repetirá algunos fallos del anterior, junto a otro viajero, Clark.

Finalmente, Blasco destaca la labor del valioso relato de Antonio Ponz, *Viaje por España*³⁴⁹, quien pretende erradicar no sólo la arbitrariedad y confusión de Caimo, sino también de la literatura de viajes en general. Destaca su manejo crítico de las fuentes, apoyadas tanto en relatos existentes como en tratados de arquitectura, pintura y vidas de autores. Pero, ante todo, en su escrito pesará el valor de crítica artística y de sus nociones sobre el gusto y estética, lo que le diferencia notoriamente del resto de escritores. Según la autora, el pasaje dedicado al Monasterio puede resumirse esencialmente en una exaltación del clasicismo del edificio³⁵⁰.

-Estado de la Cuestión. Conclusiones finales

Las monografías de los siglos XX y XXI son un claro ejemplo de la riqueza heterogénea que aguarda el monumento, por el amplio abanico temático que acogen y las numerosas disciplinas desde las que lo abordan (Historia del Arte, Historia, Museología, Patrimonio, Restauración de Bienes Culturales, etc). Incluso, muchos de estos estudios quedan abiertos, fomentando, así, investigaciones futuras. Como bien queda demostrado, ante todo, las monografías destacan por un alto grado científico con respecto a la literatura anterior, debido a la subsanación de informaciones inconclusas. A ello contribuye su exhaustivo cotejo documental, pasado por el tamiz de la reflexión crítica. Por lo tanto, puede afirmarse que la finalidad de estos estudios es puramente didáctica y patrimonial, a lo cual se añade el fomento de una práctica turística sostenible en torno al Monasterio.

En líneas generales, aportan informaciones lo más fidedignas posibles no sólo en cuanto a la imagen y esplendor originario del monumento, sino también en torno a su evolución. En consecuencia, sacan a la luz sus cambios físicos y acontecimientos en el transcurso del tiempo, en estrecha relación con sus monarcas moradores y demás factores de influencia, como el contexto socio-cultural. En este

³⁴⁸ CAIMO, Norberto: *ob. cit.*

³⁴⁹ PONZ, Antonio: *ob. cit.*

³⁵⁰ Recuérdese que este tomo del *Viage* de Antonio Ponz, será analizado en el capítulo tercero de esta tesis.

sentido, las monografías de los siglos XX y XXI podrían considerarse el cénit de la tendencia hacia un mayor cientifismo iniciada por los textos del XIX, (véase el capítulo 3, “Materiales. Corpus”³⁵¹), así como sus herederas directas en otros aspectos³⁵². Sin embargo, hay que considerar que también difieren de los escritos del XIX en muchos factores. De este modo, junto con una notable ampliación de las líneas de investigación, los escritos de nuestra era están despojados de la exaltación patriótica y de las más que recurrentes metáforas decimonónicas, estrechamente vinculadas al pensamiento de aquel entonces³⁵³. A ello se añade, como bien se ha comentado, el hecho de que los estudios contemporáneos desean vislumbrar secretos ocultos, significados o simbolismos sin descifrar entorno al monumento, faceta quizás más descuidada en los escritos previos, incluso en los decimonónicos, a pesar de marcar el inicio de un mayor rigorismo.

En definitiva, las monografías actuales confieren la noción del Monasterio como ente vivo en el tiempo, no únicamente anclado en los años iniciales de su fundación. De él emana vida, incluso hoy en día, como espacio para su perpetuo estudio, la recreación de su riqueza y belleza artística y la rememoración de nuestro pasado histórico.

Sin embargo, a pesar del amplio espectro de aproximaciones hacia El Escorial por parte de las monografías contemporáneas, hasta la fecha no se ha desarrollado un enfoque como el que se plantea en esta tesis doctoral. Precisamente, con ella se desea innovar el panorama de la investigación sobre el monumento, puesto que, como bien se ha indicado, hasta entonces, junto con las publicaciones de Rodríguez Ortega³⁵⁴, no ha surgido ningún análisis sobre la literatura artística en torno al edificio que tome como fuente primaria el vocabulario descriptivo-crítico derivado de un compendio de descripciones sobre su imagen³⁵⁵. Es así, que el término o el vocabulario estético se

³⁵¹ Véase el apartado dedicado a este siglo en el citado capítulo 3: pp.145 y sigs.

³⁵² Recuérdese que, junto al rigor científico, las monografías de nuestro tiempo comparten con los testimonios decimonónicos su carácter un tanto híbrido con respecto a las guías de viajes (en determinados casos, como bien podría ser la obra de Nasvascués Palacio, *ob. cit*) o el tratamiento de determinadas temáticas no novedosas en la actualidad, como aquellas relacionadas con la Restauración de Bienes Culturales o el Patrimonio.

³⁵³ En el análisis de los escritos decimonónicos de José María Cuadrado, Amador de los Ríos y José Martín y Santiago (véase 4, “Análisis”) se manifestarán numerosas alusiones a la mentalidad de su tiempo, como el concepto de lo sublime, la idea de genio, el organicismo arquitectónico, lo fantasmagórico, etc.

³⁵⁴ RODRÍGUEZ ORTEGA, Nuria: *ob. cit*.

³⁵⁵ Véase su relación en “Introducción”, pp. 6 y sigs. También su pormenorizado estudio en 3. “Materiales. Corpus”: “Justificación del corpus textual definitivo para el posterior análisis lingüístico-terminológico”, pp. 124 y sigs.

emplea como fuente reveladora de la concepción de la imagen del Monasterio. Con ello, se afirma que la palabra escrita actúa como factor de influencia en la construcción de una imagen para una época, para autores o personalidades concretas.

Por otro lado, tampoco hoy en día existe un estudio sobre El Escorial desarrollado a partir de una metodología moderna, derivada de la disciplina de las Humanidades Digitales, inherente a la sociedad digital en la que vivimos³⁵⁶. Con ella se pretende demostrar no únicamente la efectividad de carácter práctico-funcional de los recursos digitales en la investigación histórico-artística, sino también el enriquecimiento científico y compatibilidad con la identidad reflexiva e, incluso, subjetiva, de nuestra disciplina.

2.2. El fenómeno de la écfrasis

2.2.1. Un primer acercamiento al fenómeno ecfrástico

- Introducción

Etimológicamente, *ekphrasis* proviene de la fusión entre la preposición *ek* y del verbo griego *frassô*. Su traducción puede ser “des-obstruir”, “abrir”, “hacer comunicable”, “facilitar el acceso y el acercamiento” o “hacer ver el contenido del texto”, por medio de la figura retórica de la *hipotiposis*. Román de la Calle la define como la estrategia por la cual exclusivamente mediante el lenguaje (la descripción), a través de sus recursos de viveza, se transmiten o evocan “de forma pregnante” las imágenes reales. En este sentido, en el ámbito de la crítica, la écfrasis es concebida como una “descripción que hace accesible” o como “descripción estimulante y educativa”, activándose la eficacia de los mecanismos del lenguaje o de las palabras. De este modo, el discurso será vivido a la manera de una “cuasi imagen pictórica” confiriendo, incluso, efectos intrínsecos a la experiencia estética³⁵⁷. Pero no será hasta mediados del siglo XX cuando la écfrasis pueda adentrarse en otras materias, como el ámbito de la crítica de arte³⁵⁸. Hasta entonces, su campo de actuación se centraba mayoritariamente en la disciplina de la crítica literaria, concibiéndose como la descripción o “representación” literaria de una obra de arte visual. Posteriormente, James Heffernan luchará por reformular el término y emanciparlo de la literatura, desembarazándose progresivamente de la asociación de “poética y obra de arte”³⁵⁹.

³⁵⁶ Recuérdate, que con la salvedad de los estudios publicados en la revista *TREA* de la mano de Nuria Rodríguez Ortega, *ob. cit.*

³⁵⁷ *Ibid.*: pp. 13-15.

³⁵⁸ PINEDA GONZÁLEZ, María Victoria: *ob. cit.* pp. 4 y 5.

³⁵⁹ *Ibid.*

Como bien ha podido intuirse, la écfrasis es una cuestión inherente a la Historia del Arte, ya que su máximo fin es el de describir y teorizar sobre objetos artísticos. En otras palabras, nuestra disciplina pretende proporcionar un “análogo visual” para el estudio literario³⁶⁰. De hecho, en relación a la esencia ecfrástica o la relación imagen-texto, las disciplinas de la Lingüística, la Retórica y la Semiótica, con las que se relaciona este fenómeno, constituyen la base de la reflexión de la crítica del arte³⁶¹, así como de los medios de comunicación y demás manifestaciones culturales. Por otra parte, la irrupción del lenguaje en el campo estético ha sido una constante en la Historia del Arte desde tiempo inmemorial. Por lo tanto, la écfrasis implica un entrecruzamiento o mediación entre palabra e imagen, es decir, una eficaz narración descriptiva donde ambas facetas se solapan. De esta manera, será posible hallar una estrecha vinculación con el lema horaciano de la *ut pictura poesis*³⁶², pero también a la inversa: *ut poesis pictura*³⁶³.

En suma, puede concluirse que el arte es altamente dependiente del texto ecfrástico. Las obras tienen la necesidad de “ser habladas” y poseen un valor connotativo o semántico, más allá de su imagen visual. Ello responde a un proceso que parte de los inicios de la creación de la pieza, desde el momento en que recibe un título,

³⁶⁰ Si en una representación pictórica realizamos un lenguaje visible, con la narrativa hacemos un lenguaje escrito. Según Simónide de Ceos (h.556-h.468 a. C.): “La palabra es la imagen de las cosas”, citado en *ibíd.*

³⁶¹ De esta manera, de acuerdo a Román de la Calle, algunos teóricos consideran la écfrasis como uno de los antecedentes de la crítica de arte, dentro del ámbito de la denominada “literatura artística”. Cabe mencionar que el estudio de de la Calle comprende un debate en torno al papel de la crítica de arte actual con respecto a la tradición sofística, bajo los postulados divergentes de Susan Sontag y Giulio Carlo Argan.

³⁶² Se considera la *Disputa* de Benedetto Varchi (1549) el primer texto donde se contempló la simbiosis entre poesía y pintura. PINEDA GONZÁLEZ, María Victoria: *ob. cit.*

³⁶³ CALLE, Román de la, p.15. y MITCHELL, W. J. T.: *ob. cit.* En vez del *ut pictura poesis* horaciano, estamos ante un *ut pictura theoria*. Ejemplos de ello los hallamos en el arte romántico del “poeta-pintor” William Blake (“El Primer Libro de Urizen”, 1794), incluso, en los *ready-mades* de Duchamp y el arte Minimal de Robert Morris de las Segundas Vanguardias, donde se produce una hibridación entre lo verbal y lo visual. Esto confirma cómo el arte ha sido siempre un género impuro, con la salvedad de algunas tendencias abstractas de las Primeras Vanguardias que buscaban su pureza absoluta y, por lo tanto, el despojarlo de contenido y referencialidad con el mundo exterior. No obstante, incluso en el arte abstracto más formalista, ajeno de la mimesis de la realidad, el contenido y el tema subyacen en él. En casos como estos, el lenguaje (o la teoría) se localiza fuera de la pintura. La abstracción consiste, por lo tanto, en pinturas dotadas de objetos representados y de una temática no visible, a diferencia del género narrativo de los cuadros de historia neoclásicos o decimonónicos, por citar sólo algunos ejemplos. De ahí la importancia de la crítica de arte, la cual resulta crucial en la configuración del trasfondo teórico de determinadas corrientes, como fue el caso del Expresionismo Abstracto estadounidense, bajo el amparo de su crítico por excelencia, Clement Greenberg. A este se le debe su relación con la teoría o estética kantiana y las críticas de Marx mediadas por Trotsky, entre otros aspectos.

el cual no deja de ser sugerente³⁶⁴. De hecho, el arte se “vivifica en sus definitivos encuentros con la *paideia*, como estrategia formativa”³⁶⁵.

2.2.2. Los orígenes de la *écfrasis* y su relación con la *Crítica de Arte*

Originariamente, en la Antigüedad Clásica, la *écfrasis* se asociaba a las mencionadas disciplinas de la Retórica y de la Sofística. Ambas se vinculaban entre sí en el alarde de las habilidades discursivas, a través de relatos asociados al elogio de la pintura y la escultura antiguas, donde tenían cabida “entrecruzamientos” entre palabras e imágenes³⁶⁶. La primera, la instrucción de la Retórica (*progymnasmata*), estaba estrechamente vinculada al adecuado uso y alarde del lenguaje, así como al favorable desarrollo de su faceta descriptiva (*epideixis*). Por otra parte, la Segunda Sofística (s. II y III d.C.) manejó textos unidos a la figura literaria de la *écfrasis*, como las *Eikones* (“imágenes”) de Filóstrato de Lemnos o el Viejo (n. ca.191d.C.) y Filóstrato el Joven y las *Ekphraseis* (“descripciones”) de Calístrato (principios siglo IV d.C.)³⁶⁷.

Es así, cómo se cimentaron las bases de la Teoría del Arte sobre los principios teóricos y metodológicos de la Poética³⁶⁸ y la Retórica³⁶⁹, en cuyos manuales de *progymnasmata* la descripción o la *écfrasis* era un ejercicio obligado en la oratoria³⁷⁰. En ellos se proponía un procedimiento básico (la *enárgeia*, el elogio y la *syncrisis*³⁷¹),

³⁶⁴ De ahí que muchas obras del siglo XX estén carentes de título, bien para no condicionar al sujeto o bien porque carecen de cuestión narrativa. Precisamente, este hecho ya estaría diciendo algo de la pieza.

³⁶⁵ *Ibid.*, pp. 32 y 33.

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 10.

³⁶⁷ CALLE, Román de la: *ob. cit.*, p. 10.

³⁶⁸ En la Antigüedad, la Retórica era considerada la “reina de las artes” y la Poética constituía la aspiración del arte de la pintura, pues pretendía equipararse a la poesía. Es por ello que, en definitiva, los orígenes más remotos de la Teoría del Arte se hallan en una “adaptación de los manuales de retórica”, con la consiguiente ampliación terminológica, adaptada a conceptos histórico-artísticos, tales como “historia”, “inventiva”, “armonía”, *Ibid.*, p. 3.

³⁶⁹ Victoria Pineda cita a una serie de reconocidos teóricos, como Michael Baxandall, André Chastel, Edward Wright, Caroline van Eck, Carl Goldstein o David Summers, que hallan los orígenes de la Teoría del Arte en el estudio de la Retórica, desde el siglo XV al XVIII.

³⁷⁰ Teón, Libanio Hermógenes y Aftonio eran los autores más destacados de los manuales de Retórica de la Época Imperial. Estaban relatados en lengua griega y enfocados a la enseñanza en las escuelas. En ellos, se concebía la descripción como un ejercicio necesario para el alumno en formación, pues la consideraban como un lenguaje “altamente codificado” y retórico. Como ejercicio práctico, Aftonio, por ejemplo, plantea la descripción del Templo de Alejandría. Es sabido que dichos manuales alcanzaron una gran repercusión en el ámbito académico durante el Renacimiento Europeo. TEÓN, HERMÓGENES y AFTONIO: *Ejercicios de Retórica*, trad. De María Dolores Reche Martínez. Madrid, Gredos, 1991. Citado en *ibid.*, pp. 7, 11 y 12.

³⁷¹ Por ejemplo, en los tratados de Hermógenes se proponían tres elementos o ejercicios esenciales en toda descripción retórica: la *enárgeia*, el elogio y la *syncrisis*. En primer lugar, tenemos la claridad, la viveza o *enárgeia*, que consiste en la habilidad de “poner delante de nuestros ojos el objeto”. En segundo lugar, tiene cabida el elogio, lo cual se hace más que evidente en las descripciones sobre el Monasterio de El Escorial, por sus innumerables halagos. Es así que dichos elogios o halagos pueden atribuirse no sólo a personas, sino también a un “lugar común”, a otras circunstancias y elementos: “personas, cosas

que alcanzó una gran repercusión en el Renacimiento. Sin embargo, la Teoría del Arte no nacerá definitivamente hasta el siglo XV con el tratado *De pictura* de Alberti (1436), aunque ya pudiéramos localizar descripciones crítico-artísticas significativas en la épica griega, junto a los citados textos de retórica sofística³⁷². En definitiva, en relación a la Teoría del Arte o al discurso crítico de los teóricos, la écfrasis se une a la reflexión estética y, por lo tanto, al dominio “entre el lenguaje y las artes plásticas, entre la poesía y la pintura, entre el texto y la imagen”. Pero, a pesar de ello, el concepto todavía solía adjudicarse a la descripción de índole general³⁷³.

2.2.3. La écfrasis en la Posmodernidad o la “Sociedad de la Imagen”

Bajo la consideración de que la Historia del Arte “no es ella misma, sino una forma de écfrasis”³⁷⁴, como bien queda apuntado, en el siglo XX la écfrasis se desembaraza del ámbito de los discursos literarios para establecer su relación propiamente dicha con los textos artísticos. Pero la vinculación entre palabra e imagen rebasará el ámbito de lo artístico en la Posmodernidad y en la sociedad actual, la cual que se encuentra “abrumada” por las imágenes³⁷⁵.

Con ello, tras pasar de una sociedad apoyada en el texto o en el libro a un presente cultural sustentado en la imposición de la imagen, se produce el fenómeno

o hechos”. “argumentaciones que pueden aplicarse a individuos de esa especie”. El elogio tiene como fin, por lo tanto, presentar el objeto al lector, exaltando sus virtudes y admiración hacia este. Es un elemento inherente a toda descripción ecfástica, pues el acento laudatorio y la exaltación de las excelencias constituyen uno de sus rasgos significativos. En tercer lugar, se encuentra el ejercicio de la *syncrisis* o comparación. Como bien puede deducirse, es un derivado directo del elogio, pues el halago o el encomio desemboca irremediabilmente en la comparación, según indica Aftonio, quien constata que toda comparación se realiza “por contraste, el más alto rango para el objeto encomiado”. Por el contrario, dicho elogio puede tener su origen en una comparación y conlleva, al mismo tiempo, “vivacidad en todas sus partes” (Hermógenes). Según Teón, habría que “comparar con semejantes, enumerar los beneficios”, seleccionar “los dos tipos más excelentes entre los dos grupos, aparte de la vivacidad del estilo”. TEÓN, HERMÓGENES y AFTONIO: *ibíd.*, pp. 128-129, 130, 137, 188, 190, 192, 196, 237. Citado en *ibíd.*, pp.17 y 18.

³⁷² Como ejemplos de antecedentes de la crítica de arte en la épica clásica, podemos señalar descripciones de objetos de valor artístico, como la copa de Néstor y el escudo de Aquiles, de los Cantos II y XVIII respectivamente de la *Iliada*. Por otro lado, de los precedentes en los textos retóricos, también cabría destacar, aparte de los ya mencionados, el diálogo *De domo* de Luciano Samósata. Se trata de un escrito sobre los efectos de la belleza en la psique de quienes la contemplan, equiparable al estado de ánimo que incita el narrador a sus oyentes. Para ello, se describe un edificio y sus galerías pictóricas. *Ibíd.*, p. 11.

³⁷³ Según Teón, creador de manuales de ejercicios de Retórica, se refiere a la existencia de descripciones también “de lugares, hechos y épocas”. Todas ellas, son modelos que el alumno deberá imitar. TEÓN, HERMÓGENES y AFTONIO: *Ejercicios de Retórica*, trad. De María Dolores Reche Martínez. Madrid, Gredos, 1991, p. 136. Citado en *ibíd.*, p.7.

³⁷⁴ PINEDA GONZÁLEZ, María Victoria: *ob. cit.* p. 5.

³⁷⁵ Aparte del fenómeno de la “ubicuidad” de la imagen con los *mass-media*, habría que mencionar otro importante fenómeno posmoderno, como es la irrupción del componente estético en los objetos de uso cotidiano o de diseño industrial y la categoría estética de lo *kitsch* (en otras palabras, la masificación del arte) MITCHELL, W.J.T.: *ob. cit.* También véase sobre este asunto: FONTCUBERTA, Joan: *La furia de las imágenes: notas sobre la postfotografía*. Galaxia Gutenberg, 2016.

que W.J. T. Mitchell califica por “giro pictorial”. Este supone un momento de redescubrimiento lingüístico de la imagen con lecturas múltiples, sin posibilidad de ajustarse a un único modelo textual. En la era de la imagen, esta alcanza una difusión ilimitada y sin precedentes. Es debido a que dicho “giro pictorial” es multicultural, ya que acapara todos los campos de la cultura, desde la baja (*low cult*) hasta la alta (*high cult*). No obstante, dicho “giro” no repercute exclusivamente en la cultura visual, sino también en la literatura, el lenguaje y la alfabetización³⁷⁶.

2.2.4. La problemática entre palabra e imagen

-Introducción. Las teorías en torno al “giro pictorial” y la “esperanza ecfrástica”

A lo largo del tiempo, han surgido estudios comparativos entre texto e imagen, arte y literatura, con sus similitudes y diferencias, como el modelo de “comparación interartística” americano. Así mismo, existe una tradición científica y sistemática de la semiótica europea que no dista del anterior. Ejemplo de ello, es el *Pictorial Concepts* de Göran Sonesson³⁷⁷, intento más reciente de sintetizar el análisis semiótico de la representación visual y el discurso verbal. Por otro lado, Mitchell, en su búsqueda de una explicación coherente a dicho “giro pictorial”, recurre a otras teorías acerca de la relación entre imagen y texto, como las de Foucault, Panofsky y Crary, entre otras, pero sin llegar ninguna de ellas a resolver sus expectativas³⁷⁸.

³⁷⁶ Para Mitchell, la representación “pictorial” ha sido siempre un problema. Sin embargo, es en la Posmodernidad cuando alcanza su punto álgido con el fenómeno del “giro pictorial”. Como bien queda indicado, este “giro” parte de la “invasión” o irrupción generalizada de las imágenes en nuestro ámbito diario con los medios de comunicación de masas. Las imágenes, en definitiva, toman el relevo al predominio textual de la tradición anterior (constantemente, estamos leyendo o interpretando imágenes, con su inherente semántica, mensajes subliminales y múltiples versiones interpretativas). Para este debate, Mitchell se apoya en la problemática planteada en el informe del NEH (*National Endowment for the Humanities*), denominado “el problema de la Palabra y la Imagen”.

³⁷⁷SONESSON, GÖRAN: *Pictorial concepts: inquiries into the semiotic heritage and its relevance to the interpretation of the visual world*. Lund University Press, 1989. Citado en *ibíd.* Para Mitchell, el método propuesto por Göran Sonesson está falto de flexibilidad, ya que establece un concepto único y homogéneo. Manifiesta, por lo tanto, un único sistema metodológico, desechando otras posibilidades de análisis. Además, impone un historicismo canónico, incapaz de contemplar otras vicisitudes.

³⁷⁸ Foucault (*Las palabras y las cosas*, 1966) concibe la dialéctica entre lo verbal y lo visual como un “a priori histórico”, no como un medio epistemológico, sino como una clave de la relación entre teoría e historia. Con ello, podría decirse que Foucault se acerca a las categorías kantianas. Además, insiste en la historicidad de los sentidos y de los medios perceptivos, en vez de otorgar una explicación fenomenológica a la percepción visual. Por otra parte, sobre los dos exponentes de la Iconología Crítica, Mitchell critica las teorías de Erwin Panofsky (de quien se remite a sus obras *La perspectiva como forma simbólica*, 1927, *Estudios sobre iconología*, 1939 y el artículo “Iconografía e Iconología: introducción al estudio del arte del Renacimiento”) y a Jonathan Crary (*Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the 19th Century*, 1990). En primer lugar, desmiente la validez de su afamado Método Iconológico del citado Panofsky, ya que considera al objeto (arte) capaz de materializar la generalidad o el conjunto de una época, es decir, las “formas simbólicas” o el *kunstwollen* de cada período histórico, sin resolver la cuestión del sujeto (espectador). Por este motivo, el método se restringe a un arte de tipo narrativo o en el que el lenguaje gestual de los personajes representados adquiriera un gran protagonismo. Es por ello que sólo tendría validez en el ámbito de las pinturas

Como hemos podido comprobar, existe una tradición literaria que gira en torno a la écfrasis: pasando inicialmente por la tradición oral, los pictogramas³⁷⁹, la Poética y la Retórica antiguas, hasta alcanzar el comentario descriptivo de imágenes y la poesía posmoderna. Dicha literatura aparece en un momento denominado por Mitchell de “esperanza ecfástica”, basado en la metáfora y en la imaginación. Es en este instante cuando se descubre que el lenguaje puede “hacernos ver”³⁸⁰. De este modo, la écfrasis se convierte en un complemento inherente a cualquier expresión lingüística, corroborándose una vez más la premisa horaciana de la *ut pictura poesis*. En este momento de “esperanza” nos encontramos ante un lenguaje al servicio de la visión, tanto en una descripción retórica como poética. La écfrasis no sólo se aplica a las descripciones de obras de arte, sino también a otras genéricas de objetos e, incluso, de personas³⁸¹.

narrativas de historia y literatura. En segundo lugar, Jonathan Crary así mismo analiza el papel del observador, planteando los problemas que apunta la iconología de Panofsky. Crary insiste en la necesidad de una cultura visual que otorgue protagonismo esencial al espectador, con sus consiguientes tipologías o modelos, según su actividad. Esto hace complejo teorizar sobre su figura, por lo que Mitchell nuevamente acusa el mismo carácter generalizador del método de Panofsky. Además, criticará su excesivo interés hacia los estudios sobre visualidad y las tecnologías ópticas y, en definitiva, el desplazamiento del espectador real, marcado por la variedad.

³⁷⁹ La historia de la escritura narra el progreso de una “escritura en imágenes” (pictogramas) a un lenguaje de signos primitivos, habiendo pasado por los jeroglíficos, hasta concluir con la escritura alfabética propiamente dicha. Mitchell concibe el texto como una imagen-texto, porque la literatura es un “lenguaje visible”, es decir, nos permite concebir textos como imágenes de manera diferente. Si existe una lingüística de la imagen, también existe una iconología del texto.

³⁸⁰ Para los ascéticos de la écfrasis, esta no distaría de una simple descripción, sin ninguna originalidad especial. Sin embargo, los poemas ecfásticos se caracterizan por tratar específicamente sobre obras de arte. Pero, aparentemente, no existiría diferencia gramatical entre una descripción de una obra de arte y otra de un objeto de cualquier índole. Según Murray Krieger, el poema ecfástico debe “convertir la transparencia de su medio verbal en la solidez física de los medios de las artes espaciales”. Esta “solvidez” se manifiesta a partir de los recursos o artificios lingüísticos.

³⁸¹ Sin embargo, según Mitchell, frente a este momento de “fascinación” o “esperanza ecfástica”, existen otros de “indiferencia” y de “miedo”. Esta primera fase de “indiferencia ecfástica” responde a una falta de confianza en que la écfrasis se produzca (por lo tanto, se corrobora la imposibilidad de que se produzca la écfrasis). La segunda fase, ya planteada, de “esperanza”, responde al objetivo de encontrar una superación de las diferencias entre texto e imagen, una “superación de la alteridad”. Es una fase con aspiraciones un tanto utópicas, ya que se persigue que la imagen muda adquiera una voz y que el lenguaje pueda volverse icónico, esto es, que pueda llegar a “detenerse” o a “congelarse” en una disposición espacial. Sin embargo, lograr alcanzar la iconicidad del lenguaje conduce al posterior momento de “miedo ecfástico”. En este estadio, las aspiraciones anteriores resultarán idolátricas y fetichistas. Es así que esta ventana del lenguaje abierta a la realidad llega a concebirse como una ilusión engañosa. Por consiguiente, en esta tercera fase se produce una “desilusión” al verificar que realmente existe una proximidad o solapamiento entre los fenómenos de lo visual y lo verbal. Precisamente, en este momento la écfrasis perdería su cometido. Es por ello que se desea retornar a la primera fase de “indiferencia” ecfástica y restablecer las fronteras iniciales entre palabra e imagen. En definitiva, se verifica la necesidad de la persistencia de las diferencias entre lo visual y lo textual, intrínsecas a dicha primera fase. Según Mitchell, todo esto se materializa en el *Laocoonte o sobre los límites de la Pintura y la Poesía* (1766) de Lessing.

Por lo tanto, la écfrasis se centra en un objeto o en una representación visual y, a través de la descripción, pretenderá aproximarse a ella.

-Las diferencias irreconciliables entre el lenguaje visual y el textual

No obstante, a pesar de este momento de confianza en la écfrasis, nunca podrán obviarse las divergencias entre imagen y escritura, propiciadas por su naturaleza intrínseca. Por un lado, la escritura es en sí misma un medio artificial o un “artificio”, es decir, una especie de “simulacro” de la imagen a la que se describe. Construimos un lenguaje “visible”, a través del cual se produce una combinación entre la vista y el oído, la imagen y el habla (texto leído o narrado). Por el contrario, el objeto visible es un medio natural y presencial. Las imágenes son un sistema de signos, de códigos que se desvinculan del lenguaje, “que a veces nos confunde con ilusiones, a veces con recuerdos potentes y con inmediatez sensorial, que nos hacen ver ejemplos vívidos, gestos teatrales, descripciones claras y figuras impactantes”³⁸². En este sentido, las artes visuales (o cualquier otro objeto) aportan al lenguaje nociones inherentes o esenciales a ellas mismas, como la espacialidad, la corporeidad, la estaticidad, etc., por lo que siempre va a subyacer una frontera entre lo textual y lo visual³⁸³. En definitiva, se puede determinar que los aspectos más comunes que diferencian la palabra de la imagen o la representación verbal de la visual son el espacio, el tiempo o, incluso, el órgano sensorial (el oído para la palabra hablada o el texto narrado y la vista para la observación del objeto).

-Hipótesis a favor de la unión imagen-texto

Por el contrario, ambos, lenguaje escrito o verbal y artes visuales, también son capaces de transferirse entre sí algunas de sus particularidades. Por una parte, su constante interacción es común a toda representación. Es así, cómo se verifica que las manifestaciones verbales y visuales puras no existen, sino que todos los medios son mixtos y todas las representaciones, por consiguiente, heterogéneas³⁸⁴. Por otra parte,

³⁸² *Ibíd.*

³⁸³ Así como en su otra gran obra, *Iconology Image, Text, Ideology* (1986), con *Teoría de la Imagen* Mitchell se centra en cómo son las imágenes, en qué se diferencian de las palabras y por qué es importante plantearse estas cuestiones. Además, reflexiona sobre los textos, sobre cómo éstos llegan a actuar como imágenes, con su consiguiente equiparación a lo pictórico y viceversa.

³⁸⁴ El autor de *Teoría de la imagen* concluye que los textos son unos grandes condicionantes, “amenazantes” para las imágenes, y no a la inversa, puesto que la interpretación de un texto no viene marcada por éstas. Por el contrario, la interpretación de las imágenes suele guiarse por un texto. La teoría o práctica (*theoria*) se relaciona con la palabra, con el discurso lineal y la lógica. Se acompaña de imágenes que actúan de una forma pasiva, a modo de ilustraciones complementarias a la descripción. Entonces, serán imágenes subordinadas al texto. Ejemplo cercano de ello, lo hallamos en los textos

lo verbal-textual se asocia a la mente, por su continuo procesamiento y análisis de las informaciones (objetos o personas), percibidas a través de la visión³⁸⁵. Así mismo, desde un punto de vista semántico o expresivo, se constata que no existen diferencias entre textos e imágenes, por lo que no habría ninguna frontera, en este sentido, que debiera de ser superada por la écfrasis. De esta manera, el lenguaje puede ponerse en lugar de la figuración y viceversa ya que, por ejemplo, una pintura de historia o una escultura podrían llegar a ser muy narrativas. Por último, las imágenes pueden contarnos cualquier cosa, lo que demuestra cómo el lenguaje no es exclusivo del campo de la comunicación ni de la literatura.

-Conclusión

En definitiva, actualmente el debate en torno a la problemática ecfástica no conduce a ninguna hipótesis concluyente, sino a opiniones divergentes, encontradas o ambiguas, a caballo entre la conciliación y la discordia entre texto e imagen. De este modo, cabe señalarse la inexistencia de un corpus teórico determinante, capaz de resolver cuestiones como la del sujeto observador. Como bien sostiene Mitchell, la lectura de la imagen es múltiple (y, por lo tanto, infinita e inestable) al depender de la interpretación de cada sujeto-receptor y no de una premisa canónica generalizada, la cual no puede ser dada por el propio objeto o imagen visible. En conclusión, la diatriba de la écfrasis no afecta únicamente al estallido múltiple de imágenes de los *mass-media*, sino que también se hace extensible al campo de la experiencia estética del hecho artístico. Por este motivo, afecta de primera mano a nuestra disciplina de la Historia del Arte y, más aún, a las manifestaciones artísticas posmodernas, definidas por la heterogeneidad equívoca.

explicativos o didácticos de un museo, los cuales adquieren gran protagonismo por el tiempo que dedicamos a su lectura, a veces más que a la apreciación de una imagen.

³⁸⁵ Mitchell analiza esta dialéctica de la imagen y el texto en tres situaciones de la representación visual. En primer lugar, la pintura, en concreto, la abstracta modernista y su reacción contra el pictorialismo literario, basado en la premisa de la *ut pictura poesis*. En segundo lugar, la escultura, concretamente la minimalista de Robert Morris, punto de encuentro de la problemática entre palabra y objeto, entre los nombres o *etiquetas* y las cosas. En tercer lugar, la fotografía, como el género compuesto del ensayo fotográfico. Para este autor, las fotografías en sí, producen en el espectador una lectura formalista o errónea (son un *mensaje sin código*, una plasmación literal del mundo exterior). El género del ensayo fotográfico, de carácter informativo, demuestra la primacía o control del texto sobre la imagen, ya que sin él no se podrían descifrar los contenidos de las fotografías.

2.2.5. *La écfrasis arquitectónica*

- *Introducción*

La relación espacio-texto y algunas de sus manifestaciones

La arquitectura y la literatura son disciplinas académicamente separadas. Sin embargo, desmontando las hipótesis previas sobre la imposibilidad de conciliación entre el lenguaje del objeto visual y el lenguaje escrito, con este apartado se pretende demostrar que ambas disciplinas guardan una gran conexión entre sí. De este modo, se afirma que la arquitectura no se constituye únicamente de materia, de construcciones y edificaciones, sino también de una base textual: las ideas y las filosofías de sus autores. Precisamente, en el caso de ser utópicas o ideales, sin haberse llegado a desarrollar físicamente, esta relación será todavía más estrecha y evidente, ya que su única garantía de supervivencia fue mediante sus descripciones o proyectos sobre papel. Es así, cómo en este contexto la escritura representa un papel primordial en su “construcción” mediante la palabra escrita, tal y como aludiré posteriormente. Según Philippe Hamon, cada arquitecto es, directa o indirectamente, el narrador de un relato capaz de contextualizar su obra en el tiempo, ya que “debe pensar sus espacios, no como algo congelado en el momento en que los fija la “escritura” del proyecto, sino en la ficción de su utilización continuada en el movimiento y en el tiempo”³⁸⁶.

Además, voy a plantear algunas líneas de investigación en torno a la écfrasis arquitectónica, derivadas de la fructífera relación espacio-texto, como aquellas relacionadas con elementos primarios de la construcción: la muralla, la cabaña primitiva o primigenia, las ruinas, la cueva (ejemplo de arquitectura natural), etc. Como bien se ha mencionado, toda arquitectura se acompaña de un contexto narrativo, de un relato, que generalmente sirve para su contextualización (“iconografía de la arquitectura”), favoreciéndose una confluencia entre imagen y relato. Precisamente, esta relación ecrástica arquitectura-texto será propia del Renacimiento, donde frecuentan las representaciones de arquitecturas imaginarias y se desarrolla la faceta de arquitecto-escritor o tratadista. De este modo, el “pensamiento arquitectónico” se concibe como una aleación entre texto e imagen (descripciones y espacios arquitectónicos) como “actividad específica de lo imaginario”, completamente despojada de las premisas económicas y sociopolíticas inherentes a la disciplina

³⁸⁶Philippe Hamon, “Littérature et architecture: divisions et distinctions. Quelques Généralités”. *Madeleine Bertaud. Architectes et architecture...*, ed. cit., pp.311-321, citado en A.A. V.V. (CALATRAVA, Juan y NERDINGER, Winfried (EDS.): *ob. cit.*, p.22.

arquitectónica. Por otro lado, la “arquitectura literaria”, es decir, las descripciones de espacios y edificios, también subyace tras multitud de arquitecturas pintadas, típicas del Renacimiento³⁸⁷, y no únicamente construidas. Junto a la literatura artística, donde se incluyen los tratados³⁸⁸, la descripción de espacios o arquitecturas se considera inherente a prácticamente todo tipo de género literario. Sin embargo, las construcciones descritas no únicamente tendrán un fin contextualizador, es decir, como telón de fondo en el desarrollo de una narración, sino que pueden llegar a adquirir un protagonismo propio gracias a su facultad evocadora, suscitando sensaciones y estados de ánimo en el lector³⁸⁹. Por otra parte, no habría que desplazar el caso de la llamada “literatura utópica”, donde se describen una serie de arquitecturas y elementos imaginarios de la ciudad ideal, a su vez con una proyección socio-política y con una clara intención de compromiso y mejora de la sociedad actual³⁹⁰.

Según Juan Antonio Ramírez, “la preocupación del contenido literario de lo visual conlleva también una primacía del texto”. En este sentido, la iconografía tradicional, también aplicada al campo arquitectónico, se encuentra estrechamente apegada a la asociación imagen-texto en su deseo de alcanzar el significado o el contenido (la idea o el “texto”) inherente a la imagen. Según Ramírez, “la relación texto-imagen siempre ha sido privilegiada por la iconografía. El error es reducir el arte a la ilustración”³⁹¹. Por este motivo, el arte necesariamente debe de ser reconocido y analizado a través de sus ideas escritas, valorándose por sí mismas las descripciones

³⁸⁷Estas son las arquitecturas visualizadas por los pintores, a partir de las cuales hacían alarde del dominio técnico de la perspectiva. No hay que olvidar que los tratados de aquel entonces, a partir de 1510 (Serlio, 1537-1575, Vignola (1562), Palladio (1570), Giorgio Vasari el Joven (1598), etc), mostraban una mayor preocupación por cuestiones puramente técnicas que ideológicas. Precisamente, la perspectiva ayudará a estimular el carácter científico de la pintura, considerándose ya no como una artesanía o arte mecánico (rompiendo con la idea artista técnico), sino como una auténtica ciencia. En ese entonces, el arte es apreciado como una actividad intelectual importante y digna, equiparable a otras ciencias, como las matemáticas. De hecho, Luca Pacioli consideró la perspectiva como ciencia matemática, junto a la aritmética, la geometría, la astrología, la música, la arquitectura, la cosmografía “...y cualquier otra dependiente de ellas”. RAMÍREZ, Juan Antonio: *ob. cit.*, pp.47 y 69.

³⁸⁸ Los tratados son obras compiladoras de preceptos y normas para la edificación “que define la construcción occidental desde mediados del siglo XV hasta finales del siglo XIX”. Representan un género dentro de la Teoría de la Arquitectura y se remontan a los sistemas normativos de la antigüedad griega, donde la construcción se asociaba al “universo cosmológico, de cuyas relaciones numéricas se derivaban las medidas en Astronomía, Música y Arquitectura, y que buscaba también definir la forma constructiva adecuada e ideal de la comunidad humana”. Véase nota 8 en A.A. V.V. (CALATRAVA, Juan y NERDINGER, Winfried (EDS.): *ob. cit.*, p.108.

³⁸⁹ Estos son los casos de las narraciones, las obras dramáticas y los poemas, por citar sólo algunos ejemplos, donde es frecuente hallar arquitecturas ficticias o extraídas del mundo de la fantasía.

³⁹¹RAMÍREZ, Juan Antonio: “Pórtico: arquitectura imaginaria y pensamiento visual” en *Construcciones ilusorias. Arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas. Ob. cit.* Capítulo 1, pp. 9-14.

de arquitecturas y espacios ideales y no únicamente sus representaciones pictóricas o visuales³⁹². Pero hay que tener presente que la independencia de las arquitecturas descritas no debe significar su emancipación absoluta de su materialidad u objetualidad, pues esta tiene la capacidad de ampliar nuestro campo de visión, sirviendo así de apoyo o complemento al “lenguaje visual”³⁹³.

Historia de la écfrasis arquitectónica

En lo referido a los orígenes de la écfrasis arquitectónica, la literatura antigua corrobora la existencia de la relación entre textos y edificios desde los tiempos más primigenios. De la Antigüedad, precisamente, emerge toda una serie de temas y tópicos de índole internacional que han traspasado las barreras del tiempo, llegando hasta la más cercana actualidad, “tan supuestamente racional y ajena al mito”. Como clara respuesta a ello, tenemos las prototípicas frases horacianas de la literatura antigua: “he alzado un monumento más perenne que el bronce”³⁹⁴, así como su tan conocido *ut pictura poesis*³⁹⁵. A través de estas citas, Horacio verifica cómo, mediante imágenes descriptivas y metáforas, podría llegarse a “construir con palabras”, derivando de ello un amplio abanico posibilidades. No obstante, de la relación edificio-texto, también desembocará un gran número de complicaciones en la fase proyectual, en la elaboración teórica, así como en “la comunicación social de la arquitectura”³⁹⁶.

No obstante, aparte de los relatos de la Antigüedad clásica, destacan otros de suma importancia en la construcción histórica de la écfrasis arquitectónica. Estos son los textos bíblicos, tan referenciados por los artistas y la Historia del Arte, donde las alusiones arquitectónicas también abundan. Sin embargo, a ellos también se añaden la fantasía, el capricho, el mito o la tradición legendaria, que llegarán a irrumpir, incluso, con mayor arraigo³⁹⁷.

³⁹²Según Ernst Bloch, el *principio de realidad* no es imprescindible para deleitar el arte. *Ibíd.*, p.11.

³⁹³*Ibíd.*, p.11.

³⁹⁴Horacio: *Odas y Epodos*, edición bilingüe de Manuel Fernández Galiano y Vicente Cristóbal, Madrid, Cátedra, 1990, trigésimo poema del tercer libro p. 314. Citado en *ibíd.*

³⁹⁵Vid. Rensselaer W. Lee, *Ut pictura poesis. La teoría humanística de la pintura*, Madrid, Cátedra, 1982 [1967], citado en *ibíd.* Estas remarcan, con gran notoriedad, la simbiosis entre la Arquitectura, las Bellas Artes y la Literatura, cuyo continuo intercambio que llegará hasta nuestros días.

³⁹⁶RAMÍREZ, Juan Antonio: “Pórtico: arquitectura imaginaria y pensamiento visual” en *Construcciones ilusorias. Arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas. Ibíd.* Capítulo 1, pp.9-14.

³⁹⁷ Se demostrará con las interpretaciones del Templo de Salomón y las Maravillas del Mundo Antiguo. Por otro lado, las nuevas tecnologías y modernidades de la era industrial serán un foco de influencia para todas las fantasías arquitectónicas de cada momento. Estos son los casos de la ciencia ficción o “futurología”, de carácter “visionario”. RAMÍREZ, Juan Antonio: “Pórtico: arquitectura imaginaria y pensamiento visual” en *Construcciones ilusorias. Arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas. Ibíd.* Capítulo 1, pp.9-14.

Durante la Edad Media, no habrá edificio inventado exento de simbolismo alegórico. El significado quedará, entonces, valorado sobre la construcción en sí misma³⁹⁸, ya que su objetivo será remitirse a lo espiritual o lo ideal. Así, “el poeta medieval que describe la arquitectura no ve ni una construcción ni un edificio”³⁹⁹. En este sentido, son más que frecuentes en la lírica medievalista los jardines o castillos de amor, los cuales encarnan conductas morales⁴⁰⁰. No obstante, conforme el artesano fue elevando su estatus hacia el de *architectus* o artista libre o, lo que es lo mismo, la Arquitectura se distinguió sobre las artes *mecanicae* por su intelectualización gracias al diseño, el poeta comenzó a orientarse hacia lo material y sus premisas simbólicas⁴⁰¹. Precisamente, durante este proceso, comparable con el del reconocimiento paulatino de la pintura y la escultura durante el Renacimiento, la arquitectura, comprendida como la construcción en sí misma, será considerada un tema de éfrasis literaria.

Pero, sobre todo, desde finales del siglo XVIII, la relación arquitectura-texto adquirirá todavía más fuerza. Demostraciones de ello, son las cárceles fantásticas de Giovanni Battista Piranesi (1720-1778), cuya fuente de inspiración reside en textos románticos. Por otro lado, obtenemos otra manifestación espacio-textual con Carlos Federico Shinkel, quien acentuó la sensación de infinitud de sus fachadas a través de la inclusión de texto. Sin embargo, habrá que esperar hasta el siglo XX para encontrar una verdadera “conexión” entre ambas disciplinas. De este modo, Giuseppe Terragni, basándose en *La Divina Comedia de Dante* (1304-1321), proyectó *Danteum* por encargo de Mussolini⁴⁰². Así mismo, es sabido que la Bauhaus alemana y el Constructivismo ruso introdujeron en sus trabajos la literatura, junto a las demás artes. Además, obtenemos otros interesantes ejemplos en la Posmodernidad con *Archigram*, los cuales generaron una arquitectura a partir de la novela de ficción y el cómic⁴⁰³.

Simbiosis arquitectura-literatura

Podríamos citar infinidad de alusiones acerca de la afinidad, pero también complejidad, en torno a la ventajosa relación entre ambas disciplinas. En primer lugar,

³⁹⁸Para los poetas, la arquitectura, es decir, lo artesanal o mecánico, estaba infravalorada, ya que no estaba integrada entre las Artes Liberales. *Ibid.*, p.44.

³⁹⁹Jost Trier, “Architektur phantasien in der mittel alter lichen Dichtung”. *Germanisch Romanische Monatsschrift*, 1929, pp.11-24, citado en A.A. V.V. (CALATRAVA, Juan y NERDINGER, Winfried (EDS.): *ob. cit.*, p.43.

⁴⁰⁰Otro ejemplo es la detallada descripción del castillo del Grial en el Titulrel de Albrecht von Scherfenberg. *Ibid.*, p.44.

⁴⁰¹Goebel, 1971, así como n. 29, p. 33. Citado en *ibíd.*, p.45.

⁴⁰²Esta construcción, que nunca llegó a realizarse, constituyó una alegoría del poema, cuyo recorrido supondría un paseo análogo al viaje del protagonista: Infierno, Purgatorio y Paraíso.

⁴⁰³Véanse más ejemplos en *ibíd.*, pp.9 y 10.

por citar sólo algunos ejemplos, tenemos las reflexiones de Goëthe, el cual llega a equiparar al arquitecto con el poeta. En concreto, aprecia esta conexión al exaltar la grandeza de Andrea Palladio: “en sus edificaciones hay algo divino, sumamente parecido a la fuerza del gran poeta que, a partir de la verdad y la mentira, genera un tercer elemento cuya existencia prestada nos cautiva”⁴⁰⁴. Además, “lo mismo que el poeta le añade lo real y lo inventado a un “tercero”, la arquitectura, tan pronto ingresa en la creación literaria, constituye igualmente un tercero añadido a partir de la temática y de los medios artísticos literarios”⁴⁰⁵.

Sin embargo, Lessing, en su conocida obra *Laocoonte o sobre los límites entre literatura y pintura*, 1766⁴⁰⁶, describe la literatura “como arte del tiempo” o de la temporalidad (asociada, entonces, a la representación de acciones en el tiempo, a lo inmaterial o lo intangible) mientras que, a la pintura, que engloba a las artes plásticas en general, la designó como el “arte del espacio” (representa, por lo tanto, objetos en el espacio, lo tangible). En este sentido, a simple vista, la arquitectura como “arte del espacio”, no podría tener cabida en la literatura o “arte del tiempo”, puesto que son medios artísticos opuestos. No obstante, la arquitectura podría llegar a relacionarse con ella bajo un proceso propiamente intelectual, según el cual, a pesar de su materialidad, haría una llamada a la imaginación del lector que, mediante su fantasía o capacidad de abstracción, crearía mentalmente espacios y lugares (la arquitectura como evocadora de espacios imaginarios). Por lo tanto, se trata de un proceso que irá más allá de una lectura puramente lineal⁴⁰⁷.

⁴⁰⁴Johann Wolfgang Goëthe, *Sämtliche Werke. Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, sección 1, tomo 15/I: *Italianische Reise*, parte 1, ed. Christoph Michel y Hans-Georg Dewitz, Frankfurt, 1993, p. 57. Citado en *ibíd.*, p.57.

⁴⁰⁵CORBINEAU-HOFFMANN, Angelika: “Arquitecturas de la imaginación. enfoques para una historia de los motivos arquitectónicos en la literatura”. *Ibíd.*, p. 58.

⁴⁰⁶ LESSING, Gotthold Ephraim: *ob. cit.*

⁴⁰⁷ Esta misma idea se halla en la obra de Marcel Proust, *En busca del tiempo perdido* (PROUST, Marcel: *À la recherche du temps perdu*, Paris, 1913-1927), exactamente en el concepto de *mémoire involontaire* (“memoria involuntaria”) o, lo que es lo mismo, el encuentro entre espacio y tiempo, plasmado en el caso concreto de la iglesia de Combray. La iglesia de Combray (“arquitectura en el espacio”) es un prototipo de construcción en el tiempo. Consiste en un espacio “cuatridimensional” (“dotado como corresponde a la Teoría de la Relatividad de Einstein con la cuarta dimensión, el tiempo”) donde también ha entrado en juego el factor literario del tiempo. En él no sólo habrá que “vencer y atravesar unos metros [...] sino épocas sucesivas [...]”, aparte de constituir “una iglesia que resumía la ciudad, la representaba y hablaba de ella y por ella a las lejanías” A.A. V.V. (CALATRAVA, Juan y NERDINGER, Winfried (EDS.): *ob. cit.*, p. 60.

Derivados de la relación espacio-texto. Distintas aproximaciones

De la compleja relación arquitectura-literatura, deriva un género de escritura propio, la tratadística⁴⁰⁸. A través de ella, se pretenderán resolver problemas e incógnitas arquitectónicas, sirviendo de manual al uso de medidas, modelos y proporciones y, en muchos casos, de inventario de materiales para la construcción. Sin embargo, la tratadística va más allá, pues connota un hecho sumamente importante: la elevación de la Arquitectura al rango de Ciencia tras su admisión entre las llamadas *Artes del Diseño*, siendo entonces valorada como una categoría intelectualizada, integrada en el campo de las Humanidades. Por este hecho, la historia de la tratadística arquitectónica puede estudiarse tanto como una parte de la historia de la arquitectura como un aspecto inherente a la relación efrástica espacio-texto. Sin embargo, no será tarea fácil. El mismo Vitruvio ya demostró en su *De architectura Libri Decem* (s.I a. C.) las ambigüedades lingüísticas y terminológicas para referirse a los conceptos principales de la materia arquitectónica⁴⁰⁹. Por otra parte, una referencia destacable y más contemporánea es la del poeta-arquitecto Le Corbusier, no sólo por su infinidad de escritos y su redefinición del libro de arquitectura, sino también por su poema literario plástico. En 1955 publicó en una especie de libro-carpeta, el poema en prosa *Le poème de l'angle droit*⁴¹⁰, que supuso una “obra de arte total” por compendiar poesía, artes plásticas y la reflexión arquitectónica, todas ellas aunadas en un enorme fresco⁴¹¹.

A su vez, cabe mencionar la faceta de los “escritores-arquitectos”, que podrían englobar a todos los autores literarios. Se debe a que, en mayor o menos escala, la evocación de lugares, edificios y construcciones, tanto a nivel contextual como simbólico, son imprescindibles en toda narración, resultando, de este modo, la

⁴⁰⁸ Véase nota 23 en *ibíd.*

⁴⁰⁹ La falta de homogeneidad terminológica vitruviana se debe a la conservación intacta de algunos conceptos griegos (*eurythmia* y *symmetria*) y la traducción de otros del griego al latín (*taxis* por *ordinatio*, *diathesis* por *dispositio* y *oiconomia* por *distributio*) frente a *decor*, de nueva creación latina. Así mismo, observaremos destacadas diferencias terminológicas en sus posteriores tres ediciones castellanas: Urrea (1582), Ortiz y Sanz (1787), traducida directamente del texto latino, y Castañeda (1761) traducida de la edición francesa de Perrault (1673).

⁴¹⁰ La obra fue objeto, en 2006, de la exposición *Le Corbusier y la síntesis de las artes. El poema del ángulo recto*, en el Círculo de Bellas Artes de Madrid (posteriormente itinerada a Granada, Mérida y Buenos Aires), en la que se presentaban por vez primera la totalidad de los materiales originales del trabajo de Le Corbusier. El catálogo de dicha muestra incluyó una edición facsímil de la obra y un volumen de estudios. Vid. Juan Calatrava (ed.), *Doblando el ángulo recto. 7 ensayos en torno a Le Corbusier*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2009. Citado en CALATRAVA, Juan y NERDINGER, Winfried (EDS.): *ob. cit.*, p.22.

⁴¹¹ Este poema en prosa y manuscrito consta de 155 páginas con 19 litografías y multitud de dibujos en color y a toda página. *Ibíd.*, pp.22 y 23.

arquitectura un elemento prioritario⁴¹². En estos lugares habitan o transitan los personajes y son el punto de encuentro para la evolución de sus historias. A través del lenguaje o la escritura, son sugeridos espacios (normalmente ligados a la arquitectura) que, a su vez, propiciarán una serie de imágenes mentales en el oyente o lector^{413 414}.

A ello, se unen los recursos de las metáforas arquitectónicas. Muchos de estos lugares estarán vinculados a un simbolismo, tal como sucede con otros elementos, como el clima y la iluminación, hasta darse el caso extremo de la fusión metafórica entre arquitectura y personaje, de tal modo que el uno podrá describirse a través del otro, como es el caso de Quasimodo y la Catedral de Nôtre Dame de Paris⁴¹⁵. Incluso, será recurrente el empleo de edificios, ciudades y espacios como metáforas representativas de grupos de personas, constituyendo, por lo tanto, señas de identidad de una sociedad. Aparte de ello, pueden mostrarse elementos arquitectónicos independientes, de manera aislada, para la expresión de sentimientos y sensaciones de lo más diversos, desde un simple techo como seña de protección o la cueva (en este caso, una “arquitectura natural”), como espacio del miedo y la represión. Así mismo, se añaden otros ejemplos, como la catedral, la cárcel, los pares de opuestos (ej., cabaña-palacio⁴¹⁶), el puente, la puerta, el portal, las ciudades, bien como expresión de la vida y miedos humanos o bien como modelos utópicos, y un largo etcétera hasta llegar a la ruina. Esta, en un sentido propiamente romántico, representa un sinónimo de la vulnerabilidad del ser humano ante la fatalidad del destino predestinado por Dios,

⁴¹²Es frecuente que numerosas obras literarias comiencen por una descripción detallada de los espacios antes que la de los propios personajes. La arquitectura ha alcanzado tal importancia en los relatos que, hasta en su propia elipsis, adquiere una importante presencia.

⁴¹³Dichas imágenes estarán condicionadas, a su vez, por el bagaje socio-cultural del lector-receptor, creando sus asociaciones individuales.

⁴¹⁴ Buen ejemplo de ello es expuesto por Proust en el tercer volumen *Del lado de Swann*, bajo el título “Nombres de lugares: el nombre” (PROUST, Marcel: *Du côté de chez Swann*. 1913). En él se constata que, gracias a la creación poética, “el mundo exterior se convertirá en mundo interior. Para crearlos, tan sólo tenía que pronunciar sus nombres: Balbec, Venecia, Florencia, en los que se hallaba acumulado, por anticipado, el deseo por los lugares que designaban. Incluso en primavera, bastaba con que yo leyera en alguna parte el nombre de Balbec, para que surgiera en mí la necesidad de tormentas y de gótico normando. [...] El nombre de Parma, una de las ciudades que más ardientemente deseaba visitar desde que había leído La Cartuja de Parma, me parecía compacto, liso, malva y suave, [...] yo me [la] imaginaba sólo con la ayuda de aquella pesada sílaba tónica del nombre de Parma, por la que no circula aire alguno, y de todo aquello que le había hecho absorber de nostalgia stendahliana y de aroma de violetas”. CALATRAVA, Juan y NERDINGER, Winfried (EDS.): *ob. cit.*, p.37.

⁴¹⁵*Ibid.*, pp.38-40.

⁴¹⁶Véase Peter Schnür, *Die Hütte*, Berlín, 1923, uno de los tres tomos de la editorial Malik, en la serie: *Unten und Oben*; Werner Hoffmann, «HütteundPalast», en el *Jahrbuch des Zentralinstituts für Kunstgeschichte*, tomo 3, 1987, pp. 277-289; sobre la «cabaña de calabaza» de Simon Dach como símbolo de la caducidad, véase Schöne, Albrecht, *Kurbishütte und Königsberg Modellversuche in sozialgeschichtlichen Entzifferung poetischer Texte*, Munich, 1975. Citado en *ibid.*, p.42.

momento en que la construcción (la obra del hombre) está siendo incluso invadida por una de sus creaciones mayores, la naturaleza⁴¹⁷. De este modo, la representación del deterioro arquitectónico, de su destrucción violenta y catastrófica, supone un símbolo de contenido moral y religioso, a modo de una *vanitas* simbólica⁴¹⁸. Pero, también, puede absorber un significado político, poético, nostálgico, ético o estético, donde tendrán cabida el capricho y sólo el conocimiento de unos pocos para su apreciación, como la élite aristocrática⁴¹⁹.

Por el contrario, también podríamos apreciar el caso inverso, donde las metáforas literarias se manifiestan en la propia arquitectura *in situ*. Este es el ejemplo del historiador y restaurador de arquitecturas medievales Viollet-le-Duc, el cual llegó definir a las catedrales góticas como “libros de piedra” puesto que, a través de ellas, podrían “leerse” los siglos de la historia. Una teoría similar, es la de John Ruskin, quien también concebía a la catedral como simbiosis entre libro religioso y monumento en su sentido literal⁴²⁰.

Dentro de lo que podríamos clasificar como simbolismos o metáforas arquitectónicas, van a comentarse algunos ejemplos concretos de elementos aislados o construcciones arquitectónicas legendarias, como la muralla y la cabaña primitiva o primigenia:

La literatura y las culturas primigenias otorgaron a la muralla una significación trascendental, puesto que no sólo desarrollará una función meramente práctica, tanto defensiva como representativa (como es la función de limitar un espacio de otro), sino también simbólico-mágica. En este sentido, se le adscribe un carácter de “circunscripción”, unido al simbolismo del tema del umbral y, por lo tanto, a los ritos de iniciación⁴²¹. A través del poema sumerio de Gilgamesh⁴²², obtenemos una de las

⁴¹⁷ Poema de Gilgamesh, edición, traducción y notas de Federico Lara Peinado, Madrid, Tecnos, 1988. Citado en *ibíd.* Véanse más ejemplos en *ibíd.*, pp.41 y 42.

⁴¹⁸ Es el caso de la representación de las ruinas del Coliseo en *Autorretrato con el Coliseo* de Heemserck (1553). Este autor incluía a dicho monumento entre las Maravillas del Mundo. Véase RODRÍGUEZ, Delfín: “De arquitectura y ciudades pintadas. Metáforas del tiempo, del espacio y del viaje” en A.A.V.V. (RODRÍGUEZ, Delfín y BOROBIA, Mar (comisarios): *ob. cit.* p.21.

⁴¹⁹ A.A.V.V.: “La ruina y la memoria como proyectos (en torno a Piranesi)”, en *ibíd.*, cap XIII, pp. 399-419.

⁴²⁰ Véase *The Bible of Amiens*, 1880-1885. Edición castellana de Juan Calatrava, con estudio introductorio y traducción de la obra de Ruskin y del prólogo de Marcel Proust a la edición francesa. *La Biblia de Amiens*, Madrid, Abada Editores, 2006. Citado en CALATRAVA, Juan y NERDINGER, Winfried (EDS.): *ob. cit.*, p. 24.

⁴²¹ Arnold van Gennep, *Los ritos de paso*, Madrid, Alianza Editorial, 2008 [1909]. Citado en *ibíd.*, p.18.

⁴²² *Poema de Gilgamesh*, edición, traducción y notas de Federico Lara Peinado, Madrid, Tecnos, 1988. Citado en *ibíd.* p. 17.

más antiguas y mejores ejemplificaciones con la descripción de la muralla de Uruk. En ella, se expone el papel fundamental de esta, construida por Gilgamesh, extensible al resto de murallas antiguas: la acotación de un territorio, esto es, delimitar y fijar lo informe, lo indeterminado y fragmentario, estableciéndose una unidad y un orden. De esta manera, se crea un límite o frontera entre lo salvaje y lo civilizado, entre el Caos primigenio y el vulnerable Orden de la ciudad y de la civilización, amenazado por el caprichoso destino impuesto por los dioses⁴²³. A su vez, uno de los atributos de la muralla de Uruk será la gran solidez de sus materiales, lo cual referencia a la idea de eternidad, metáfora absorbida posteriormente en construcciones tan emblemáticas como el propio Monasterio de El Escorial. A ello, podría añadirse el carácter mágico que los romanos otorgaron a la muralla (*suculus primigenium*), la cual encierra el orden cósmico en la ciudad (idealismo geométrico) por medio de un trazado en cuadrícula regido por las vías principales del cardo (N-S) y el decumano (E-O) máximos. Sobre la importancia de la muralla de carácter sagrado, podríamos remontarnos al mito de Rómulo y Remo: Rómulo (primer rey romano) mató a Remo tras haber traspasado las marcas de la muralla que este había trazado⁴²⁴.

Al mismo tiempo, remontándose a fuentes bíblicas donde, como es sabido, las referencias arquitectónicas son abundantes, habría que señalar otra referencia simbólica de la muralla. Se cuenta con su presencia desde los mismos orígenes de la humanidad, en el *Génesis*, donde el Paraíso estaba acotado por una muralla y el hecho de ser atravesada por Adán y Eva tras su expulsión, significó el paso “al otro lado”⁴²⁵. Por otra parte, la conquista de Jericó y la edificación de su muralla va a suponer un hito relevante para los israelitas. Nuevamente, la muralla adquiere un carácter metafórico por simbolizar el fin de su peregrinación por el desierto y el comienzo a una nueva etapa para el Pueblo de Judá. Pero no se tratará de una muralla corriente,

⁴²³En este sentido, según postula Juan Calatrava, podría establecerse una relación efrástica entre la arquitectura ritual fundacional de una ciudad y la literatura “invisible” (el culto a los dioses) que le acompaña. Por lo tanto, se ha podido comprobar que la dualidad simbiótica entre arquitectura y escritura “es mucho más esencial que la mera función conmemorativa vacía de contenido que ha permanecido en nuestras ceremonias de puesta de la primera piedra: los clavos de fundación, que aseguran el anclaje – desesperadamente frágil y siempre amenazado– de la obra humana con el mundo de los dioses, van siempre acompañados de inscripciones no visibles que garantizan la permanencia virtual del edificio incluso después de su ruina física”. CALATRAVA, Juan: “Edificios, ciudades, textos: sobre arquitectura y literatura”, *ibíd.*, p. 18.

⁴²⁴El contexto sacro de la muralla se inserta en los ritos fundacionales de colonias romanas, basados en los *Libri Rituali* etruscos.

⁴²⁵*Ibid.*, p.18-19.

puesto que el único modo de que sea traspasada será a través de la astucia⁴²⁶ y de la ayuda de Dios, cuya presencia se materializaba “en la fuerza mágica otorgada a las trompetas y el alarido de los israelitas proferido al séptimo día”⁴²⁷.

Otro tema recurrente para la Historia de la Arte y la arquitectura, es el mito de la cabaña primitiva o primigenia (la *urhütte*) o, lo que es lo mismo, la arquitectura unida a sus orígenes naturales⁴²⁸. Según cuenta la leyenda, la arquitectura tuvo sus inicios en la propia naturaleza, por lo que es objeto de imitación. De este modo, la primera vivienda de la historia de la humanidad estaba constituida por elementos naturales, como troncos de árboles. Este relato legendario fue recogido por Vitruvio en el segundo de sus diez libros de arquitectura, llegando a ser uno de los paradigmas de la teoría arquitectónica del Siglo de las Luces⁴²⁹, recogida por Laugier en 1753⁴³⁰ y presente en las ideas de Jean-Jacques Rousseau⁴³¹. La idea de los inicios arquitectónicos hallados en la propia naturaleza, congenió a la perfección con la tendencia de aquel entonces de la búsqueda de lo primario o primigenio, encarnada, así mismo, en el popular “mito del buen salvaje” rousseauniano. Otra demostración de la gran trascendencia que alcanzó el mito de la cabaña primitiva es la cabaña del pensador norteamericano Henry David Thoreau, paradigma de la ecología en E.E.

⁴²⁶*Ibid.*, p.19.

⁴²⁶También existen otros ejemplos literarios de la cabaña primitiva o primigenia (o de la ruina en medio del paisaje) durante el siglo XVIII, como los de *Robinson Crusoe* de Defoe (1719), en *Paul et Virginie* de Bernardin de Saint-Pierre (1787). *Ibid.*, p.27.

⁴²⁶Joseph Rykwert, *La Casa de Adán en el Paraíso*, Barcelona, Gustavo Gili, 1974 [1972]; Juan Calatrava, *Arquitectura y cultura en el siglo de las Luces*, Granada, Universidad de Granada, 1999. Citado en citado en A.A. V.V. (CALATRAVA, Juan y NERDINGER, Winfried (EDS.), *ob. cit.*, p.27.

⁴²⁶LAUGIER, Marc-Antoine: *Essai sur l'Architecture*, 1753.

⁴²⁶Juan Calatrava, «Rousseau et l'architecture: la maison de l'homme sensible», *Annales de la Société Jean-Jacques Rousseau*, 45 (2003), pp. 81-111. Citado en A.A. V.V. (CALATRAVA, Juan y NERDINGER, Winfried (EDS.), *ob. cit.*, p. 27.

U.U. Entre 1845 a 1847, Thoreau se retiró a vivir a una cabaña de troncos⁴³² construida por él mismo en el bosque de Walden Pond. Enseguida esta pasó a formar parte de sus escritos, cuando en 1854 publicó *Walden*⁴³³.

Por otro lado, existe otra interesante línea de investigación que desarrolla la figura de los arquitectos como personajes literarios, así como el trasvase de mitos arquitectónicos legendarios a la vida moderna. Con todo ello, se nos permitirá, directa o indirectamente, extraer una concepción actualizada, tanto material como escrita, del arquitecto y la arquitectura.

A continuación, voy a exponer algunos ejemplos contemporáneos, algunos de ellos referidos al cine y al cómic, medios de masas por antonomasia. Es así el caso del protagonista de la obra de Ayn Rand, *The Fountainhead* o *El Manantial* (1943)⁴³⁴. Este es Howard Roak, posiblemente inspirado en la figura de Frank Lloyd Wright, heroico y fiel a sus principios. Dicho personaje será llevado a la gran pantalla de la mano de Gary Cooper en el film de King Vidor (1949). Por otra parte, en la novela de Richard Martin Stern, *The Tower*, (1973), se establece una analogía entre los rascacielos modernos y la Torre de Babel que, a su vez, tendrá su plasmación cinematográfica con el film catastrófico *The Towering Inferno* o *El coloso en llamas*, (1974)⁴³⁵. Tampoco habría que olvidar a otro gran *best-seller*, *The Pillars of the Earth* o *Los Pilares de la Tierra* (1989)⁴³⁶ de Ken Follett, donde se exponen los problemas constructivos inherentes a las catedrales góticas. Por último, cabe mencionar el cómic de Le Corbusier, *Historia de un genio... y de lo que hizo para que los hombres vivieran mejor*⁴³⁷.

2.2.6. Vinculación y aportación de la presente tesis doctoral al fenómeno ecfrástico.

Conclusiones

Como bien queda indicado, la écfrasis es una cuestión primordial para a esta tesis doctoral. Se debe a su fundamento en la relación entre la palabra escrita o la descripción (concretamente, el vocabulario crítico-estético) en la construcción de la esencia del Monasterio de El Escorial, tanto de tipo material como simbólica.

⁴³²Actualmente se encuentra reconstruida y supone un importante reclamo turístico.

⁴³²*Ibid.*, p. 27.

⁴³³RAND, Ayn: *The Fountainhead*. Bobbs-Merrill Company, 1943.

⁴³⁵ En concreto, servirá de modelo inspirador del film uno de los dos libros que componen esta novela.

⁴³⁶FOLLETT, Ken: *The Pillars of the Earth*. United Kingdom, Macmillan, 1989.

⁴³⁷ GAY, Fernando: "Historia de un genio... y de lo que hizo para que los hombres vivieran mejor", *Vidas*, 139, MASSILIA-TBOs (edición reimpressa), 2009. Citado en *ibid.*

Como principal aportación de este estudio al ámbito de la ékfrasis, se pretende corroborar la permeabilidad entre texto e imagen, por la minuciosidad descriptiva de los textos escurialenses analizados, suscitando una constante construcción o imagen “mental” de su estética, lo más fidedignamente posible, gracias a su tradicional incidencia en la especificación de elementos y estancias. Por lo tanto, el testimonio escrito actúa como un tipo de “impresión visual” fija sobre papel, casi fotográfica, sustituta de la contemplación directa del monumento. Pero, sobre todo, la tesis destaca el poder de la palabra escrita en el arraigo perpetuo del concepto y la fama de esta construcción (significado, simbolismo y trascendencia), por el establecimiento de un corpus léxico-terminológico hereditario, de calificativos y halagos hacia esta gran obra de la Historia del Arte. Todos ellos generan una idea preconcebida, de gran influencia, en el lector-visitante.

Por lo tanto, la tesis verifica cómo el lenguaje crítico-estético de las numerosas descripciones sanlorentinas ha sido clave para el Escorial en el transcurso de los años, por varios factores: principalmente, por su enriquecimiento simbólico, generando en torno a él un “aura” de magnificencia, un mito y una leyenda, y por el fomento de su comprensión y valoración patrimonial, que apuesta por su difusión y salvaguarda.

2.3. Aproximación a las Humanidades Digitales. La Lingüística Computacional y de Corpus

2.3.1. Breve introducción a las Humanidades Digitales

Debido a que la metodología de esta tesis se inserta en el amplio ámbito de las Humanidades Digitales, he considerado necesario comenzar esta sección con una breve introducción a su significado, beneficios y aportaciones a las Humanidades y a nuestra disciplina de la Historia del Arte:

Las Humanidades Digitales son una tendencia mundial, aunque mayoritariamente anglosajona, desde el último cuarto de siglo. Como su propio nombre indica, consiste en la implantación de las posibilidades de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación (TICS) al conjunto de las Humanidades⁴³⁸, favoreciendo un movimiento unificador entre todas las disciplinas y renovador de su epistemología y metodología científica, en pro de las demandas

⁴³⁸ Hay que tener en cuenta que el fenómeno de Internet y de los avances tecnológicos ha revolucionado el ámbito de la investigación, no sólo de las Humanidades, sino de todos los campos del saber, de las relaciones humanas y costumbres. LÓPEZ POZA, Sagrario: *ob. cit.*, p.3.

sociales⁴³⁹. Pero no únicamente irán destinadas a proveer de nuevas herramientas de rápido acceso a tan un sólo un *click* (ej.: acceso inmediato a bases de datos, bibliotecas, repositorios digitales y ediciones de textos)⁴⁴⁰, sino también a ofrecer nuevas posibilidades de análisis hasta la fecha inconcebibles. Es así, cómo repercutirán no sólo en la metodología de trabajo sino también en el descubrimiento de resultados inéditos hasta la fecha.

Los orígenes de las Humanidades Digitales se remontan a la década de los años cuarenta del siglo XX en Italia, a partir de los trabajos a ordenador para la “lematización”⁴⁴¹ de las obras de Santo Tomás de Aquino, por parte del considerado “fundador” de la disciplina, el jesuita Roberto Busa. En nuestra geografía, habrá que esperar al año de 1979 con los trabajos de Francisco A. Marcos Marín y Luis Fernando Lara, vinculados a Antonio Zampolli y la Escuela de Pisa⁴⁴².

Progresivamente, las Humanidades Digitales han ido arraigándose con más fuerza en nuestra comunidad científica. De todas las disciplinas humanísticas, las filologías y la Lingüística⁴⁴³ las han acogido con mayor prontitud. Por el contrario, la introducción del ámbito de lo digital en la Historia del Arte está resultando más lenta, pero, aun así, constante y progresiva frente al marco de países anglosajones.

⁴³⁹ David M. Berry acuña el término “Giro Computacional” dentro del ámbito de las Humanidades, para referirse al momento en que los recursos digitales son absorbidos en todos los ámbitos de las disciplinas. BERRY, David M.: “*The Computational Turn: Thinking about the Digital Humanities*”, *Culture Machine*, 12, 2011.

⁴⁴⁰ Todo ello, sin contar con fenómenos como los de la web 2.0, donde el usuario libremente adjunta y comparte información, configurando una investigación compartida con los trabajos de otros internautas. Esta medida, como es evidente, puede contraer ventajas e inconvenientes, como la contaminación de la información, ante la posibilidad de la ausencia de rigor científico.

⁴⁴¹ La “lematización” en el etiquetado de textos (*POS tagging*), así como en la disciplina de la Lingüística, consiste en otorgar una categoría gramatical a cada palabra de un texto, determinada por una forma flexiva concreta, tal y como que se adjudicarían en un diccionario (ej. *-ar* para los infinitivos, *-ado* o masculino singular para los sustantivos, etc). Véase más sobre este asunto en <https://users.dcc.uchile.cl/~abassi/ecos/lema.html> (Consultado: 21/02/2018).

⁴⁴² HOCKEY, Susan 8: “The History of Humanities Computing”. En Susan Schreibman, Ray Siemens, John Unsworth (Eds.). *Companion to Digital Humanities*. Oxford, Blackwell, 2004. ISBN 1-4051-0321-3. MARCOS MARÍN, Francisco: “Historia humana de la lengua española y su computación”, *Studies in Hispanic and Lusophone Linguistics*, 2/2, Fall 2009, 387-415.

⁴⁴³ Como algunos ejemplos de la implantación de las Humanidades Digitales en otras disciplinas distintas a la histórico-artística, en el campo de la Lingüística, podemos señalar trabajos de “...diseño de corpus y estándares para la codificación de textos, de técnicas estadísticas en el tratamiento del lenguaje natural, concordancias, redacción lexicográfica asistida por ordenador, traducción automática, dialectometría y análisis de campos léxicos, bases de datos en la investigación diacrónica y dialectal, sintaxis histórica, informática y periodización del español, fonética y tecnologías del habla, informática y enseñanza de lenguas...” Por otro lado, en el ámbito de la Literatura Hispánica, podemos mencionar “...bases de datos de obras, autores o géneros, edición y estudio de determinados géneros o han creado bibliotecas digitales de corpus específicos, en ocasiones con simple digitalización facsimilar y más recientemente con ediciones completas y utilizando lenguajes de marcado”. *Ibid.*, p.3.

Afortunadamente, hoy en día, las Humanidades Digitales están recibiendo una mayor aceptación generalizada, pudiendo citar el caso de la asociación Humanidades Digitales Hispánicas, constituida por grupos dedicados mayoritariamente a la investigación de la Literatura Hispánica, donde confluyen expertos de todos los ámbitos de las Humanidades, aparte de la Informática, la Biblioteconomía y la Documentación⁴⁴⁴.

Esta primera negación o rechazo probablemente encuentre explicación a una inicial falta de medios para formativos al respecto, pues este tipo de enseñanza tenía lugar en contadas aulas⁴⁴⁵, ya que “no había formación específica de Informática para humanistas”⁴⁴⁶. Otro inconveniente, es el requerimiento de un trabajo en equipo interdisciplinar (ante la costumbre de un trabajo individual y de mérito propio) y la falta de medios económicos para patentar infraestructuras, *hardwares*, *softwares*, proyectos, grupos, etc⁴⁴⁷. Y, por supuesto, a todo ello se suma la “inseguridad” o “miedo” de los humanistas ante cuestiones de técnicas informáticas. Erróneamente, eran consideradas incompatibles con nuestro trabajo, tradicionalmente vinculado con una metodología crítica, especulativa y analítica, ajena a lo tecnológico⁴⁴⁸.

2.3.2. La Lingüística Computacional y la Lingüística de Corpus

Como bien es sabido, la metodología de esta tesis sienta sus bases en las Humanidades Digitales, concretamente en técnicas relacionadas con la Filología

⁴⁴⁴<http://www.humanidadesdigitales.org/inicio.htm;jsessionid=E075EA3A889FF0CE3EE49FFB71EB32A0> (Consultado: 2016). En sus tan sólo tres años de existencia, se compone hasta la fecha de un total de setenta socios provenientes, primordialmente, de la Literatura, pero también de la Lengua, la Historia, la Historia del Arte, la Teoría de la Literatura, los Estudios Culturales, la Biblioteconomía y Documentación, la Lingüística, la Comunicación, la Filología Clásica, la Filosofía y la Informática. *Ibid.*, p.4.

⁴⁴⁵Ejemplo de ello, es la impartición del Curso de Especialización de la Historia del Arte Digital (CEHAD) (<http://cehad.es/>) dirigido por la citada Nuria Rodríguez Ortega (Departamento de Historia del Arte, UMA) (Consultado: 2016).

⁴⁴⁶LÓPEZ POZA, Sagrario: *ob. cit.* p. 3.

⁴⁴⁷La autora, López Poza, comenta que “...son de gran de utilidad los proyectos de grupos como GrinUGR con el Atlas de las Humanidades Digitales y Ciencias Sociales, que registra investigadores, proyectos, centros y recursos de las comunidades iberoamericanas, patrocinado por CEI-BioTic Granada y coordinado por Romero Frías (U. de Granada) y Élika Ortega (CulturePlex Lab, Western U., Canadá) (Romero, 2014). Para las novedades es útil Paul Spence. Un blog sobre humanidades digitales, en la sección “Humanidades digitales en el mundo hispanoparlante”, entre otras recomendaciones, como el recolector y directorio de recursos digitales *Hispana* (<http://hispana.mcu.es/es/comunidades/registro.cmd?id=2223>) (Consultado: junio 2016). *Ibid.*

⁴⁴⁸De ahí que en un principio el fenómeno de la incursión de las TICS en el territorio de las Humanidades recibiese nombres relacionados con la Informática, como “Informática Humanística”, modificándose posteriormente una denominación más adecuada, como es la de “Humanidades Digitales”. Esta resulta más conveniente para ilustrar su verdadero cometido (“...queremos pensar que este nombre refleja que ahora lo sustantivo es la disciplina humanística y lo adjetivo es la tecnología”, *Ibid.*, p. 3).

Informática, la Lexicometría, la Lingüística Computacional y la Lingüística de Corpus. A continuación, voy a proceder a la definición de estas disciplinas y sus procedimientos de análisis, para lo cual me he documentado en la publicación de Chantal Pérez Hernández y Antonio Moreno Ruiz⁴⁴⁹.

-La Lingüística Computacional. Introducción

La ciencia de la Lingüística Computacional, también conocida por “lingüística informática”, “procesamiento del lenguaje natural” e “ingeniería lingüística”, es una disciplina doble que, como su nombre indica, bebe tanto de la Lingüística y como de la Informática. Sus objetivos residen en la creación de modelos computacionales, capaces de reproducir diferentes facetas del lenguaje humano. Al mismo tiempo y en su mayor parte, pretenden solventar los problemas de las relaciones sociales del lenguaje, sobre todo en lo referido a la traducción de idiomas. En este sentido, la Lingüística Computacional diseña medios o sistemas informáticos procesadores del lenguaje, para agilizar las comunicaciones entre usuarios de distintas lenguas, entre lenguajes específicos de disciplinas especializadas o bien entre personas y máquinas (lenguaje computacional). Primordialmente, centra sus objetivos en facilitar el acceso a la información que nos ofrece Internet: “...produce tecnologías y metodologías encaminadas al tratamiento especializado de diferentes lenguas en todas sus facetas”⁴⁵⁰, algo imprescindible para el progreso de la sociedad de la información y el conocimiento, apoyada en las telecomunicaciones.

Orígenes y vertientes de la Lingüística Computacional

La Lingüística Computacional es una disciplina relativamente reciente, ya que sus orígenes parten en los últimos años de la Segunda Guerra Mundial. Surge con la necesidad de crear un programa de traducción entre el inglés y el ruso por parte de científicos estadounidenses y soviéticos. Posteriormente, se enlazarán con los avances en el campo de la inteligencia artificial y el desarrollo de las nuevas tecnologías, destacándose inicialmente, entre los años cuarenta y cincuenta, la teoría de los autómatas de Alan Turing (uno de los padres de la informática) que pretendía crear autómatas procesadores de textos.

⁴⁴⁹ PÉREZ HERNÁNDEZ, Chantal y MORENO RUIZ, Antonio: *ob. cit.* en RODRÍGUEZ ORTEGA, Nuria: *ob. cit.*, pp. 67-96.

⁴⁴⁹ *Ibid.*, p.71.

De la Lingüística Computacional derivan tres importantes vías de investigación: por una parte, la “lingüística computacional teórica”, sustentada en la creación de modelos lingüísticos aplicados a los niveles de descripción lingüística, comprobándose de modo computacional las congruencias entre dichos modelos y sus predicciones. Por otra parte, a esta rama se unen las otras dos de la “lingüística aplicada” y la “informática aplicada a la lingüística”, vertientes de investigación más tecnológicas, dedicadas a tratamiento del lenguaje a partir de recursos digitales o de la inteligencia artificial. Un ejemplo de ello serían las bases de datos documentales y las ontologías⁴⁵¹.

-La Lingüística de Corpus

Dentro de la Lingüística Computacional, se inserta la Lingüística de Corpus, ocupando un área fundamental. Puede ser definida como el estudio lingüístico empírico sobre producciones lingüísticas, reales o naturales, orales o escritas, través de un tratamiento informatizado de las mismas⁴⁵². Para ello, deberán encontrarse en un formato informático, esto es, almacenadas en un ordenador. Como su nombre indica, se constituye por un *corpus*, que se define como un amplio conjunto de textos, dotado de contenido y representatividad en una amplia sección de la lengua. El *corpus* se construye a partir de un criterio de selección específico que, además de poseer significación para la lengua, deberá de estar dotado de una estandarización y una tipología.

Los *corpus* o *corpora* también pueden manifestarse en diversas tipologías, acordes con su representatividad. Un ejemplo (existen otros criterios) son las que proponen Atkins, Clear y Ostler⁴⁵³, clasificándolas en cuatro y denominándolas *text collections*: archivos (*archives*) o repositorios en formato magnético de textos sin coordinación alguna. Bibliotecas de textos (ETL: *electronic text library*): se encuentran en formato magnético. Aunque no cuenten con rigurosas limitaciones de

⁴⁵¹ Las ontologías son “...representaciones semánticas distintas de la lengua, con un amplio desarrollo en la Web 3.0 o Web semántica”. Aludiendo a la definición de Gruber (“*Towards Principles for the Desing of Ontologies*”, 1905, p.908), una ontología se define como “...una representación explícita de una conceptualización [...] se especifican un conjunto de tipos de conceptos y sus relaciones, organizados y representados formalmente para su uso computacional, que describen formalmente el conocimiento de un ámbito de especialidad determinado”, en *ibid.*, pp. 4 y 70.

⁴⁵² Ante todo, la Lingüística de Corpus tendrá como lema que, cuantas más informaciones se tenga sobre una lengua (morfología, sintaxis, semántica, pragmática, etc) y sobre el uso que los humanos hacen de ella, existirán mayores porcentajes de efectividad de sus recursos digitales.

⁴⁵³ ATKINS, B., J. CLEAR, N. OSTLER (1992): “Corpus Desing Criteria”, *Literary and Lingüistic Computing*, 7, núm. 1, 1-16, citado en PÉREZ HERNÁNDEZ, Chantal y MORENO RUIZ, *ob. cit.*, p. 73.

selección, se adscriben a un formato estandarizado y se ajustan a ciertas normas sobre contenidos: *Corpus*: apartado de una ETL, seleccionado a partir de unos criterios y fines concretos. *Subcorpus*: fragmento o selección dinámica de un *corpus* realizada *online*, mientras se consulta el *corpus*.

Por otra parte, al igual que la Lingüística Computacional, la Lingüística de Corpus ofrece metodologías de análisis de tipo lingüístico-terminológicos y semántico-nocionales para la investigación de contenidos textuales. Además, permite elaborar otros estudios cualitativos y cuantitativos de *corpus*, que no serán excluyentes, sino complementarios. Con los primeros, se estudia un fenómeno lingüístico o bien la actuación de una palabra o grupos de palabras dentro del *corpus*. Por otra parte, con los análisis cuantitativos se analiza el índice de frecuencia de una palabra o fenómeno lingüístico del *corpus*, derivando en gráficos estadísticos.



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

3. MATERIALES. CORPUS

3.1. VALORACIÓN Y CATEGORIZACIÓN GLOBAL DE LAS FUENTES LITERARIAS ESCURIALENSES⁴⁵⁴

3.1.1. Siglo XVI

Los escritos surgidos en torno a la fundación presentan un estilo simplista, monótono, altamente inventarial y objetivo, inherente al de un testigo ocular. Con ello, nos confieren una idea del edificio como espacio multifuncional que, a la manera de un “catálogo” o museo de curiosidades, todo en él está marcado por su excelencia, abundancia, riquezas y suntuosidad. Al mismo tiempo, en estas primeras fuentes, las partes y objetos puramente funcionales adoptarán un lugar prioritario, junto con las estancias y elementos destinados al culto religioso.

Por otra parte, al carácter de inventario se une el estilo laudatorio en torno a la magnificencia de la figura de Felipe II y su Monasterio, construido a su imagen y semejanza, eclipsándose la figura de los arquitectos más importantes, Toledo y Herrera. Pero también, debido a su sublimidad y belleza supraterrrenal, el monumento será atribuido a Dios, pues se admite su perpetua presencia e inspiración en la configuración de la traza. Como bien se expone en el análisis léxico-terminológico, estas ideas sobre la autoría del monumento arraigarán con mayor o menor fuerza en los escritos de este siglo. Por lo tanto, las únicas reflexiones de tipo valorativo girarán en torno a este tipo de halagos hacia el edificio y a la figura del monarca, derivando de ellos una serie de metáforas o tópicos, a los cuales se les deberá la difusión y configuración del renombre de El Escorial con el paso de los siglos. Pero estos primeros textos, como bien se ha indicado, apenas saldrán de su monotonía hasta la aparición de la pionera *Historia de la Orden* del padre Sigüenza (1605), pues resulta la primera edición crítica del Monasterio, donde realmente se expone, de manera fidedigna y personal, la esencia de la imagen para la que fue construido.

A pesar de su sobriedad y homogeneidad, estos escritos no dejan de ser relevantes, pues, aparte de constituir testimonios de primer orden sobre la construcción y primeros años de vida de esta gran fábrica, en ellos se gestó el germen de su preeminencia futura.

⁴⁵⁴ Por “fuentes literarias”, se hace referencia a aquellas que contienen un tipo de descripción sobre El Escorial.

Para la elaboración de esta parte, me he servido fundamentalmente de los estudios de Álvarez de Turienzo, Sáenz de Miera y Gregorio de Andrés⁴⁵⁵. He seguido un criterio ordenador según la naturaleza de sus autores, religiosa o laica, divididos, por tanto, en “Autores pertenecientes a la Orden de San Jerónimo” y “Autores ajenos a la orden jerónima” o cortesanos:

3.1.1.1. Autores pertenecientes a la orden de San Jerónimo

Los frailes de El Escorial no realizaron crónicas muy ilustrativas sobre la valoración cultural del edificio, esencia o significado. Ni hombres de letras ni historiadores propiamente dichos, para Luciano Rubio “...se ocuparon de hacer una historia de su Orden o Comunidad que del Monasterio mismo como institución o centro cultural artístico”⁴⁵⁶. No obstante, los jerónimos fundaron lo que se pudiera llamar versión tópica o *vulgata* del Monasterio, de la cual se sigue bebiendo en lo referido a cuestiones testimoniales, meramente divulgativas. Debido a su trascendencia, a continuación, voy a proceder a su detallado estudio:

-Fray Juan de San Jerónimo

Sus *Memorias*⁴⁵⁷, halladas entre los manuscritos de la biblioteca escurialense, fueron publicadas de nuevo por Salvá y Baranda en 1964, ya que en 1791 fueron copiadas por Martín Fernández Navarrete, siendo cotejadas posteriormente por ambos autores para su publicación.⁴⁵⁸

Fray Juan de San Jerónimo (1535?-1591) llega a El Escorial en 1562, fecha que también considera fundacional. Como se ha comentado, estas *Memorias*, al igual que las de quien fue su guía, Villacastín, son unas crónicas sin interés alguno en lo referente al significado y a la historia de El Escorial en sí mismo. Se debe a que, una vez más, este fraile jerónimo se dedica a enumerar hitos reveladores de sus obras y su duración. Más bien podría decirse que se trata de un registro de documentos o de un catálogo de fechas, en el que priman las de la vida cortesana y monacal sobre las de las obras. A estas últimas les rinde menor protagonismo que Villacastín, ya que las rellena con otras anécdotas. De este modo, en las *Memorias* de San Jerónimo priman pasajes sobre la historia familiar de Felipe II y de la vida de la comunidad de San

⁴⁵⁵ ÁLVAREZ TURIENZO, Saturnino: “La crónica escurialense hasta el padre Sigüenza” y “El monasterio en fray José de Sigüenza”, en *ob. cit.*, 1985, pp. 35-49 y 58-65. SÁENZ DE MIERA, Jesús, “Los textos creadores de la fama de El Escorial”, en *ob. cit.*, 2001, Tercera Parte, pp. 233-410. MORIGI, Paulo y ANDRÉS, Gregorio de (ed.): *ob. cit.*, 1970. RBME, 130-V-2 n°10.

⁴⁵⁶ RUBIO, Luciano: *ob. cit.* en SÁENZ DE MIERA, Jesús., *ob. cit.*, 2001.

⁴⁵⁷ SAN JERÓNIMO, fray Juan de, *ob. cit.*

⁴⁵⁸ SALVÁ, Miguel, SAINZ DE BARANDA, Pedro, *ob. cit.*

Lorenzo e, incluso, de los trámites de la fundación del Monasterio, con sus motivos y fechas. No obstante, como se ha indicado, no se aborda el significado de El Escorial. Aunque se trate de un autor afanado por la literatura, resulta sorprendente que tampoco transmita ningún juicio de valor al respecto.

Además, San Jerónimo ofrece otros datos: sobre el sitio, basados en las indicaciones del emplazamiento de la doctrina de Vitruvio; sobre los constructores, considerando a Juan Bautista de Toledo como el primer arquitecto y tracista del conjunto; sobre pasajes anecdóticos, como el de la colocación de la última piedra, y otras informaciones biográficas de estos frailes cronistas y de su comportamiento.

-Fray Antonio de Villacastín

Testigo de la construcción del Monasterio, en el que, además, trabajó de manera directa y activa. De ahí que se le llame *el Obrero*⁴⁵⁹. Procedente del convento de San Jerónimo de Sisla de Toledo, es mandado por orden de S. M. para trabajar como Obrero Mayor en las obras en 1562, dando comienzo los preparativos de estas. De este modo, fray Antonio consideró que la fecha fundacional del edificio fue la de este año y no la del 23 de abril de 1563, día de San Jorge, momento de la colocación de la primera piedra, a partir de la cual se dio comienzo a la construcción propiamente dicha. En 1584 se coloca la última piedra, festejo al que acude Villacastín, que fallecerá en 1603, cinco años después de la muerte de Felipe II.

Al no tratarse de un hombre de letras, fray Antonio en sus *Memorias*⁴⁶⁰ dejó toda una serie de apuntes escuetos, de frases sueltas, “parcos de palabras, como era el autor”, según Turienzo, relacionados únicamente con las obras, que podrían datarse a partir de 1574 hasta 1595. Al mismo tiempo, Turienzo afirma que los escritos de Villacastín carecen de acento literario, formulismos y de cualquier opinión crítica hacia el Monasterio, ya que no se percata en su significación. Incluye frases sueltas, sin apenas párrafos, que ayudan a establecer un seguimiento sobre el ritmo de las obras, en las que el autor se muestra impasible ante su desarrollo. No obstante, no las redactó día a día sobre la marcha, por lo menos en la primera parte de su escrito. A su muerte, tal y como ocurrirá con las *Memorias* de San Jerónimo, el manuscrito pasará al poder de los monjes, que lo llenarán de anotaciones y mutilaciones. En el siglo XVIII,

⁴⁵⁹ SÁENZ DE MIERA, Jesús: *ob. cit.*, 2001, p. 269.

⁴⁶⁰ VILLACASTÍN, fray Antonio: *ob. cit.*

ingresó en la librería escurialense. Destacan al respecto las ediciones publicadas y anotadas por Julián Zarco Cuevas⁴⁶¹.

Según el padre Zarco, se hacen evidentes las coincidencias entre las memorias de ambos clérigos, pensando en la probable reproducción por parte de Villacastín de la obra de San Jerónimo⁴⁶². Por otro lado, sostiene con menos probabilidad que ambos autores se fijaron en un texto desconocido⁴⁶³.

-Fray Jerónimo de Sepúlveda

También llamado *Tuerto, flaco e un poco bisoxo*, muere en el año de 1634. Por esta datación, abarcaría la segunda etapa de El Escorial, dentro del reinado de Felipe IV. Sin embargo, por el contenido sus datos sobre el Monasterio, este cronista ha de ser incluido en el primer período. Sus memorias⁴⁶⁴ comienzan en 1584 hasta 1603, estando el Monasterio ya terminado. Su interés gira en torno a la vida de Felipe II, el movimiento de visitantes de interés público del monasterio y la vida de la comunidad de jerónimos.

En el último capítulo, que en la edición del padre Zarco se corresponde con el XVº del libro, se centra en el edificio, cuyo recorrido destacará por la inclusión de los tópicos escurialenses: San Quintín, arquitectos, sitio, dependencia, fincas y posesiones. Por lo demás, Sepúlveda no acoge motivos históricos vinculados a El Escorial. Aunque se vislumbran aspectos teóricos antiprotestantes en tono laudatorio y piadoso, sus crónicas no ahondan en la imagen que se tenía del Monasterio ni en la vida que transcurría en su interior. Por este motivo, se trataría de un contenido más piadoso que ideológico.

Sin embargo, la sinceridad de sus anotaciones introduce al lector en aspectos íntimos y curiosos del diario del primer cuarto del siglo escurialense. Por otra parte, se plasman las dificultades dentro de la casa tras la muerte del monarca, con su consiguiente cambio de gobierno y capitalidad con la entronización de Felipe III.

⁴⁶¹ ZARCO CUEVAS, Julián: *ob. cit.* citado en SÁENZ DE MIERA, Jesús, *ob. cit.* 2001, p. 269.

ZARCO CUEVAS, Julián: *ob. cit.* 1985.

⁴⁶² ZARCO CUEVAS, Julián: *ob. cit.*, 1916, pp.36 y 38, cap. I, citado en SÁENZ DE MIERA, Jesús, *ob. cit.* 2001, p. 269.

⁴⁶³ ZARCO CUEVAS, Julián: *Ibid.*, p. 86, nota 27, citado en SÁENZ DE MIERA, Jesús, *ibíd.*, p. 270.

⁴⁶⁴ SEPÚLVEDA, fray Jerónimo de: *ob. cit.*

-El monje agustino Paulo Morigi. *La gran excepción dentro de las crónicas religiosas*

Sin embargo, dentro de esta línea, tenemos el caso excepcional de la descripción escurialense de Paulo Morigi de 1593⁴⁶⁵, la cual puede definirse por su interés prioritario hacia la pintura sobre la arquitectura, su marcado aire patriótico y su corta extensión. En este sentido, en cierta medida resultaría pionero, pues se adelanta a algunos rasgos del siglo XIX.

Para su análisis, me he sustentado en la reimpresión de este relato, traducido del italiano, y más concretamente en el capítulo 21 de su *Historia breve*⁴⁶⁶, donde realiza la narración más extensa acerca del Monasterio⁴⁶⁷. El escrito de Morigi está dedicado a la emperatriz María, Reina de Hungría e Infante de España, manifestándose partidario de la dinastía de los Austrias. Precisamente, como Superior General de la Congregación de los Jesuatos, sería normal su trato directo con Felipe II y su presencia en la Corte, con la consiguiente visita al monumento.

Según Gregorio de Andrés, este escrito podría suponer un complemento a las paradigmáticas obras de Sigüenza, Santos y Jiménez, debido a que transmite una serie de impresiones de sus contemporáneos hacia el Monasterio y una serie de superlativos y halagos, los cuales "...traslucen cierta lisonja y adulación que hoy nos disgusta"⁴⁶⁸. Según continua el autor de esta edición crítica, la carencia de "espíritu crítico" del padre Morigi constituye un distintivo esencial en todas sus más de sesenta y un obras "...ya que adolecía de extrema credulidad según nos afirma Tirasboschi"⁴⁶⁹.

⁴⁶⁵ MORIGI, Paulo y ANDRÉS, Gregorio de (ed.): *ob. cit.*, 1970.

⁴⁶⁶ MORIGI, Paulo: "De la rarísima y milagrosa fábrica de la iglesia de San Lorenzo hecha por el potentísimo rey católico, llamada El Escorial". *Ibid.*, cap. 21, Bérgamo, 1593.

⁴⁶⁷ *La Historia de la Orden de San Jerónimo* del padre Sigüenza se editó doce años después, la de Juan Alonso de Almela se realizó en 1594 (aunque, no se recuperó hasta 1962). Según nos comenta Gregorio de Andrés, la descripción de Morigi "...tan sólo ha sido superada, según creo, por la de Antonio Gracián, compuesta en 1574, aunque editada en 1970 (Anales de Madrid, vol. V, 1970), y la de Diego Pérez de Mesa, cuya primera edición fue de 1587, en la que dedica un capítulo a San Lorenzo el Real del Escorial (cf. *La Ciudad de Dios*, 179, 1966, pp.131-145)". Citado en *ob. cit.*, pp. 1 y 2.

⁴⁶⁸ Al igual que el resto de relatos seiscentistas, salen a relucir los tópicos escurialenses más estereotipados, como la equiparación de El Escorial con el Templo Hierosolimitano y su consideración como la Octava Maravilla del Mundo, incentivado por las siguientes virtudes: "...por la belleza, los adornos y la riqueza, podemos decir que es lo más admirable que ha construido por reyes o emperadores antiguos o modernos". Así mismo, destaca su catolicismo, por ser "...tan renombrado en las Sagradas Escrituras". En definitiva, atribuye al Monasterio algunos de los conceptos clave a los suele estar vinculado desde su fundación, como son la belleza y la grandeza, la riqueza de sus ornamentos y materiales, el orden, la armonía y la proporción.

⁴⁶⁹ Otras de sus obras maestras son *Historia del origen de todas las religiones* (Venecia, 1659), *Historia de la antigüedad de Milán* (Venecia, 1592), *Historia de la nobleza del Lago Mayor* (Milán 1603) (cf. M. Angelati, *Bibliotheca scriptorum mediolanensium*, I, Milán, 1745, p. 906 ss.). Citado en *Ibid.*, p.1.

En cuanto a la descripción del monumento en sí misma⁴⁷⁰, destaca el hecho de que, ya en el siglo XVI, a El Escorial se le designe la denominación de “museo” en sus primeras líneas, lo cual denota que su foco de atención va a recrearse en las artes plásticas, concretamente, en la pintura y la escultura, “...de los más célebres ingenios de Europa y principalmente del Ticiano”⁴⁷¹. No obstante, dada su condición de religioso, enseguida “se cura en salud”, reivindicando, así mismo, su interés por los objetos y elementos de culto a Dios. Además, pareciendo tomar su escrito como excusa para promocionar a los artistas milaneses, al mismo tiempo, sale a relucir su marcada fijación hacia otros artistas italianos, como Peregrín de Peregrini (el más alabado de todos), Pompeo Leoni, Milanese, Brembilla, Franciaso y Adriano Fiammengo, entre otros. Todos ellos, no únicamente estuvieron implicados en la vasta empresa de El Escorial, sino también en otras grandes obras españolas⁴⁷². En este sentido, el criterio de Morigi no puede considerarse objetivo, pues su inclinación desmedida hacia lo proveniente de su tierra, eclipsa por completo la labor del resto de artistas, no únicamente españoles, sino también de distintas procedencias.

Por otro lado, carece de la extensión y de la acentuada minuciosidad inherente a relaciones escorialenses primigenias, lo cual hace de esta una narración mucho más breve y liviana, pero a la vez incompleta⁴⁷³. De este modo, aborda ciertos asuntos con gran superficialidad, cayendo en el olvido otros tópicos y nociones fundamentales sobre la idea o esencia del Monasterio, como la belleza espiritual reinante en todo el conjunto, sobre todo en la basílica, alcanzable a partir del gozo visual de su suntuosidad y el clasicismo imperante.

-Fray José de Sigüenza

En este grupo, deberemos de considerar la innovadora descripción del padre Sigüenza, datada a principios del XVII (1605), pero cuyo estudio tendrá lugar en el apartado 3, “Justificación del corpus textual definitivo para el posterior análisis lingüístico-terminológico”⁴⁷⁴.

⁴⁷⁰ Aparte de la descripción del monumento en sí mismo, la obra trata de los orígenes y las principales personalidades de la dinastía austriaca, tales como el emperador Maximiliano, Carlos V, Felipe II o el emperador Fernando, entre otros.

⁴⁷¹ “...Además, hay libros, joyas y blasones en tanta cantidad allí, que tan sólo en contemplarlos le deja a uno pasmado y aturdido”, *ibíd.*, p.3.

⁴⁷² Por ejemplo, Morigi hace eco de su gran patriotismo por el hecho de encomiar especialmente a Peregrini, frente al resto de los arquitectos más importantes, como Toledo y Herrera, entre los que es incluido. Así, Peregrín es “...admirable arquitecto de obras y militar y pintor excelente”, *ibíd.*, p.4.

⁴⁷³ Este estudio, consta de un total de 8 páginas, contando con las notas de Gregorio de Andrés. Sin estas, la descripción en sí misma de Morigi abarca desde las pp. 2 a la 8.

⁴⁷⁴ Véanse pp. 149 y sigs.

3.1.1.2. Autores ajenos a la Orden jerónima

Frente a los escritos de los anteriores frailes que permanecieron inéditos, surgieron otros textos escurialenses de autores de fuera de la Orden de San Jerónimo. Todos ellos son previos a los jerónimos, incluso a la *Historia* del padre Sigüenza. Pertenecen a visitantes del Monasterio que colaboraron en la propagación de sus tópicos identificadores. Dichos tópicos fueron elaborándose y afianzándose al mismo tiempo que se conformaba la construcción de El Escorial, tanto arquitectónica como decorativamente, incidiendo con gran notoriedad en su ornato. Según Sáenz de Miera, estos últimos visitantes resumirán, aceptándolo o no, la crónica sobre la fundación y construcción de El Escorial de Sigüenza⁴⁷⁵. A continuación, voy a comentar la contribución de Diego Pérez de Mesa pero, también, habrá que tener en cuenta los testimonios de Luis Cabrera de Córdoba (Ca. 1580), del Arquitecto Mayor Juan de Herrera (1589) y Juan Alonso de Almela (Ca.1595), los cuales estudio, así mismo, en el citado epígrafe 3 de este capítulo: “Justificación del corpus textual definitivo para el posterior análisis lingüístico-terminológico”.

-*Diego Pérez de Mesa*

Profesor de matemáticas de la Universidad de Alcalá, escribe una obra sobre el Monasterio en 1587, ya terminado el edificio, que posteriormente publica en 1590⁴⁷⁶, como continuación del libro de Pérez de Medina (*Libro de grandezas y cosas memorables de España*, Sevilla, 1548). Trata directamente del Monasterio, a diferencia de Villacastín y San Jerónimo, cuyos escritos eran prácticamente enumeraciones sin juicio crítico. Por el contrario, el de Pérez Mesa se caracterizará, precisamente, por su actitud ponderativa. Curioso por conocer las grandezas de España, es obvio que se muestre sensible a la significación de sus empresas. Conocía el lugar personalmente, por lo que no habla de memoria o por oídas. Sin embargo, también se refiere a dichos en circulación⁴⁷⁷.

En el capítulo 84 de la primera parte de su obra, destaca la suntuosidad del templo hecho “para el enterramiento de los reyes de España”, frase definitoria de los motivos centrales de su fundación. Por otra parte, en el capítulo segundo, anterior a la descripción del monumento, detalla sus distintas partes⁴⁷⁸.

⁴⁷⁵ SÁENZ DE MIERA, Jesús: *ob. cit.*, 2001, p. 13.

⁴⁷⁶ PÉREZ DE MESA, Diego: *ob. cit.*

⁴⁷⁷ ÁLVAREZ TURIENZO, Saturnino: *ob. cit.*, p.45.

⁴⁷⁸ ÁLVAREZ TURIENZO, Saturnino: *ob. cit.*, pp. 44-46.

3.1.2. *Descripciones posteriores al padre Sigüenza: siglos XVII y XVIII*

En este caso, resultaría imprescindible citar las descripciones del padre Santos (1657) y Andrés Jiménez (1764), cuyo análisis, mismamente, tendrá cabida en el comentado epígrafe 3 de este capítulo.

Pero, en líneas generales, podemos concluir que las descripciones de los siglos XVII y XVIII no distan en exceso de las anteriores en lo referido a su estilo, objetivo y de inventario, sin apenas juicios de valor personales, con alusiones a los tópicos y halagos escorialenses más tradicionales. No obstante, se diferencian de sus precedentes en el sentido de que comienzan a valorar el Monasterio priorizando otros aspectos, no únicamente el arquitectónico. De este modo, va a primar un interés esencialmente hacia el legado pictórico, como ya pudimos comprobar en Morigi, dentro de la idea de “El Escorial como museo”, a lo cual se une la tendencia por especificar minuciosamente su colocación⁴⁷⁹. No obstante, la presencia de informaciones incompletas o, en definitiva, la falta de soporte científico⁴⁸⁰, va a constituir un aspecto imperante. Este hecho será superado en cierta medida en el siglo XIX⁴⁸¹ y de forma completa en los siglos XX y XXI, como bien queda expuesto en el capítulo 3 de esta tesis.

A continuación, voy a analizar el género de los libros de viajes inherente a los siglos XVIII y XVIII, el cual, esencialmente, se identifica con un estilo epistolar, a modo de diario fragmentario, con excepciones, como el *Viaje* de Antonio Ponz (1772)⁴⁸², que en el apartado 3 de este capítulo tendrá lugar su pormenorizado estudio⁴⁸³. En estos relatos, se narran los testimonios vividos en primera persona por sus autores en su día a día en el Monasterio. En este grupo, además, podrían incluirse *El Pasatiempos* de Jehan Lhermite (1602) y *El Diario* de Cassiano (1626).

⁴⁷⁹ En menor medida, el legado documental siempre va a constituir un hito de interés, sobre todo con la mención del Códice Áureo.

⁴⁸⁰ Por ejemplo, como la no mención de las fuentes documentales empleadas en la realización de las obras, la reiteración, casi idéntica, de los mismos contenidos y estructuras, sin contar con la ya comentada presencia de datos inconclusos.

⁴⁸¹ Los escritos decimonónicos no van a estar exentos de un espíritu perfeccionador, puesto que van procurar actualizar, corregir y superar los puntos débiles de las descripciones previas. De ellas se critica sobre todo su desmedida densidad, lo cual favorece el descuido del dato verdaderamente relevante. Por otra parte, se objeta el hecho de que no se dediquen única y exclusivamente a la descripción del monumento, sino que este es mencionado casi por un casual, pues su finalidad es abordar otros temas, como la historia de la Orden. Así mismo, se sostiene la existencia de otro tipo de obras que, por el contrario, pecan de una carencia contenidística, dejando tras sí un vacío en ciertos aspectos sobre el Monasterio escorialense.

⁴⁸² PONZ, Antonio: *ob. cit.* 1988, pp. 319-477.

⁴⁸³ Pp. 154 y sigs.

Sin embargo, sus impresiones hacia el monumento estarán marcadas por un gusto personal relativo pues, en mayor o menor escala, se observará todavía un condicionamiento por parte de escritos preexistentes, como la *Historia de la Orden*. Por lo tanto, no podríamos considerarlos aún textos propiamente subjetivos.

Según los estudios de la edición crítica de Ponz sobre el género de los libros de viajes en España⁴⁸⁴, este fue fomentado por las visitas de viajeros extranjeros a nuestro país. Aumentaron desorbitantemente durante el siglo XVIII, con “caracteres de verdadera fiebre”. Sus motivaciones se centraron en diversas motivaciones, como la devoción por el apóstol Santiago y la leyenda de la visita a su tumba por parte de Carlo Magno. Por otra parte, otro factor de interés se focalizó en la difusión de distintas noticias sobre nuestro país, relacionadas con la Reconquista, “verdaderas cruzadas de Occidente” por parte de los reyes y señores de países extranjeros. A ello se une el fuerte atractivo de “los elementos orientales de nuestra civilización”, lo variado de nuestra cultura, fundamentada en la diversidad local, aparte de nuestros monumentos y paisajes. Así mismo, estos libros resultan un testimonio enriquecido de temas de lo más variados, con comentarios dedicados no únicamente al edificio escurialense, sino también a cuestiones de carácter histórico, cultural, cortesano y antropológico de nuestro país (ej., Lhermite y Cassiano). Aparte de ello, no hay que olvidar que sus relatos son de suma importancia, gracias a sus alusiones a monumentos hoy día inexistentes.

Podríamos diferenciar en este género tres categorías:

Con respecto al primer grupo, J.J.A. Bertrand le otorga un carácter completamente subjetivista, obteniéndose como resultado una composición imaginaria. Se debe a que estos escritos suponen la reconstrucción del retrato del propio viajero, proyectando así sus puntos de vista y sus tendencias personales. Estos libros de viajes vienen a ser, en definitiva, “...un documento que nos instruye sobre el temperamento de escritor tanto como sobre las realidades vivientes de las tierras que recorre. El viajero lleva consigo sus prejuicios, sus lentes de aumento y deformación: su estómago...”. Por otro lado, frente a esas guías subjetivas, se hallan las del segundo grupo, fundamentadas en la “aridez y prosaísmo”, carentes de inmediatez y claridad

⁴⁸⁴ “Don Antonio Ponz y la Literatura de Viajes. El Viaje de España: Cómo se compuso y publicó. El Viaje fuera de España”, *ibid.*, 1998. III. Véase también: CRESPO DELGADO, Daniel, *ob. cit.*, 2012, p. 72.

informativa. Por último, se encuentran los libros de viajes del tercer grupo, como el de Antonio Ponz, que, “afortunadamente”, se pueden calificar como altamente rigurosos y veraces, sustentándose en informaciones precisas y en la “discreción”. También, personalmente, considero que las descripciones de Lhermite y Cassiano podrían tener cabida en este apartado.

La edición de Sáenz de Miera sobre *El Pasatiempos* de Jehan Lhermite⁴⁸⁵ constituye la primera edición en español de este escrito. Sin embargo, cabe aclarar que se tomará como base no el manuscrito original de Lhermite, sino el texto francés de Ruelens, Ouverleauz y Petit, publicado en Amberes entre los años 1890 y 1896, el cual omite algunos textos e imágenes del escrito originario⁴⁸⁶. En definitiva, *El Pasatiempos* o *Les Passetemps*⁴⁸⁷, constituye las memorias escritas por Lhermite a su regreso a Amberes, en 1602⁴⁸⁸. Pronto llegó a ser conocido en los círculos cortesanos y jerónimos escorialenses, como por los padres Martín de Villanueva, Sigüenza y Villacastín.

El estudio de Sáenz de Miera es introducido por las palabras de Fernando Checa. En esta presentación fundamentalmente se remarca la trascendencia del manuscrito de Lhermite, contemporáneo a la gran obra del padre Sigüenza, realzando concretamente su descripción sobre el Real Monasterio de El Escorial. A pesar de apoyarse en escritos previos, conservando el estilo inventarial, Miera la considera “la mejor” de las obras para la identificación del destino de determinadas estancias del Monasterio de carácter complejo como, especialmente, la zona palacial. De no haber sido por este manuscrito, probablemente existiría cierta oscuridad en la investigación al respecto⁴⁸⁹. Cabe mencionar que este manuscrito también contiene la carta del

⁴⁸⁵ SÁENZ DE MIERA, Jesús: *ob. cit.*, 2005. RBME, 154-III-32.

⁴⁸⁶ Según nos explica Jesús Sáenz de Miera, autor de este estudio, la Fundación Carolina descartó que se partiera del manuscrito (Ms. II. 1028) de la Real Biblioteca. De este modo, se hizo uso de las ediciones comentadas de los volúmenes de 1890 y 1896: *Les passetemps de Jehan Lhermite, depuis son voyaged’Espagne. Publiédáprès le manuscrit original par Ch. Ruelens conservateur á la Bibliothèque royal de Belique* (Tomo I) y *E. Ouverleauz et J. Petit* (Tomo II). Esta transcripción del manuscrito original, *Les passetemps de Jehan Lhermite, depuis de son voyaged’Espagne, quifutl’an 1587*, tal y como queda expresado, no recoge la obra íntegra, ya que estos tres autores, siguiendo unos criterios que ellos mismos indicaron en sus introducciones, omitieron textos e imágenes. *Ibíd.*, Nota del Editor, pp. XIII y XIX.

⁴⁸⁷ LHERMITE, Jehan: *ob. cit.* 1971, Tomo I, II. RBME, 130-III-30 y 130-III-31.

⁴⁸⁸ *Vid. Infra*, p.29, citado en SÁENZ DE MIERA, Jesús: *ob. cit.*, 2005, p. XXI.

⁴⁸⁹ Según Checa, la labor del escrito de Lhermite es esencial e imprescindible para la comprensión de “...los usos y destinos de las partes más singulares y más difíciles de comprender de este edificio como es la zona del palacio del Rey, con sus laberínticos pasillos, su excepcional situación en torno a la cabecera de la Basílica del complejo, lo estrecho de sus aposentos y lo singular de la concepción de la majestad que allí se despliega. Sin esta descripción del belga nos resultaría casi absolutamente incomprensible esta parte del edificio y, con ella, algunos de los aspectos más paradójicos de la figura

Obrero Mayor, fray Antonio de Villacastín, al autor belga, datada el 4 de marzo de 1600.⁴⁹⁰. Esta puede resumirse como un escrito traducido en halagos hacia el Monasterio y en datos varios de tipo informativo-objetivo sobre la construcción, el diseño y los ornatos del Monasterio.

Por otro lado, constituye una fuente indispensable para el conocimiento de otros aspectos escurialenses fundamentales, como el especial ritual ceremonial religioso y cortesano de Felipe II. En este sentido, se comprende mucho mejor, tras la lectura de este escrito, el concepto de Felipe II como “rey oculto”, distanciado, o “majestad distanciada”, intrínsecamente relacionado con el Monasterio y su enclave⁴⁹¹. A su vez, plasma el trascurso de la vida del Fundador, desde su juventud, pasando por su interés por las artes, hasta su enfermedad y muerte, con todo el ceremonial fúnebre que le acompañó⁴⁹². Además, manifiesta el ambiente diario donde Felipe II y su hijo, Felipe III, desarrollaron sus actividades cotidianas. A ello se añade el concepto que el propio Lhermite poseía de la Corte filipense, llegando a considerarla una extensión del clasicismo severo de la propia arquitectura⁴⁹³.

Al mismo tiempo, *El Pasatiempos* supone una fuente documental esencial sobre las costumbres cortesanas y la historia cultural en general de aquel entonces. De esta manera, Lhermite también va a recrearse en los lugares típicos cortesanos de la España de finales del siglo XVI y principios del XVII. Por otra parte, supone todo un referente para el conocimiento del sistema de funcionamiento de la red de los Palacios Reales madrileños, con punto de arranque en la remota Edad Media y alcanzando su cénit, precisamente, con Felipe II. A su vez, Checa destaca el carácter “crepuscular” de esta obra, por recrearse en las aportaciones “finales”, tanto por parte de artífices como de los discípulos de Herrera y Francisco de Mora⁴⁹⁴.

Por último, Checa analiza el valor de alguna de las ilustraciones de Lhermite. Así, resalta la de los túmulos de Carlos V y Felipe II, a través de la cual se manifiesta

personal de Felipe II, de sus usos religiosos más particulares y, como decimos, de su propia idea de cómo debía ser el ceremonial de presentación/ocultación inherente a los ritos del poder en la corte española”. “Presentación”, *ibíd.*, pp. IX y X.

⁴⁹⁰ *Ibíd.*, pp.376-380.

⁴⁹¹No obstante, este sentido de “ocultación” inherente a El Escorial, no le será exclusivo, puesto que acompañará a otros Sitios Reales como El Pardo y su bosque circundante o el desaparecido edificio en el siglo XVIII del Alcázar de Madrid.

⁴⁹²Estas son las honras fúnebres filipinas en San Jerónimo el Real. *Ibíd.*, Presentación, p. XI.

⁴⁹³ Puesto que un “...clasicismo arquitectónico más extremo, riguroso, silencioso se impone como lenguaje de la corte”. *Ibíd.*, “Presentación”, p. XIII.

⁴⁹⁴Aparte de las descripciones de otros reinos hispánicos, se incluye la de una de las fábricas promovidas por Felipe II, el Ingenio de la Moneda de Segovia.

una de las pocas imágenes donde se comprende el proyecto completo, en su totalidad, con sus consiguientes escudos e inscripciones. Otra de las imágenes que el autor llama la atención será la de la fiesta de los buratines, con el Alzcázar desaparecido en el siglo XVIII de telón de fondo. De ella, por lo tanto, deriva una de las escasas fuentes literarias del siglo XVI donde se inmortaliza la imagen de dicho edificio regio.

A este grupo, se une la edición crítica de *El Diario* de Cassiano del Pozzo⁴⁹⁵. Consiste en una traducción y estudio de una copia antigua del manuscrito original, actualmente en paradero desconocido, reproducida tanto en su lengua original (italiano) y como en castellano. En definitiva, dicho proyecto pretende sacar a la luz este texto hasta el momento inédito⁴⁹⁶, ubicado en la Biblioteca Apostólica Vaticana⁴⁹⁷. Abalado por Enriqueta Harris, ha recibido la colaboración de personalidades tan destacadas en el mundo de la Historia del Arte, como Fernando Marías y Bonaventura Bassegoda, entre otras⁴⁹⁸.

El Diario de Cassiano, considerado “fuente de extraordinaria riqueza para la historia del siglo XVII europeo”⁴⁹⁹, incluye en esta edición un estudio filológico en el apartado “nota del traductor”. Está dotado de un componente crítico tanto desde un punto de vista filológico, refiriéndose a los problemas y particularidades de la escritura de Cassiano y su traducción, como desde un enfoque histórico-artístico, puesto que el análisis en cuestión se centra en las obras de arte descritas por este autor durante los distintos viajes del Cardenal Barberini⁵⁰⁰. Pero su elección no es casual, sino que, precisamente, el propio Cassiano se muestra sensiblemente decantado hacia la materia pictórica a lo largo de su narración. Así mismo, se pretenderán destacar de estas memorias las aportaciones más novedosas de manera general⁵⁰¹.

⁴⁹⁵ POZZO, Cassiano del: *ob. cit.* RBME, 154-III-30.

⁴⁹⁶ Es necesaria la aclaración de que este que se publica no es el diario original de Cassiano, el cual está perdido, sino que consiste en una antigua copia del mismo posterior, no contemporánea “...o de cualquier forma, que él no revisó”. Ello queda evidenciado por la dificultad interpretativa de las palabras que demuestra el copista. Véase en “Prólogo”, *ibíd.*, p. XXII.

⁴⁹⁷ BAV, *Barb. Lat.* 5688 y *Barb. Lat.* 5689, citado en *ibíd.*, p. XIX.

⁴⁹⁸ Véanse “Agradecimientos” en *ibíd.*, pp. XIII-XV.

⁴⁹⁹ “Prólogo”, *ibíd.*, p. XXII.

⁵⁰⁰ Aparte de las referencias a lo largo de *El Diario* en las notas al pie, tenemos un ejemplo en el Estudio introductorio de Alessandra Anselmi: “Estudio. Los cuadros de Tiziano”, en *Estudio, El Diario de Viaje, ibíd.*, pp. XLVI-LX y pp. XXVII-LXIV respectivamente.

⁵⁰¹ “...hemos tratado de explicar aquello que dice el diario intentando destacar lo que Cassiano aporta como novedoso con respecto a lo que se conoce, y facilitando al lector en lo posible las referencias bibliográficas más actualizadas sobre cada tema...” Como *obra abierta* que la autora, Ana Minguito, considera a todo libro, pone a disposición dicho índice para la derivación de otras posibles investigaciones. “Prólogo” en *ibíd.*, pp. XXI y XXII.

Entre las páginas 211-238 se desarrolla la parte del relato referida al Monasterio de El Escorial, la cual va a ser analizada a continuación:

El Diario de Cassiano dal Pozzo contiene las memorias de los viajes del Cardenal Francesco Barberini a Francia (1625) y a España (1626). Dichos diarios constituyen un documento de tipo testimonial-arqueológico, esencial para el conocimiento de los usos y costumbres de los lugares visitados en aquel entonces⁵⁰². Pero, sobre todo, en este sentido serán especialmente relevantes para la Historia del Arte, puesto que describen monumentos actualmente inexistentes, como numerosas iglesias de Madrid⁵⁰³.

Con respecto a la descripción escurialense de Cassiano en sí misma⁵⁰⁴, cabe destacar la idea, nuevamente, de El Escorial como museo, centrándose en gran medida (como bien queda mencionado) en su legado pictórico. En este sentido, se diferencia de otros autores que, en su mayoría, rinden un mayor homenaje al arte de la arquitectura. Al mismo tiempo, incluye indicaciones sobre la disposición de las pinturas, pero sin aludir ni a su datación ni a la biografía de sus artífices. Tampoco profundiza sobre sus temas iconográficos, quedando un cierto vacío en algunas informaciones básicas para todo historiador del arte. A su vez, Cassiano omite cualquier juicio valorativo. Por lo tanto, este relato escurialense se caracteriza por ser una descripción cimentada, únicamente, en el testimonio visual, no contrastado científicamente: Cassiano habla de lo que él mismo ve, sin la consulta de ningún otro testimonio o escrito, con la salvedad del texto del padre Sigüenza, a lo cual me remitiré más adelante. De este modo, dadas estas carencias, resulta imprescindible el apoyo complementario del estudio crítico de las citadas autoras de la presente edición, Ana Minguito y Alessandra Anselmi.

Sin embargo, Cassiano también dedica en parte su *Diario* a la descripción arquitectónica del Monasterio, del que destaca su grandeza y desconcertante simetría y unidad: "...siendo [su arquitectura] realmente una máquina por así decirlo inmensa,

⁵⁰²Las memorias de Cassiano pueden concebirse como un testimonio cultural y artístico, pero también antropológico. Se debe a que llega a describirnos temas tan variados relacionados con el "...protocolo, juegos, cocina, danza, teatro o moda y comparando con frecuencia estas costumbres con las de la cultura con la que él se identifica y en particular con los usos de Roma", junto con una pormenorizada alusión a la flora y fauna locales, vinculada a un modo de cazar o pescar, y la geografía. Así mismo, su escrito es un retrato fidedigno de las personas que llegó a conocer durante su travesía. Por último, constituye a su vez un testimonio bibliográfico, puesto que incluye informaciones de libros capaces de ilustrar aquello que ha visto. "Prólogo" en *ibíd.*, p. XXI.

⁵⁰³*Ibíd.*, "Agradecimientos", p. XIV.

⁵⁰⁴Recuérdese, pp. 211-238 de la traducción castellana en *ibíd.*

y que confunde a quien no es práctico de ella con respecto a la duplicación de sus departamentos, patios y galerías, que son casi iguales”⁵⁰⁵. Por otro lado, unas de las relaciones más detallistas del conjunto escurialense pueden localizarse en la Capilla Real y en el tabernáculo de la Basílica, al cual el autor compara con otras arquitecturas italianas, como el templo de San Pietro in Montorio y las cuatro columnas de jaspe de la Capilla de los Borghese en Santa María Mayor en Roma⁵⁰⁶. También atiende a otros detalles referidos a estancias aparentemente secundarias y puramente funcionales, como la especería escurialense, la destilería y sus medicamentos⁵⁰⁷ y la biblioteca de libros prohibidos⁵⁰⁸. Así mismo, Cassiano otorga un gran espacio de sus memorias al comentario los tomos del fondo bibliográfico escurialense.

Aparte de las referencias artísticas, no hay que olvidar que gran parte del grueso y valor de este escrito reside en sus detalladas anécdotas sobre su día a día en El Escorial durante su estancia. Todas ellas, se encuentran impregnadas por las impresiones personales de Cassiano, mostrándose más expresivo en ellas que en las descripciones escurialenses en sí mismas⁵⁰⁹.

En definitiva, *El Diario* es una narración que no dista en exceso de las posteriores a la de Sigüenza en su *Historia de la Orden*. Como era habitual, el escritor hace referencia a ella de manera indirecta, concretamente en su descripción de las reliquias⁵¹⁰. Siguiendo el estilo de las descripciones primitivas, su escritura resulta simplista y fragmentaria, probablemente fomentada por su adscripción al género epistolar o, en este caso, del diario.

3.1.3. Siglo XIX

En este periodo, podemos contemplar una mayor diversidad de categorías, más allá de la descripción en sí misma, como los estudios y textos de denuncia sobre el estado de conservación del monumento y las guías turísticas que, a las indicaciones puramente informativas y a los fragmentos de tipo descriptivo, añadirán un trasfondo

⁵⁰⁵ *Ibid.*, p.229.

⁵⁰⁶ Según la nota número 478 de esta edición crítica, resulta llamativa la detallada descripción del tabernáculo, ya que, por el contrario “[Cassiano] no dedica ninguna atención al retablo mayor, del que el tabernáculo es parte integrante, iniciado en 1579 por Jacomo Trezzo, Pompeo Leoni y Juan Bautista Comane, a partir de un proyecto atribuido a Juan de Herrera...” *Ibid.*, p.231.

⁵⁰⁷ Sobre todo, al mencionar el lápiz.

⁵⁰⁸ La cual no se les permitió ver, pero con la promesa de acceder a una copia del índice de sus fondos elaborado por “el señor David”. Véanse *ibid.*, pp. 233 (nota al pie nº485) y 234.

⁵⁰⁹ Sin contar con los tópicos y conceptos atribuidos al Monasterio, sin variar con respecto a otras obras sobre El Escorial, Cassiano no omite ningún juicio valorativo concebido como personal.

⁵¹⁰ *Ibid.*, p.223.

de puesta en valor patrimonial. Así mismo, sobre estas últimas, se ampliará su análisis con la inclusión de algunas guías del siglo XX.

a) *El género de la descripción decimonónica*

En este siglo, emergen dos categorías de descripciones claramente diferenciadas.

En primer lugar, se distinguen aquellas en las que se sigue manteniendo rigurosamente el estilo primitivo, simplista y objetivo, el cual, no obstante, va a permanecer en menor escala en el segundo grupo⁵¹¹. Este hecho se hace evidente con tan sólo mirar la estructura del índice⁵¹². Su única contribución podríamos situarla en la actualización de las nuevas estancias sanlorentinas, atribuidas a los reinados posteriores de Felipe III y IV. Este es el caso de la descripción de Antonio López Ramajo⁵¹³, caracterizada por su lenguaje sobrio y objetivo al extremo, no exento de las habituales relaciones numéricas ni de las informaciones excesivamente minuciosas^{514 515}. Así mismo, el libro de Santiago de Arambilet⁵¹⁶, ingresaría en esta categoría. Sin apenas innovación alguna, podría mencionarse la salvedad del añadido de una breve biografía de artistas⁵¹⁷. Por otra parte, la máxima aportación decimonónica reside en el segundo grupo de descripciones, aunque todavía se aferre a

⁵¹¹ De este modo, el extremo detallismo sin baremo alguno, en mayor o menor escala, va a seguir permaneciendo en el siglo XIX, lo cual puede llegar a fatigar la lectura y a propiciar, por lo tanto, que lector descuide los datos realmente importantes.

⁵¹² Con tan sólo mirar el índice, se puede apreciar cómo se sigue prácticamente la misma estructura de las ediciones canónicas. Tomando como ejemplo el escrito de Quevedo, suelen abordarse las típicas partes y estancias referidas del edificio (Colegio, Seminario, Panteón, Lonja, etc), seguidas de los usuales datos *curiosos*, con ligeras diferencias entre unos y otros autores. Entre ellos, suele incluirse el catálogo de los reyes, reinas e infantes enterrados en los panteones (con sus fechas de muerte y de acceso de los Cuerpos Reales al Monasterio). Otros pormenores tienen cabida, como la muerte y funeral de Felipe II y de los jerónimos más relevantes, como las muertes de Villacastín o del padre Sigüenza, así mismo, acompañados del comentario de su consiguiente ceremonial funerario. Por otro lado, es de peso importante en este tipo de apartados de *curiosidades*, la relación de las cuentas sobre los gastos de las obras como, por ejemplo, del Panteón del Padre Nicolás de Madrid y la enumeración de los priores del Monasterio, "...desde su origen hasta su extinción", entre otras cuestiones. QUEVEDO, *ob. cit.* 1849. RBME, 129-V-3., p. 255.

⁵¹³ LÓPEZ RAMAJO, Antonio María: *ob. cit.* VC/1748/46. Esta obra es excepcionalmente breve (25 páginas) en comparación con las desmesuradas descripciones a las que estamos acostumbrados. Incluso, carece de la habitual introducción, prólogo e índice.

⁵¹⁴ Por ejemplo, en ella se aportan informaciones típicas, como las coordenadas exactas de la ubicación del Monasterio, las relaciones de nombres de la Familia Real y las fechas de traslado de sus cuerpos al Panteón Real. Así mismo, deja constancia de las aportaciones de los reinados posteriores, como los de Felipe III y IV, tales como la escalera que conduce al Panteón de los Reyes.

⁵¹⁵ Sin embargo, no encontramos ningún halago hacia el edificio, salvo al final de esta obra: "...el Real Monasterio de San Lorenzo es un modelo perfecto de las bellas artes, reputado justamente por la octava maravilla del mundo. La Nación Española está interesada por su propio honor en la conservación de este magnífico monumento que la piedad del gran Felipe II (el Escorialense)". *Ibíd.*, p.24.

⁵¹⁶ ARAMBILET, Santiago de: *ob. cit.* RBME, 129-VII-8 y M-RAH23 23915.

⁵¹⁷ Aunque no especifica sus fechas de nacimiento, no obstante, sí incluye datos sobre su procedencia, maestros, llegada y contribución en el Monasterio. *Ibíd.*, p. 111.

la literatura previa en mayor o menor intensidad⁵¹⁸. Estas van a ser las descripciones de Damián Bermejo⁵¹⁹ (de todos, el más anclado en la tradición), José Quevedo⁵²⁰ y Antonio Rotondo⁵²¹ (los más “trasgresores”).

El siglo XIX es en un momento complicado para el Monasterio, pues ya no conserva la plenitud con la que había sido bautizado. Múltiples son las razones que han fomentado su decadencia actual, pero, básicamente, sobresalen tres vicisitudes de entre todas ellas: el abandono sufrido tras la marcha de la Orden de San Jerónimo, el caso omiso por parte de la Corte (sobre todo del XIX) y las pérdidas y expolios del patrimonio escurialense durante las Guerras Napoleónicas. Por lo tanto, con cierto un aire melancólico inherente a este siglo, los autores de este segundo grupo van a recrearse en el esplendor una “época dorada” escurialense irrecuperable, acompañándose del consiguiente temor de su completa desaparición.

De este modo, conscientes de su valor histórico-artístico a nivel universal, no únicamente nacional⁵²², comprendido como monumento de la Gloria de España, los escritores del siglo XIX critican el desafortunado estado del Monasterio y alertan de su más que probable pérdida. Para ello, sus escritos son vehículos de estrategias puramente patrimoniales, cimentadas en la difusión de El Escorial (bajo la noción de “conocer es querer”)⁵²³ y en la concienciación de la sociedad, con la espera de recibir una respuesta mediante su rehabilitación y salvaguarda. Así mismo, en un sentido museológico, quizás como parte de dicha concienciación y advertencia, exponen los cambios surgidos en torno a la colocación de las pinturas, mostrando una gran preocupación ante su pésima conservación y ante el recuento de los bienes perdidos.

⁵¹⁸ Por ejemplo, todas ellas incluyen los ya mencionados datos sobre la ubicación del Monasterio, el número y la relación de materiales y elementos de los más variados, como las escaleras, los escudos de armas, las bolas de las torres, la ubicación de los bronceos (en las estatuas y en las campanas). A todos ellos, se añaden las alusiones a estancias de diversa índole, desde las principales a las más secundarias y funcionales: cajonerías, cantinas, claustros, cocinas y un largo etcétera. Por otra parte, siempre contienen un apartado de *curiosidades* para el lector, como el coste de las obras y materiales, la relación de los Cuerpos Reales, acompañados de sus fechas de muerte e ingreso en el Monasterio, etc, con ligeras variaciones entre unas y otras obras.

⁵¹⁹ BERMEJO, Damián: *ob. cit.* RBME 129-VII-26.

⁵²⁰ QUEVEDO, José: *ob. cit.*

⁵²¹ ROTONDO, Antonio: *ob. cit.* Biblioteca de la Real Academia de San Fernando, E-409.

⁵²² Sin embargo, con ciertos aires patrióticos, se plantea la idea de El Escorial como emblema de las Glorias de España.

⁵²³ Por lo tanto, el concepto de pérdida no se abordaría únicamente desde un punto de vista puramente material, sino también, y con mayor gravedad, desde un punto de vista inmaterial o conceptual. Este comprende la inconsciencia de los valores o esencia del Monasterio (incluso de la existencia del propio monumento) por parte de una sociedad adormecida ante de la grandeza del patrimonio escurialense.

Por otra parte, otra de las grandes aportaciones mencionadas sobre estos escritos, reside en la adquisición de cierta personalidad, lo cual no era apreciable desde Sigüenza. Así, constituyen el punto de arranque del desprendimiento del estilo laudatorio y reiterativo previo, incluyendo juicios críticos individuales hacia el Monasterio, no siempre halagadores. De esta manera, estamos ante autores que no buscan la pervivencia de su memoria eterna mediante largas letanías de halagos hacia el Fundador⁵²⁴ y su obra. En definitiva, este hecho resultaría un tanto contradictorio con respecto a la intención inicial de ensalzar los valores del monumento, admirado como máximo ejemplar de la Edad de Oro filipense. Por lo tanto, el Escorial ya no es concebido ciegamente de forma idílica, sino que su tratamiento recibe grandes dosis de realidad y dura crítica.

Por último, cabe destacar de esta categoría el interés, casi obsesivo, por verificar el rigorismo de las informaciones expuestas, a través de la demostración de su fundamentación en una base científica. Para ello, con total fidelidad, muestran el trabajo de campo realizado, haciendo recuento de la bibliografía o fuentes consultadas para la elaboración de sus descripciones, entre las que nunca pueden faltar los textos de Sigüenza y Santos. En un deseo perfeccionador de todo lo anterior, en el siglo XIX estos escritos se pretenderán, incluso, complementar, perfeccionar y actualizar⁵²⁵. Sin embargo, a pesar de todo su empeño, no llegarán a alcanzar el grado de cientifismo deseado, puesto que siguen careciendo de una serie de referencias imprescindibles, primordialmente acerca de la colección pictórica, tal y como se corroborará durante el desarrollo del análisis de estas fuentes del XIX⁵²⁶.

Siguiendo la tradición, el libro de Bermejo⁵²⁷ comienza con una dedicatoria a su actual monarca, protector de las artes, a quien elogia por haber sabido conservar la

⁵²⁴ De hecho, a partir de ahora comenzaremos a ver algunos insultos hacia la persona de Felipe II, lo cual era impensable hasta la fecha. Este llegará a ser tachado de tétrico, oscuro y de rey enemigo o no defensor de las Letras por haber sido, supuestamente, censor de varios escritos.

⁵²⁵ De este modo, podríamos considerarlas que, en cierta medida, los escritos decimonónicos constituyen un estado de la cuestión o análisis crítico de las fuentes bibliográficas escorialenses previas más paradigmáticas. De este modo, hacen un balance de sus aportaciones e inconvenientes, sobre todo, atribuidos a su gran densidad informativa y a la carencia de ciertos datos históricos y del Monasterio en sí mismo. Probablemente, los autores decimonónicos daban por sentado que eran de índole popular.

⁵²⁶ En relación a ello, por ejemplo, en el escrito de Quevedo se incluye un anexo sobre la relación de pinturas al óleo de las distintas estancias escorialenses, como las del Casino del Príncipe o las Salas Capitulares. Relatado a modo de inventario, de él destaca la ausencia de informaciones útiles para cualquier investigador, al omitirse referencias de primer orden sobre su procedencia, fecha de realización, datos biográficos de los artistas y su escuela e, incluso, sobre la iconografía y los temas representados. Curiosamente, en contraposición a ello, resultan más completas las referencias bibliográficas de los fondos literarios. QUEVEDO, José: *ob. cit.*

⁵²⁷ BERMEJO, Damián: *ob. cit.*

belleza y esplendor alcanzados en El Escorial en los tiempos de los Felipes. Sin embargo, además del rey, Bermejo piensa en el lector, dedicándole expresamente este escrito "...a los amantes de las bellas artes y el buen gusto". Por este motivo, realiza una descripción "...compendiosa y breve pero que no dejase al mismo tiempo nada que desear á los curiosos y aficionados a las bellas artes". De este modo, la obra de Bermejo se puede definir como un "...compendio de las preciosidades artísticas" del Monasterio tras la invasión francesa, hecho decisivo que influirá en su discurso.

Nuevamente, se reseña la afluencia de "nacionales y extranjeros" al Real Monasterio de El Escorial y, por lo tanto, se incide, una vez más, en su fama mundial. Por este motivo, nace la necesidad de crear este "catálogo de preciosidades". Para llevar a cabo sus objetivos, Bermejo declara haberse apoyado en los testimonios primigenios y póstumos a la fundación del monumento, como los de Andrés Jiménez y Antonio Ponz (sin mencionar expresamente a Sigüenza), pretendiendo unirse a estos relatos de envergadura y dotar de mayor veracidad a su descripción. Por último, para remarcar nuevamente la validez de su escrito, relata el trabajo campo realizado durante su configuración, como la medición y examinación de las obras, aparte de haber recurrido a noticias verídicas y a archivos. Sin embargo, al datarse justo después de la invasión francesa, va a tratar una imagen del Monasterio en inferioridad de condiciones ante la pérdida de algunas de sus pertenencias más suntuosas, como sus alhajas, "en especial las de oro y plata y algunas pinturas originales". En relación a ello, se dedica a informar sobre las que fueron recuperadas y recibieron una ordenación diferente a la original.

Con respecto a la descripción del Monasterio, esta continuará siendo extremadamente minuciosa, de estancias, partes y elementos del edificio, tratando partes y elementos de diversa índole y envergadura, desde los más funcionales (ventanas y puertas, su número) hasta los más simbólicos, como el tabernáculo y el altar de la Santa Forma⁵²⁸. Sin embargo, como bien es sabido, en esta literatura se incide mayoritariamente en el legado pictórico, el cual, sin embargo, carece de datación cronológica, entre otras informaciones⁵²⁹. Por otra parte, Bermejo no descuida el legado documental escorialense ni otros hitos, como la escultura del Santo Cristo del Trascoro, a los cuales rendirá homenaje en capítulos aparte⁵³⁰.

⁵²⁸ *Ibid.*, p.373.

⁵²⁹ En relación a ello, recuérdese la nota al pie 526 referida al escrito de Quevedo.

⁵³⁰ En lo referido al Cristo del Trascoro, véase *Ibid.*, p.123.

Aparte de la más frecuente sección de “datos curiosos”⁵³¹, se relatan los arquitectos más importantes, considerando como principal a Juan Bautista de Toledo junto a su discípulo, Juan de Herrera, y su sucesor, Francisco de Mora. No obstante, Bermejo ensalza, entre todos, a la figura de Villacastín, pues lo considera la fuente de inspiración de todos los anteriores⁵³². De este modo, los arquitectos y, en este caso, un maestro de obras, ganan protagonismo absoluto en la realización de la fábrica escorialense, frente al tópico primigenio de Felipe II como autor principal de las obras.

La obra de Quevedo⁵³³ comienza con la dedicatoria, no al rey, como era habitual, sino al “Excmo. Señor Don Manuel Pando”, Marqués de Miraflores, Conde de Villapaterna, Grande de España, entre otros múltiples títulos nobiliarios. Este, en gran medida, fue el impulsor de esta obra por su preocupación por el Monasterio, dado “...el ilustrado interés que mostró en conservación, aumento y mejora de las riquezas de las obras literarias que encierra, no me hubieran movido a ofrecerle este insignificante fruto de mi laboriosidad”, según palabras literales de Quevedo.

Acto seguido, tiene lugar un ilustrativo prólogo a modo de *Advertencia preliminar*, en el que expresa su profundo sentimiento de temor ante el riesgo de que Monasterio de El Escorial llegue a su fin⁵³⁴. Por lo tanto, se trata de una denuncia o, mejor dicho, “advertencia” del peligro al que está sometido este bien patrimonial ante el descuido por parte de la sociedad coetánea, que ya no se puede considerar conocedora de este.

Ante todo, como una de las causas principales de dicha desgracia, habría que destacar el abandono por parte de la monarquía, como queda mencionado, sobre todo

⁵³¹ En esta obra, adquieren el título de “Resumen de cosas notables y otras de las que no se ha hecho memoria”, donde se tiene acceso a datos como: la relación de medidas, el número de partes y elementos del edificio, los años que duró la construcción y las contribuciones de los diferentes monarcas al Monasterio. *Ibid.*, 353.

⁵³² El autor sostiene que las ideas de Villacastín fueron decisivas tanto para el diseño de la distribución interior del edificio como para el aumento de las habitaciones un piso más, “...dejando todo el edificio á un nivel por arriba”.

⁵³³ QUEVEDO, José: *ob. cit.*

⁵³⁴ “...Nunca un objeto precioso, cuya posesión hemos disfrutado largo tiempo, nos parece más bello y estimable, que cuando alguna circunstancia nos hace concebir el temor de perderlo, o de verlo muy deteriorado. Entonces recordamos con entusiasmo el origen de su posesión; contemplamos más detenidamente sus bellezas y nos parecen mayores y numerosas que nunca [...] el presentimiento de su pérdida parece multiplicar los motivos de aprecio exagerando en nuestra imaginación el gran vacío que quedará al dejar de pertenecernos”. Por lo tanto, este hecho genera en Quevedo sentimientos de gran incertidumbre ante la posible pérdida del edificio, una de las grandezas y glorias de España, símbolo del cristianismo, del saber, así como “...primer monumento de España, y aún me atreveré a llamarle de Europa”. *Ibid.*, “Advertencia preliminar”, p. III (sin paginar).

en el s. XIX⁵³⁵. Con cierto rencor, Quevedo le adjudica a esta su estado de “ruina” actual, íntimamente relacionado con la propia decadencia de la institución monárquica⁵³⁶. No obstante, el origen de esta situación se remonta a la marcha de la orden moradora de los jerónimos, los cuales rendían un constante y desinteresado cuidado al Monasterio, basado literalmente en el “amor”. De este modo, Quevedo atribuye realmente a los jerónimos el mantenimiento de su total esplendor y no a ningún rey.

Sin embargo, se intuye claramente que la peor de las consecuencias de todo este proceso degenerativo no reside tanto en el deterioro material sino en la pérdida del reconocimiento social del monumento^{537 538}. De este modo, Quevedo denuncia este gran vacío por la ausencia de difusión de El Escorial y, por lo tanto, de concienciación de su valor histórico⁵³⁹. Precisamente, este será el principal motor de su obra: poner en conocimiento la grandiosidad del monumento⁵⁴⁰. Además, habría que considerar que el olvido del Monasterio se haría extensible al olvido de la historia de España.

Por otro lado, podemos considerar que el escrito de Quevedo representa una importante labor de rescate documental, gracias a la recuperación de fragmentos omitidos en las descripciones escorialenses pasadas⁵⁴¹. De esta manera, con su escrito desea solventar el vacío de estas fuentes en determinados asuntos⁵⁴². Para ello, se

⁵³⁵ Debido a su abandono, ya no se encuentra identificado con el desarrollo de la vida regia. Además, en el epígrafe a modo de inventario, “Índice de los objetos más notables contenidos en la descripción”, se determina que fue el siglo XIX la época en la cual el edificio perdió su riqueza material y prestigio “...hasta de sus habitantes”.

⁵³⁶ La monarquía abandonó el Monasterio, atrayendo así “...la maldición del siglo presente”. En “Advertencia preliminar”, *ibíd.*

⁵³⁷ Tras los dos grandes pilares de la literatura escorialenses, como son el padre Sigüenza y Santos, Quevedo considera que toda información posterior está “...envuelta en un caos de patrañas, consejas e inexactitudes difíciles de desenmarañar”. *Ibíd.*, p. 4, en el original sin paginar.

⁵³⁸ Quevedo destaca el tamaño colosal y la solidez eterna del Monasterio de El Escorial, gracias a la grosura y consistencia pétreo de sus muros. En gran medida, estas características han colaborado a la supervivencia del monumento ante las adversidades de cada época. De este modo, el concepto de “eternidad” unido a la solidez pétreo del Monasterio pervive en esta obra.

⁵³⁹ Por el contrario, la desaparición de los jerónimos supuso el punto de arranque de continuas y numerosas visitas de viajeros de distinta procedencia, no sólo de distintas partes de España, sino también “...de los más remotos climas de Europa y América”.

⁵⁴⁰ Es decir, “...escitar más y más el interés hacia este monumento artístico que tanto honra a nuestra nación”. Es un bien de todos, de la nación española, que entre todos con nuestra colaboración debemos de conservar: “...no haya nadie que deje de interesarse de su conservación y todos contribuyan a ella del modo que les sea posible”, ya que El Escorial, “...no es una cosa aislada y particular, es el retrato fiel de la nación española y del monarca que la gobernaba en la última mitad del siglo XVI”. *Ibíd.*, p. IX.

⁵⁴¹ Ya que quizás fueran considerados más que sabidos a nivel popular o triviales en su época. Sin embargo, este hecho fomentó que permanecieran “muertos” durante siglos.

⁵⁴² Aborda la historia y la descripción del Monasterio, con especial interés en ilustrar sobre la historia española del siglo XIX. Es debido a que el autor considera que existe una ausencia de conocimiento sobre la influencia de una serie de acontecimientos históricos sobre el monumento, como la muerte de

fundamenta en los testimonios paradigmáticos⁵⁴³ de los padres Sigüenza y Santos, elaborando un análisis crítico personal a través de ellos y otros textos escurialenses. Estos son los del padre Jiménez, Damián Bermejo y la descripción anónima del año 1843, que “...aunque contiene buenas noticias tanto históricas como descriptivas y artísticas, es sumamente compendiosa”⁵⁴⁴. No obstante, su pretensión no será reproducirlas sin criterio alguno, sino complementarlas. Se debe a que, a pesar de la importancia de sus contribuciones, abordaron incompletamente el Monasterio, más bien “...por incidencia”, priorizando otros asuntos, como los referidos a la Orden de San Jerónimo⁵⁴⁵.

En lo referido a la descripción de Rotondo⁵⁴⁶, esta pretende difundir la importancia de la Basílica escurialense, frente a otras fuentes, las cuales han omitido la grandeza histórico-artística de las Salas Capitulares de esta parte del edificio⁵⁴⁷.

En *Pormenores curiosos*⁵⁴⁸, aparte del tipo de informaciones ya comentadas, el escritor añade el apartado de “Monjes del Escorial que se han distinguido por sus escritos”, pero sin ninguna contribución biográfica ni bibliográfica sobre sus escritos, limitándose únicamente a relatar un listado de nombres sin criterio de ordenación alguno⁵⁴⁹. Este tipo de simplicidades será, precisamente, otra prueba por la que se

la princesa de Austria, el desorden político con el gobierno de Godoy en el reinado de Carlos IV y María Luisa de Borbón, la erección de la capilla del Sitio en la iglesia parroquial, la primera venida de los franceses a El Escorial, la subida al trono de Fernando VII, lo mucho que este favoreció al Monasterio, las nuevas aportaciones, el accidente mortal del rey, etc. *Ibíd.*, pp.204-242, “Parte Tercera”.

⁵⁴³ En definitiva, Quevedo las ha enriquecido con una serie de partes que se omitieron, a partir del estudio de los documentos originales y su comparación con las obras impresas. A ello se añade su ampliación, por lo que se puede hablar de una historia de El Escorial hasta el año 1848. Además, pone a disposición del lector el listado bibliográfico de los libros utilizados para la elaboración de esta obra, aparte de otros datos sobre los depósitos consultados, lo cual demuestra el carácter científico de este estudio y el deseo de establecer una continuidad y ampliación en el tiempo.

⁵⁴⁴ “...Mas no por eso se crea que intento rebajar en lo más mínimo el mérito de las historias y descripciones citadas; sus autores llenaron su objeto completamente, y yo me daría por muy satisfecho, si hubiera podido imitar la elocuente llaneza y lenguaje castizo del P. Sigüenza y la exactitud, tino y buen orden de los restantes”. *Ibíd.*, p. X.

⁵⁴⁵ Sobre todo, refiriéndose a las descripciones de Sigüenza y Santos. Además, este hecho hace que sus narraciones sean “...interrumpidas y algo pesadas”, enturbiando otros aspectos de mayor relevancia sobre el Monasterio, “...templo de Dios y de las artes”.

⁵⁴⁶ ROTONDO, Antonio: *ob. cit.*

⁵⁴⁷ No obstante, a pesar de su título, la obra aborda no únicamente la Basílica (panteón, el Cristo del trascoro, coro, altares, etc), sino también El Escorial en todo su conjunto, constando de las estancias que suelen tratarse en toda descripción escurialense.

⁵⁴⁸ *Ibíd.*, p. 264.

⁵⁴⁹ Estos son Fr. Agustín de Castro, Fr Andrés Jiménez, Antonio Manzanares, Damián Bermejo, Sepúlveda, Francisco de los Santos, Francisco Cifuentes y José de Sigüenza, Juan de san Gerónimo, entre otros, *ibíd.*, p. 265.

sostiene la ausencia de rigor científico en las obras previas a los siglos XX y XXI, sin contar con las recurrentes carencias informativas de las que hablábamos⁵⁵⁰.

Entre las aportaciones del texto de Rotondo, aparte de prevalecer un estilo ágil y menos detallista, destaca el carácter personal de su obra. De esta manera, intervendrán en ella ciertos juicios de valor por parte del autor⁵⁵¹, no vistos hasta el momento, lo cual fomenta una descripción única, subjetiva y cargada de carácter, pues Rotondo no siempre se mostrará favorable hacia el Monasterio y su Fundador⁵⁵². Por citar unos pocos ejemplos, cabe señalarse su análisis sobre los frescos de las apariciones del Salvador de Tibaldi⁵⁵³, ubicados en el paño de poniente del Claustro principal bajo. De ellos critica arduamente su mala calidad, bien por las prisas de Felipe II o bien por ser obra de “principiantes” inexpertos^{554 555}. Otro ejemplo destacado de una de sus valoraciones negativas, o más bien de la imposición de su criterio inquisitorial sobre toda norma, sale a relucir en su relato sobre *El martirio de las 1.000 vírgenes* de Lucas Cangiasi, ubicado en el altar mayor de la Iglesia Vieja o de Prestado⁵⁵⁶. Por otro lado, también critica las malas restauraciones realizadas en

⁵⁵⁰ Así, cuando Rotondo aborda el legado pictórico, prevalecen grandes similitudes con el resto de descripciones decimonónicas. No obstante, en este caso se ampliará algo más el marco informativo, identificando las obras (no todas) con su correspondiente autor y escuela, pero sin más pormenores, junto con una tímida alusión del tema iconográfico expuesto.

⁵⁵¹ No hay que olvidar que a pesar de esta “independencia” con respecto a los escritos previos, reiterativos en los mismos halagos, Rotondo admite en determinadas ocasiones apoyarse en los criterios de apreciación de Sigüenza y Santos. Por ejemplo, en la explicación del Oratorio con puertas de Bosch de una de las Salas de los Capítulos: “...La explicación de este filosófico cuadro es de grande enseñanza para el hombre”. Así el P. Sigüenza dice: “...Yo confieso que leo más cosa en esta tabla en un breve mirar de ojos que en otros libros en muchos días”. *Ibid.*, p. 131.

⁵⁵² Por ejemplo, en su análisis sobre los fondos de la biblioteca, a los cuales llega a dedicar importantes comentarios, llega a culpar al propio Felipe II de la censura de aquel entonces, “...por lo que toca considerarle enemigo de las letras”. *Ibid.*, p. 232.

⁵⁵³ *Ibid.*, p. 135.

⁵⁵⁴ “...De deplorar es la pisa con que le instaba Felipe II para que terminara pronto aquel claustro, lo cual fue causa de que lo confiara a manos inexpertas y poco ambiciosas de ocupar un puesto en la posteridad”. Según Rotondo, “...el padre Sigüenza asegura haber oído a Tibaldi quejarse de aquella premura, pues no tenía tiempo para corregir los defectos de los frescos”. Así mismo, basándose en el testimonio de Sigüenza, considera que Tibaldi plagió en la composición a Durero. No obstante, una vez más, Rotondo manifiesta su juicio personal, considerando que más bien Tibaldi copió a su maestro, Miguel Ángel. *Ibid.*, p. 133.

⁵⁵⁵ “...Verdad es, nos dicen algunos, que hemos de tener en cuenta para apreciar el mérito de estos frescos, la acción destructora que sobre ellos ha pasado, pero por ventajosa que quiera ser la idea que de ellos nos formemos fuerza, será reconocer su patente medianía, bien sea por las prisas del regio fundador, bien por haber sido ejecutados por principiantes[...]salvo algunas reminiscencias en el dibujo de autores célebres, lo demás es todo bastante flojo, considerando que Lucas Jordán hubiera dado más lustre a la basílica si hubiera realizado estos frescos”. Estos “principiantes” inexpertos que trabajaron para Peregrí fueron sus discípulos Bernardino del Agua, Antonio Ricci, Gerónima Peregrini, Lázaro Tabaron y Gerónimo de Urbino.

⁵⁵⁶ “...El historiado es malo, mala la composición el dibujo muy flojo y las vírgenes nos quitan la devoción. No hay más que un verdugo, lo cual es hasta inverosímil”, mientras que el colorido es “...deslabazado y frío”, *ibid.*, pp. 157 y 158. También relata algunos de los cambios producidos en los

dichos frescos, proponiendo medidas preventivas para su salvaguarda⁵⁵⁷. A ello se unen sus indicaciones sobre las sucesivas sustituciones y traslados pictóricos⁵⁵⁸.

b) Otros estudios decimonónicos sobre El Escorial

La obra de Poleró y Toledo⁵⁵⁹ y el testimonio del legajo del Archivo de la Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando⁵⁶⁰, resultan relatos inéditos y excepcionales con respecto al resto de escritos decimonónicos. Su valor reside fundamentalmente en que son elaborados desde el punto de vista de personalidades provenientes de la disciplina de la Restauración de Bienes Culturales, concretamente del campo de la pintura, cuando estábamos acostumbrados a los testimonios de cronistas e historiadores.

Como comprobaremos a continuación, estos escritos llevarán al grado máximo las tendencias patrimoniales y museológicas ya comentadas: la valoración del monumento, el pronóstico de su estado de conservación y la preocupación por su deterioro y pérdidas materiales. Por este motivo, prevalecerá el carácter de denuncia y de crítica ante las prácticas restauradoras previas o la negligencia por parte del Estado, junto a la exposición de propuestas y medidas para su subsanación. Por otra parte, debido a la naturaleza intrínseca de la profesión de sus autores, estos escritos van a recrearse en la parte técnica y material de los daños (sus causas y consecuencias) y de los diferentes criterios o métodos de restauración (sobre todo, en el legajo).

La obra de Poleró y Toledo reproduce su catálogo pictórico escurialense del año de 1855. Con él, pretendió compensar las carencias de los relatos, “...contraídas principalmente a la parte descriptiva del edificio y a la narración de diversas vicisitudes”⁵⁶¹.

últimos tiempos en cuanto a la colocación de las obras, como en este mismo caso: “...En su lugar se puso el que hoy existe pintado por Juan Gómez”.

⁵⁵⁷ “...aún se notan en estos frescos las señales mal restauradas de los clavos donde colgaban los soldados ingleses sus mochilas y los letreros que afean la pintura...”, criticando al mismo tiempo esta práctica o “abuso” por parte de viajeros “...hijos de una peor entendida inmortalidad [...] profanos del arte”, que pretendían dejar constancia de su paso por el Monasterio. Es por ello que, en su preocupación por salvaguardar los frescos, lanza la propuesta de Álvarez de crear un álbum en la biblioteca, para que así dichos visitantes pudieran “...consignar sus ideas o simples nombres o nombres simples con el objeto de perpetuarlos”. *Ibid.*, p. 134.

⁵⁵⁸ Otro ejemplo sería es el traslado de algunas piezas al Museo de Madrid, debido a su mal estado de conservación.

⁵⁵⁹ POLERÓ Y TOLEDO, Vicente: *ob. cit.* RBME, 129-VI-19.

⁵⁶⁰ ANÓNIMO (firma ilegible): *ob. cit.* Archivo de la Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 5-329-4.

⁵⁶¹ De este modo, el propio autor tacha de excepcional su obra, puesto que su catálogo supone un estudio de muy distinta índole con respecto a los que se ofrecían en otros escritos contemporáneos.

En mayo de 1854, Poleró y Toledo ingresa en la Comisión encargada de la restauración de los cuadros existentes en el Real Monasterio de El Escorial. Su máxima labor se centró en la clasificación y catalogación de pinturas⁵⁶². Todo ello culminó con la elaboración de un catálogo, impregnado de un espíritu crítico de denuncia ante el mal estado en que se encontraban y su desaprovechamiento hasta la fecha⁵⁶³. Así, su intervención en el Monasterio juega un papel fundamental en la conservación de su legado pictórico, por lo que habrá que estarle agradecidos, puesto que luchó arduamente por establecer una Comisión permanente para su correcta y perpetua salvaguarda⁵⁶⁴. Sin embargo, no dejó de ser un camino exento de dificultades, dada la “gravedad” de dichas labores⁵⁶⁵.

De este modo, para llevar a cabo la realización de sus objetivos, tuvo que estudiar detalladamente el edificio, proceso durante el cual llegó a observar “...el abandono en que yacían [los cuadros y las antigüedades], confinados a lejanas habitaciones y casi ignorados muchos cuadros estimables, mientras otros de escasa importancia ocupaban en localidades de las más frecuentadas, un puesto de preferencia no correspondiente a su mérito [...] Resumir en un cuerpo de obra cuanto en materia de pintura poseyó un día el magnífico Monasterio de Felipe II; numerar los cuadros que hoy subsisten, reliquias de la pasada grandeza detallar los asuntos que representan y fijar los autores y escuelas a las que pertenecen; he aquí mi pensamiento”⁵⁶⁶.

Por otra parte, denuncia la insuficiencia de las labores de conservación previas, de carácter temporal y, por lo tanto, con trabajos de escasa duración. De este modo, esta ineficacia se traducirá en la dedicación a sólo unas pocas de las “tantas

⁵⁶² Es decir, en “...poner orden y clasificar de la manera más conveniente la rica colección de pinturas que allí se conserva” o, en otras palabras, en el “...arreglo y colocación de los cuadros y a la traslación al lugar que hoy ocupan muchos objetos curiosos al cual más, por remontase a los tiempos de la fundación del Monasterio”. POLERÓ Y TOLEDO, Vicente: *ob. cit.* “Prólogo”.

⁵⁶³ “...ordenados los cuadros hasta donde era posible, pensé en la redacción de un catálogo descriptivo de todos ellos y de otros innumerables que desgraciadamente han desaparecido”. *Ibid.* “Prólogo”.

⁵⁶⁴ En primer lugar, su proyecto fue admitido el 10 de octubre de 1854 por el Director del Real Museo, D. José de Madrazo, con la finalidad de obtener ventajas tanto de tipo artístico como económicas. No obstante, aunque su proyecto fue bien acogido, según relata “... se opusieron a su ejecución dificultades imprevistas, y mis gestiones no produjeron el resultado apetecido”. Finalmente, hubo que esperar al siguiente año, en 1855, cuando, habiendo recibido el cargo en la Comisión restauradora al año siguiente y habiendo obtenido la colaboración del Administrador del Real Sitio, D. Carlos Hidalgo, fue aprobado de forma definitiva por el Intendente de la Casa Real, D. Martín de Heros. *Ibid.*, pp. VI y VII.

⁵⁶⁵ Sobre todo, los obstáculos se centraron en la escasez de recursos, agravados por la gran necesidad de disponer de un personal de artistas altamente cualificado. En este sentido, Poleró y Toledo reivindicó, ante todo, un trabajo altamente cualificado.

⁵⁶⁶ “Prólogo”. *Ibid.*, pp. V (en el original sin paginar) y VII.

bellas obras” que allí residen⁵⁶⁷. Sin embargo, no todas iban a ser duras críticas hacia las prácticas de conservación anteriores, ya que Poleró también elogia una serie de contribuciones favorables en el restablecimiento del patrimonio de El Escorial. Como ejemplos de ello, caben citar las medidas tomadas por Doña María de Austria bajo la alabada figura del prior Marcos de Herrera, tras las catástrofes del incendio de 1671⁵⁶⁸. A ellos se unen las intervenciones de Fernando VII para la restauración del tabernáculo y otras partes necesitadas del Monasterio, aparte de la donación de nuevas alhajas, tanto por parte de este monarca como por parte de la reina Doña María Amalia de Sajonia, dando así por concluida, en 1813, a una época de grandes penurias⁵⁶⁹. Junto a todas estas donaciones, se suman en estos y en los años sucesivos un total de ciento tres cuadros, los cuales fueron trasladados al Real Museo de Pinturas⁵⁷⁰. Por último, se une a todos estos esfuerzos el interés y empeño por la conservación del monumento por parte de Doña Isabel II, tras la extinción de la orden de los Jerónimos en el Monasterio, en 1837, los cuales se habían encargado hasta entonces de su permanente custodia⁵⁷¹.

En definitiva, la historia y la descripción que el autor realiza del Monasterio, en la introducción de su testimonio, saca a relucir su mentalidad y profesión de restaurador. Es debido a que se centra en materias de restauración y conservación, así como en las incidencias y contratiempos que asolaron al monumento, como los innumerables incendios, entre otras vicisitudes, con las consiguientes pérdidas

⁵⁶⁷“...era indispensable, en mi juicio, organizarlos, distribuirlos y clasificarlos; velar sobre ellos noche y día; llevar al Monasterio muchos otros que por falta de espacio donde ser colocados arrastran oscura vida en los depósitos del Real Palacio y Museo”, *ibíd.*, p. VI.

⁵⁶⁸ Sus intervenciones tendrán fin en el año de 1678.

⁵⁶⁹Poleró y Toledo rinde homenaje expreso a esta encomiable figura, que destacó por sus acertadas intervenciones de reedificación del edificio, “...brillantes pruebas de inteligencia y probidad”. Al parecer, fray Marcos Herrera, a pesar de todo, fue pasto de numerosas falsas acusaciones y críticas en su tiempo, cayendo injustamente en el olvido. “Introducción”. *Ibíd.*, p.15.

⁵⁷⁰En este sentido, resulta un tanto contradictoria la posición del autor puesto que, por un lado, se muestra profundamente afectado por la pérdida del esplendor material del Monasterio pero, por otro, aplaude que estos nuevos bienes estén conservados en un sitio ajeno al Monasterio, como el Real Museo, lo cual considera una “...medida, en nuestro concepto, acertadísima, porque sobre haberse enriquecido la colección de este gran centro artístico, y sobre estar en él mucho más atendidos y mejor conservados, hay la posibilidad de consultarlos y copiarlos sin las molestias y dispendios de un viaje; dispendios a que no se presta por lo común la escasa actual fortuna de esa juventud estudiosa y rica de porvenir que puebla hoy día las Academias”. *Ibíd.*, p.20.

⁵⁷¹No obstante, por Real Decreto de 3 de mayo de 1854, con efectos el día 30 de dicho mes, la orden se restableció posteriormente, pero por un breve espacio de tiempo debido a razones políticas. Tras su marcha definitiva del Monasterio, nos cuenta el autor que, desde entonces, en él únicamente moraban algunos capellanes, “...cumplidores de los aniversarios y demás cargas piadosas que dejaron instituidas su ilustre fundador y los monarcas sucesores”. *Ibíd.*, p. 21.

materiales irreparables⁵⁷². A todas ellas, Poleró y Toledo, en cierto sentido, “llora” con un espíritu profundamente melancólico ante una época dorada escurialense irremplazable, desarrollada durante la Corte de Felipe II.

Pero, en medio de estas cuestiones sobre el estado de conservación, se entrevé a grandes rasgos la esencia que el Monasterio transmite al autor, a partir de sus alabanzas y halagos. En definitiva, lo define por su “exquisita” sencillez, proporción, grandeza, majestuosidad y sublimidad, “...como la religión divina que le dio el ser”⁵⁷³. Por lo que, en este respecto, no incluye realmente ninguna aportación crítica que difiera de la mayoría de escritores.

En lo referido al catálogo de pinturas en sí mismo, una de las máximas contribuciones de este texto, comienza con una guía sobre dónde se encuentran colocados los cuadros, atribuyéndoles una numeración asociada a cada parte o sección del edificio donde se ubican⁵⁷⁴. Las copias que comprende el catálogo, se han numerado teniendo en cuenta que sus originales pertenecieron al Monasterio en otra época. Algunos de ellos han desaparecido, bien a causa de los citados contratiempos o bien porque se hallan en el Real Museo de Pintura. Así mismo, el autor especifica que el orden de dicha numeración puede servir de guía útil al viajero durante su visita al edificio. De este modo, además, este catálogo adquiere un carácter de guía utilitaria. A todo ello, se une la relación de aquellos cuadros que finalmente fueron establecidos

⁵⁷²Se remonta al incendio durante las obras de Herrera, el 21 de julio de 1577, que consumió parte de la torre de poniente y otros puntos del edificio. Por otro lado, alude al que tuvo lugar el 7 de junio de 1671, de 15 días de duración, el cual se llevó tras sí parte del legado manuscrito árabe, artístico y arquitectónico, aparte de alhajas de gran valor. Además, destaca otros incendios posteriores, como los surgidos en tiempos de Felipe V y Carlos III, causando nuevos daños y tristes pérdidas que, en definitiva, venían a restar el esplendor originario que caracterizaba al monumento. Pero no únicamente fueron los incendios, generalmente provocados por rayos, lo que favorecieron en la destrucción del legado escurialense. Otras inconveniencias debemos ubicarlas en las irregularidades e imposiciones impuestas por el propio terreno, aparte de los fuertes temporales. Un ejemplo fue la trova de agua surgida en torno a las obras de la Mina, ya en tiempos de Carlos III. Esta costosa empresa, evaluada en 250.000 reales, fue ideada por el Conde de Montalvo y ejecutada por fray Antonio de Pontones, jerónimo del Monasterio de la Mejorada. La Mina consistía en un camino subterráneo que evitaba el peligroso paso por la explanada de la Lonja en los días de fuerte vendaval, que tan característicos son en el Sitio. Otro ejemplo, lo hallamos en el gran torbellino que asoló al Monasterio en el año de 1808, que arrasó con “...los vasos de los relicarios, los magníficos ornamentos, las pinturas y estatuas, más sumas inmensas que en alhajas y preciosidades artísticas atesoraba el sagrado recinto, todo desapareció entonces para no recuperarse nunca”. Sin embargo, sigue relatando el escritor, consiguió recuperarse una buena colección de cuadros. Véase la nota 1 en página 18 sobre la relación de objetos y bienes perdidos durante este trágico suceso. Por último, como ya comentaran otros autores, la marcha de la Orden de San Jerónimo perjudicó gravemente el estado de conservación del Monasterio, lo cual tuvo lugar el 30 de noviembre de 1837. *Ibid.*, pp.17-19 y 21.

⁵⁷³ *Ibid.*, p.10.

⁵⁷⁴Así, por ejemplo, al Aula del Moral le corresponden la siguiente numeración: 106, 107, 109 y 116. Véase *ibid.*, pp.23 y 24.

en el Museo Real de Pinturas⁵⁷⁵ y de aquellos desaparecidos, “...formada con presencia de los documentos originales y libros de entrega que obran en dicho Monasterio”⁵⁷⁶.

También, a lo largo de este catálogo, se aportan datos biográficos sobre los artífices más amplios que en otros estudios decimonónicos⁵⁷⁷, con “...designación de escuelas, estilos e imitaciones y números de cuadros que a cada cual de ellos se conservan en el Real Monasterio”, pero también en el Casino del Príncipe y la Capilla de la Fresneda.

El legajo del Archivo de la Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando⁵⁷⁸, de firma ilegible, manuscrito y a máquina, es un documento fidedigno sobre el estado de conservación del monumento, las vías o criterios de restauración prevalecientes en aquel entonces y el elevado aprecio que se sentía hacia este. Por otro lado, es testimonio fiel de la negligencia por parte del Gobierno ante su Patrimonio, puesto que el texto constituye una crítica y advertencia de la poca atención recibida por su parte y el consiguiente riesgo de pérdidas irreparables.

En él se recoge una carta de la Academia de Bellas Artes de San Fernando al Sr. Ministro de Hacienda, datada el 6 de octubre de 1874. Estamos ante un texto en el que se expone y denuncia el pésimo estado de conservación de este “grandioso monumento”, a raíz de sus cubiertas destrozadas desde hace dos años, a causa del incendio provocado por una chispa eléctrica.

De esta manera, el texto constituye una crítica ante la indiferencia gubernamental, censurable no sólo por la propia Academia, sino también por las leyes vigentes a favor de la conservación de los monumentos⁵⁷⁹. Por otra parte, es un texto que advierte de las “...grandes y sensibles pérdidas materiales, en las armaduras especialmente, sin que llegara a realizar la ruina que se temió de la magnífica biblioteca”. Ante estos hechos, se hace “ostentación de sus cuidados”, pues la propia Academia se elogia a sí misma por su rápida intervención en la salvaguarda del legado

⁵⁷⁵ *Ibíd.*, pp.179-192.

⁵⁷⁶ *Ibíd.*, pp.185-192.

⁵⁷⁷ *Ibíd.*, pp.23 -178.

⁵⁷⁸ ANÓNIMO (firma ilegible): *ob. cit.*, 1874.

⁵⁷⁹ Se ruega al ministro con urgencia su intervención para “...mediar el mal que existe y a precaver el que amenaza [...] se trata de un negocio cuya importancia puede colocarse al nivel de los más elevados que pueda ofrecerse al Gobierno de la Nación, porque la conservación de Escorial y de las riquezas artísticas que encierra constituyen una razón de honra nacional del cual no puede prescindir España, un país...que de ilustrado se precia”. Esta visión, en definitiva, es la que la Academia posee de El Escorial y sus los valores intrínsecos, por los que reclama su protección y pervivencia futura. ANÓNIMO (firma ilegible): *ibíd.*

artístico escurialense. De este modo, en cuanto obtuvo noticias de la desgraciada situación del monumento, puso en acción a su corresponsal Protector de la Escuela de Pintura⁵⁸⁰. Por otro lado, mandó a su Comisión de Arquitectura, la cual reconoció minuciosamente el estado del edificio y su legado artístico, tomando datos, medidas y hasta apuntes gráficos, para disminuir los terribles efectos inmediatos del incendio y precaver de los que podrían sobrevenir⁵⁸¹.

Sin embargo, la intervención de la Academia no fue suficiente, ya que las últimas tempestades de lluvias y nieve que asolaron al monumento interrumpieron estas medidas de conservación. Por este motivo, todavía se ocasionaron más desperfectos en el edificio, concretamente en el cimborio del templo y en la “grandiosa biblioteca”, en peligro de “perecer del todo”⁵⁸².

Una vez denunciados los daños, acto seguido la Academia expone una serie de propuestas y soluciones al Gobierno, reclamando la puesta en vigor de un plan de obras para la rehabilitación del Monasterio, para “...devolver al edificio su estado de solidez”.

A continuación, considerándose una segunda parte de este legajo, su autor anónimo se remite a la denuncia del Sr. Tormo, componente de dicha institución, quien la expuso en la sesión ordinaria celebrada en el último Curso Académico.

En ella, Tormo criticó nuevamente las deficiencias en las labores de restauración artística del Monasterio, con el temor de que se repitieran en otros importantes Reales templos de Madrid. Concretamente, se centra en los cuidados específicos de la pintura mural, cuyas características intrínsecas la convierten en “...complemento de la arquitectura en su naturaleza”, pero también en la más “...deleznable y sensible” de las disciplinas artísticas⁵⁸³.

⁵⁸⁰ De esta manera, en este documento tienen cabida los propios encomios de la Academia hacia su propia labor con el Monasterio, por sus cuidados hacia el “...grandioso y complejo edificio [...] con su templo, su palacio y su monasterio [...] que simboliza la historia de España como de los periodos de mayor gloria y poderío y que encierra dentro de sus muros tan grandes riquezas artísticas, religiosas y literarias”.

⁵⁸¹ Esta, por lo tanto, elaboró un “...juicio exacto de la importancia y exactitud del siniestro, así como de las consecuencias que podrían seguirse de la caída de las armaduras y escombros”.

⁵⁸² El nefasto estado de los frescos de la Biblioteca Laurentina lleva a declararla como “mal preservada”, esencialmente por el carácter endeble de su cubierta provisional, “...sin condiciones de solidez”. Además, a ello se suma carencia de pararrayos, causante de anteriores incendios en las torres, lo cual constituye un exponente de máximo riesgo, más aún con la aproximación de nuevos temporales.

⁵⁸³ Es debido a su gran vulnerabilidad ante la acción de la humedad, fomentada por las filtraciones y goteras emergentes entre los sillares y las bóvedas. Por lo tanto, la humedad (cuyos fatales efectos son explicados a la manera de un experto en la materia restauradora) es declarada por Tormo como el mayor atentado y amenaza sobre la estética de las obras.

Por otra parte, su discurso se decanta por una sólida defensa hacia todo criterio o vía de restauración respetuosa con la esencia originaria de las obras de arte. De este modo, se proclama la “restauración arqueológica preventiva” como la actuación más propicia por su amor “a la verdad estricta de las obras de arte” o, lo que es lo mismo, por su tendencia a “...atender a la mayor conservación posible” del legado pictórico escorialense, fomentando así su integridad⁵⁸⁴.

Entonces, el discurso se convierte en toda una exaltación de la filosofía de esta vía de restauradora, frente a la restauración artística. Pero, no obstante, quizás como contradicción, Elías Tormo declara la inexistencia de una norma general de restauración. Por lo que, en definitiva, defiende la práctica de ambas líneas, evitando los extremos entre una u otra tendencia. Sin embargo, ante todo deberá de prevalecer la primera opción (restauración arqueológica) sobre la segunda (restauración artística)⁵⁸⁵.

c) *Guías turísticas del siglo XIX*

Este tipo de literatura decimonónica se va a caracterizar por un estilo informativo, objetivo y directo, compuesto por descripciones, aunque todavía detalladas, mucho más someras y, por lo tanto, no tan exhaustivas como las anteriores.

Se debe a que requieren de un formato manejable, de bolsillo, con la intención de ser consultadas por los viajeros al Monasterio durante su travesía. Así, su extensión apenas rebasará las 150 páginas (Marín Pérez y Fernández Sánchez⁵⁸⁶) e, incluso, ni las 50 (López y Ramajo⁵⁸⁷), con la excepción de la guía de Álvarez Palacios, la cual alcanza las 322 páginas⁵⁸⁸. De esta manera, es evidente que los autores toman

⁵⁸⁴Esta será, por lo tanto, la tendencia por la que se decantarán los académicos, partidarios de “...no tocar y a no remover nada en la obra ruinoso”. De este modo, la restauración arqueológica favorece un trato respetuoso hacia la obra de arte, pues defiende su “...sana, íntegra y larga conservación”, bajo la máxima de preservar su integridad, fidelidad arqueológica, salvaguarda de “...toda intervención extraña que pueda desnaturalizarla, ponerla a salvo de todo contacto artístico extraño que la desvirtúe”.

⁵⁸⁵Por lo tanto, para la completa armonía estética de los frescos, la restauración arqueológica debería de aplicarse en mayor medida que la artística, pero sin descartarse del todo a esta última. De este modo, la restauración artística debería de ponerse en práctica ante los casos de mutilación, grietas y “desconchados”, puesto que alteran la armonía visual de los frescos. Así mismo, esta vía es la aplicada de manera íntegra en los monumentos civiles y religiosos. Pero, ante todo, la restauración artística no deberá ser una medida caprichosa, sino que se fundamentará en estudios previos. De este modo, la Academia va a insistir en su rigor científico, nuevamente a favor de la verdad arqueológica y la no falsificación, frente a la “resurrección espiritual” de la traza del artista originario.

⁵⁸⁶MARÍN PÉREZ, Andrés y FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Ildefonso: *ob. cit.* Sin contabilizar el índice, la obra contiene un total de 162 páginas y, con este, 166.

⁵⁸⁷LÓPEZ Y RAMAJO, Antonio María: *ob. cit.* M-RAH, 23 14161.

⁵⁸⁸ÁLVAREZ PALACIOS, Fernando: *ob. cit.* M-RAH, 14 4224. Contabilizando el índice, la obra ascendería a un total de 325 páginas, sin contar con las erratas del final, las cuales se encuentran sin numerar.

conciencia de la necesidad de la inmediatez a informaciones básicas de interés u orientativas durante el transcurso de la visita. Sin embargo, en este sentido, habría que excluir la guía de López y Ramajo, puesto que carece de índice para su rápida localización⁵⁸⁹.

No obstante, las referencias de distancias y medidas, números y cantidades, materiales, costes, ubicaciones y coordenadas de gran exactitud, siguen estando patentes a lo largo de estos escritos, aparte del comentado estilo simple, objetivo-informativo, sin apenas análisis crítico (López y Ramajo), pero con algunas excepciones, como las guías de Martín y Santiago (sobre todo en su capítulo introductorio de José Amador de los Ríos)⁵⁹⁰ y Álvarez Palacios. En ellas podemos encontrar una serie de juicios valorativos de gusto personal sobre algunas de las obras del patrimonio pictórico escorialense, con comentarios no siempre laudatorios, de la misma manera que en los textos de Bermejo y Rotondo⁵⁹¹.

Así mismo, sin salir del estilo y estructura de las descripciones tradicionales, se abordan datos curiosos, quizás como señuelo para suscitar la curiosidad en el lector-visitante, tales como el coste del Monasterio y sus posesiones, memorias, misas, aniversarios y responsos, la relación de Piores y otros datos frecuentes, como la relación de reyes, reinas e infantes, cuyos cuerpos reales se ubican en el Panteón Real, acompañados de una breve biografía y de la fecha de llegada del cadáver a San Lorenzo⁵⁹².

Por otro lado, nuevamente va a subyacer un interés por el perfeccionamiento y actualización de otras descripciones. En este caso, tenemos el ejemplo de la guía de

⁵⁸⁹ La obra carece de índice, tan necesario en cualquier libro, más aún si está destinado a funcionar como guía orientativa durante la estancia en el Monasterio. Este hecho le resta valor ante el desconcierto que supone la no visualización del repertorio de los contenidos globales que abarca el libro. Por lo tanto, no se ajustaría a las nociones de comodidad y búsqueda ágil de la información que invita toda guía de viajes, sobre todo si el lector desea realizar una consulta *in situ*, desde el propio monumento.

⁵⁹⁰ MARTÍN Y SANTIAGO, José: *ob. cit.* El estudio de los testimonios de ambos escritores, Martín y Santiago y de los Ríos, tendrá lugar en el apartado 3 de este capítulo, pp. 146 y sigs.

⁵⁹¹ Por ejemplo, en el caso de los frescos de las bóvedas del coro realizados por Luqueto, destaca sus "...figuras nobles y acabadas, pero el colorido y ornato de los paños está hecho de corrida y tocado con demasiada ligereza y sin aplomo, ni podría ser otra cosa, cuando un solo hombre hizo tal multitud de figuras [...] el efecto general que produce este fresco es muy desagradable...", debido a su "...falta de expresión y movimiento, [y] aquella rigidez y sequedad". En cuanto a su disposición en hileras, Álvarez Palacios sigue comentando "...que más bien que una representación de la gloria, parece un modelo de ordenanza militar...". *Ibid.*, p.119.

⁵⁹² MARÍN PÉREZ, Andrés y FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Ildefonso: *ob. cit.*, pp. 90-102. A todo ello se añade el epígrafe de "Desastres y castigos en El Escorial. Otros detalles". *Ibid.*, p. 19. Por citar otro ejemplo, tenemos el capítulo de "Pormenores curiosos" de Álvarez Palacios (*ob. cit.*, p. 309), donde así mismo se tratan informaciones muy similares. Quizás, la única aportación en estas "curiosidades", la hallamos en la relación de reliquias, clasificadas por huesos, cuerpos o esqueletos completos, cabezas completas y brazos y demás reliquias menores (*ibid.*, pp.88 y 89).

Marín Pérez y Martín y Santiago, donde declaran que la mayoría de los escritos escurialenses, debido a su voluminosidad, no son aptos para servir como guías. Por el contrario, acusan la existencia de otra categoría de libros, cuyos contenidos se encuentran desactualizados o incompletos⁵⁹³. Precisamente, el siglo XIX el Monasterio ya ha superado varias etapas, por lo que estas obras relatarán todas sus fases hasta su actualidad.

De este modo, nos encontramos ante completas guías que abordan el edificio desde su fundación y época de Felipe II, en la que más suelen recrearse, pasando por las posteriores intervenciones de los reinados de Felipe IV, Carlos II, Felipe V, Fernando VI, Carlos III, Carlos IV, Fernando VII, Isabel II, Don Amadeo, la República y Don Alfonso XII. Además, aparte de datos histórico-artísticos, pueden llegar a ofrecernos, incluso, informaciones “literarias” (Álvarez Palacios).

En definitiva, a pesar de tratarse de unas obras de contenidos mucho más sintéticos, no terminan de alcanzar el objetivo de una lectura del todo ligera, tan fundamental para un viajero a la zaga del dato, para su comprensión inmediata de lo que está viendo *in situ*.

Por otra parte, tal y como se venía apuntando en otras categorías decimonónicas, las descripciones pictóricas irán ganando terreno, junto con las de los fondos bibliográficos (en menor escala). En este sentido, prima un afán ordenador y clasificador por parte de la mayoría de estos autores, con la inclusión de pormenorizados índices de artistas⁵⁹⁴. No obstante, esta labor queda descompensada

⁵⁹³ El autor comienza su libro indicando que, aunque muchos son los libros escritos sobre El Escorial, muy pocos son realmente aptos para funcionar como guía, a pesar de que en ellos se narren todo tipo de curiosidades con gran detallismo. Todo ello es debido a su voluminosidad, lo cual hace imposible su ágil manejo por parte de los viajeros. Por otra parte, el autor señala otra categoría de libros, aquellos que, por el contrario, resultan demasiado “...concisos e incompletos que carecen de datos importantes, dignos en figurar en toda guía [...] adolecen todos de un buen plan que indique ordenadamente los objetos que deba visitar el viajero, sin hacerle dar las vueltas y revueltas que dan hoy algunos forasteros por seguir al pie de la lera obas escritas sin haber estudiado antes este grandioso monumento”. Así mismo, se encuentran desactualizados, ya que están faltos de informaciones recientes, aparte de no tratar sobre el Panteón de los Infantes. Por lo que otra de las funciones de esta guía es la de completar y subsanar las descripciones anteriores.

⁵⁹⁴ Por ejemplo, Álvarez Palacios contiene el “Índice de los arquitectos, pintores y escultores de quienes hay trabajos en este Real Sitio”. *ob. cit.*, p. 314.

ante la ausencia de datos sobre la datación de las obras^{595 596}. De este modo, las descripciones seguirán permaneciendo incompletas y sin un soporte científico suficiente, como bien se declara en la guía de López y Ramajo⁵⁹⁷, hecho que no llegará a superarse hasta la llegada de las monografías de los siglos XX y XXI. Este factor resulta paradójico por su deseo expreso de actualizar y subsanar las carencias de la literatura precedente, cuando, en cierta medida, no salen del estilo de las crónicas y descripciones de finales del siglo XVI. Por otra parte, el peso patrimonial y museológico (en cuanto a la colocación de los cuadros) va impregnar a esta categoría, marcada por cierto aire melancólico ante la pérdida material sufrida en el Monasterio a lo largo del tiempo⁵⁹⁸. Aunque en menor intensidad, del mismo modo que otros relatos decimonónicos, en estas guías va a persistir el deseo didáctico por instruir en materia escurialense, pero también de estimular la conciencia social sobre el valor del monumento. Sin embargo, no indican expresamente la finalidad de su salvaguarda y conservación futura. A ello se añaden sus marcados aires patrióticos, esto es, la exposición del monumento como honra de España pero, al mismo tiempo, con una

⁵⁹⁵ Así mismo, como rasgo inherente a las obras previas a los siglos XX y XXI, se hace constante la reiteración de las mismas carencias, lo cual podría traducirse en una falta de rigorismo. De este modo, junto a la falta de informaciones concernientes a los artistas, podríamos señalar la ausencia de un apartado bibliográfico y de notas al pie, apreciándose una ligera excepción en el relato de López y Ramajo. Se debe a la aportación de su anexo “Notas que se citan”, con tan sólo 13 con escuetas informaciones. LÓPEZ Y RAMAJO, Antonio María: *ob. cit.*, p.32.

⁵⁹⁶ Así mismo, por citar un ejemplo, llama la atención la imprecisión o ausencia de rigorismo en la guía de López y Ramajo, en cuanto a su explicación acerca de los orígenes de la fundación del Monasterio. De este modo, menciona a Herrera como principal artífice del trazado y de la dirección de las obras, citando acto seguido a Juan de Toledo, sin seguir un orden cronológico coherente y dando a entender erróneamente que es el sucesor del primero. Además, no aporta ninguna otra información más al respecto, con la salvedad de la localización del honorario retrato de Herrera en la Biblioteca Laurentina.

⁵⁹⁷ Como bien declara el autor, quizás como una señal de humildad, no pretende redactar una obra de carácter científico histórico-artístico, para lo cual sería necesario “...escribir un voluminoso libro, mucha erudición, una crítica delicada y profunda, y un talento superior al mío...” De este modo, su descripción consiste en una “...exposición sencilla de lo más notable, [con la finalidad de] hacer una reseña sucinta, sí, pero veraz, que sirva de guía a los que deseando visitar este Real Sitio con el opúsculo en la mano, puedan examinar los objetos sin la molestia de sujetarse al práctico que por lo común explica a muchos a la vez las bellezas y curiosidades de este magnífico edificio”, ofreciéndoles, en definitiva, “orden y verdad”. Así mismo, esta guía posee un fin benéfico, puesto que la ganancia de su venta iría destinada a los enfermos de “asilos de beneficencia hospitalaria”. De este modo, aparte de su funcionalidad como orientación al visitante, la obra alcanza un objetivo moral y piadoso, tal y como López y Ramajo declara. LÓPEZ Y RAMAJO, Antonio María, *ob. cit.*

⁵⁹⁸ Por ejemplo, la guía de Marín Pérez y Fernández Sánchez se recrea en los fondos de la biblioteca, relatando las adquisiciones y pérdidas a lo largo del tiempo. A su vez, se enumeran, a modo de inventario, los manuscritos según su lengua (*ob. cit.* p.124). Por otra parte, se referencian los donantes de dichos ejemplares, aparte de los “...4.000 volúmenes [...] casi todos manuscritos, regalados por Felipe II anotados de su mano en un códice que afortunadamente se conserva”. *Ibid.*, p.123.

envergadura de proyección universal. En este sentido, podríamos citar el capítulo de “Advertencia” de Álvarez Palacios o algunas referencias en López y Ramajo⁵⁹⁹.

Por otro lado, aparte de este estilo algo más resumido y directo, otra de las aportaciones de estas guías de viajes será el espíritu pragmático (por ejemplo, Marín Pérez ofrece un nuevo plan⁶⁰⁰), no únicamente en lo referido a su inherente formato, manejable y transportable, sino también en cuanto a la presencia de una serie de consejos e informaciones útiles y esenciales para todo viajero. Por ejemplo, en “Avisos á los viajeros á El Escorial” de la guía de Marín Pérez y Fernández Sánchez⁶⁰¹, se ofrecen una serie de consejos de primera mano para poder efectuar una visita factible y detallada al monumento, con nociones sobre cómo conseguir las licencias necesarias para acceder a ciertas partes del monumento, los mejores días para efectuar la visita, los medios de transporte, alojamiento y precios⁶⁰². Por último, se añade el carácter

⁵⁹⁹ En “Advertencia”, Álvarez Palacios remarca el valor de El Escorial como monumento de las artes y glorias de España (“...así para los naturales que contemplan con noble orgullo la obra de Felipe II las grandezas de su patria”). Sin embargo, como en otros documentos, no sólo se alude a su valor a nivel nacional sino también a escala universal, pues el monumento es causante de gran “*curiosidad*” y “*admiración*”, tanto para españoles como para visitantes foráneos. Por otra parte, López y Raajo asigna los siguientes calificativos al referirse al Monasterio: memorable sitio, suntuoso y magnífico, maravilla del mundo, basado en la simetría, etc, pero, sobre todo, es declarado “...monumento glorioso, bajo muchos aspectos, de la nación Española”. Así mismo, añade al final de su obra: “...el Real Monasterio de San Lorenzo es un modelo perfecto de las bellas artes, reputado justamente por la octava maravilla del mundo y admirado por nacionales y extranjeros. La Nación Española está interesada por su propio honor en la conservación de este magnífico monumento que la piedad de Felipe II (el Escorialense) fundó en honor del invicto mártir español San Lorenzo, para perpetuar la memoria del glorioso triunfo que sobre las armas francesas alcanzó este monarca en San Quintín el 10 de agosto de 1557 y para cumplir al mismo tiempo la voluntad de su augusto padre el emperador Carlos V de Alemania, I de España”. LÓPEZ Y RAMAJO, Antonio María, *ob. cit.* p.31.

⁶⁰⁰ Según Marín Pérez, su guía se atiene a un plan nuevo que contiene la parte histórica y la descripción del Monasterio por separado, facilitando así una lectura ordenada y personal del viajero (a su elección) en un “...plan histórico descriptivo tan claro y sencillo como ordenado y metódico. Este método reúne la ventaja de que los viajeros pueden leer la parte histórica en casa o en el mismo tren el día de la visita y adquirir unos conocimientos que indudablemente facilitan la comprensión de los objetos que han de ver en el Monasterio [...] y además ganan un tiempo que, seguramente, les ha de hacer falta para contemplar los cuadros y bellezas que encierra esta soberbia fábrica”. MARÍN PÉREZ, Andrés: “Prólogo”, *ob. cit.* pp.3 y 4 (en el original sin paginar).

⁶⁰¹ En su deseo expreso de hacer la estancia del visitante lo más provechosa posible, dedica un anexo final a informaciones complementarias de carácter secundario, de menos interés pero sin dejar de ser útiles. Como bien indica, este apéndice tiene la finalidad de que sea leído al final de la travesía del visitante, tras haber contemplado los objetos esenciales, para que, acto seguido, visite aquellos en él descritos si le quedara tiempo suficiente para ello. Así, nos comenta: “...y en la suposición de que sobre tiempo para todo, lo que es muy raro tratándose del Monasterio de San Lorenzo, que tanto tiene que admirar”. *Ibid.* p.4 [en el original sin paginar].

⁶⁰² Por ejemplo, se aconseja altamente realizar la visita en días laborables, ya que en festivos hay acceso restringido a algunas estancias. Por otra parte, se avisa de la necesidad de contraer una licencia del Rector o licencia de Intendencia de Palacio para acceder a determinadas partes como, por ejemplo, los Panteones de Reyes e Infantes o el Colegio respectivamente. No obstante, en todo momento se remarca la gran amabilidad de los empleados, de la Intendencia y del Rector, entre otros, con lo cual es fácil tener acceso a dichos permisos. Por este motivo “...todas estas pequeñas dificultades se salvan fácilmente”. *Ibid.*, p.59. Así mismo, se dan consejos sobre cómo realizar el viaje a El Escorial, exponiendo diferentes combinaciones de billetes, transporte y precios. También, se destacan otros

divulgativo y, en gran medida, promocional, pues en todo momento se pretende potenciar al máximo el atractivo turístico, no únicamente del monumento, sino también de su entorno⁶⁰³. De hecho, podemos encontrar referencias a otros hitos que visitar en San Lorenzo de El Escorial, la mayoría en relación con el Monasterio, como bien se proponen en el capítulo de López y Ramajo, “Alrededores del Sitio”⁶⁰⁴.

Naturalmente, las guías de viajes van a prevalecer durante el siglo XX pero, como se encuentran fuera del marco cronológico mi análisis (s.XVI-XIX), no se ha procedido a su estudio. No obstante, a grandes rasgos, cabe mencionar que, en este siglo, se conservarán en ciertos aspectos las características del periodo anterior. De este modo, el carácter promocional del edificio escurialense y su entorno⁶⁰⁵ y la finalidad pragmática, van a persistir como rasgos inherentes a este tipo de escritos. Por lo tanto, van a seguir poniendo a nuestra disposición materiales e informaciones básicas, útiles para todo viajero, como mapas y planos, junto con el tradicional apartado dedicado a consejos y servicios.

Así mismo, se prorroga la tendencia a aportar datos sobre la ubicación exacta de El Escorial (a 49 Km de Madrid, sobre su altitud), sobre informaciones de tipo geográfico y demográfico (su número de habitantes en el año de la publicación de la guía de Matilde López⁶⁰⁶), 1944, se hallaba entre los 7.000), su entorno (“...su situación pintoresca realza más la potente arquitectura del monasterio”) o sobre las medidas de la planta (“...el Monasterio es un gigantesco paralelogramo rectángulo (207x161 m)”). Pero, también, aludiendo a algunos de sus simbolismos esenciales, se referencia la representación de la parrilla o elemento de martirio del Santo al que es encomendada esta gran obra (ej., Matilde López).

No obstante, con la salvedad de algunos guiños anclados en la tradición, el alto grado de rigor científico unido a la profusión de hipótesis y de estudios paralelos,

aspectos puramente promocionales de la belleza del entorno, como las preciosas vistas desde la estación norte o de las alamedas de la Moncloa o Florida. Además, se aportan informaciones sobre alojamiento y precios, como de las numerosas fondas (ej., Miranda, de la Rosa, Nueva, etc), de las casas de huéspedes (ej., Las Victorianas) o de los apeaderos anejos a San Lorenzo (ej., el Apeadero de Remisa, las Matas, Cantos Negros, etc. *Ibíd.* p.160.

⁶⁰³ Incluso, se aporta al viajero un *planning* o un modelo de viaje organizado, para que, así, su estancia en El Escorial sea lo más provechosa, rentable y gratificante posible.

⁶⁰⁴ En este epígrafe, se trata sobre: la Silla de Felipe II, la fuente de las Arenitas, la Casita del Príncipe y sus jardines (la Fresneda, la Granjilla y el Castañar). Precisamente, será con la Casita del Príncipe con la única parte del recinto escurialense (en este caso, anexo) con el que el autor se muestre algo más expresivo: “...aunque pequeña, contiene dentro de sí riquezas y preciosidades. Sus jardines son bellísimos...”, LÓPEZ Y RAMAJO, Antonio María: *ob. cit.*, p. 31.

⁶⁰⁵ Desde un punto de vista cultural, pero también lúdico.

⁶⁰⁶ LÓPEZ, Matilde: *ob. cit.*

va a influir en que las guías del siglo XX sean mejor concebidas como manuales orientados a la investigación⁶⁰⁷ (Martínez Cuesta⁶⁰⁸, Matín Bonilla⁶⁰⁹ y Matilde López⁶¹⁰).

3.1.4. *Algunas ediciones críticas contemporáneas del siglo XX*

Por último, de estas ediciones contemporáneas destacaría su importante labor de “rescate” de textos escurialenses secundarios o menos afamados. Son sacados de su “oscuridad” y olvido, con su consiguiente estudio y puesta en valor.

En este grupo, cabe mencionarse la edición de Sáez de Miera⁶¹¹ sobre la *Historia de la Orden*⁶¹². Siendo conscientes de la trascendencia de la descripción del padre Sigüenza, en este libro se reproduce única y exclusivamente todo lo referido a esta, es decir, la “Tercera parte”⁶¹³, fragmento más relevante para el estudio y conocimiento de la construcción y la esencia originaria del Monasterio. A su vez, queda dividido en dos partes: la primera, bajo el título de “La fundición del monasterio”⁶¹⁴, la cual es precedida por un prólogo⁶¹⁵, y, la segunda, “De las partes del edificio del Monasterio”⁶¹⁶.

Pero la “Tercera parte” no es expuesta de manera aislada, sino que es enriquecida por un estado de la cuestión previo sobre la biografía del padre Sigüenza⁶¹⁷, realizado por Federico Carlos Sáinz Robles y fechado en enero de 1963⁶¹⁸. Con este estudio inicial, se determina la existencia de varias de sus biografías,

⁶⁰⁷ No obstante, en relación a escritos pasados, sí que predominará un lenguaje simple y preciso, lo que fomenta su accesibilidad a un público general, a lo que se une el deseo de facilitar aún más su lectura a un público internacional, gracias a las traducciones al inglés en determinados casos. Por ejemplo, la guía de Matilde López tiene los pies de fotos traducidos al inglés. Por otra parte, la referencia a una serie de tópicos, leyendas y curiosidades seguirá vigente, pero expresado, como se ha explicado, en un estilo más conciso y directo.

⁶⁰⁸ MARTÍNEZ CUESTA, Juan: *ob. cit.*

⁶⁰⁹ A.A.V.V., MARTÍN BONILLA, Margarita (textos): *ob. cit.*

⁶¹⁰ LÓPEZ, Matilde: *ob. cit.*

⁶¹¹ SIGÜENZA, fray José de: *La fundación del Monasterio de El Escorial*. SÁENZ DE MIERA, Jesús (ed.) y SÁINZ ROBLES, Carlos (pról.). *ob. cit.*, 1963. RBME, 129-III-12.

⁶¹² A grandes rasgos, las contribuciones de la edición de Miera pueden resumirse en la inclusión de un estado de la cuestión sobre la biografía del padre Sigüenza y en la reproducción de otros textos escurialenses, complementarios a la obra del anterior. Aunque menos conocidos, no están carentes de un valor documental y testimonial. Todo ello será analizado a continuación.

⁶¹³ SIGÜENZA, fray José de: “Tercera parte de la historia de la Orden de San Gerónimo Doctor de la Iglesia. Dirigida a. Al Rey Nuestro Señor. Don Philippe III. Por fray Ioseph de Sigüenza de la misma Orden” en *ob. cit.*, 1605, *Ibid.*

⁶¹⁴ *Ibid.*, pp.7-201.

⁶¹⁵ *Ibid.*, pp.3-80.

⁶¹⁶ *Ibid.*, pp.202-454.

⁶¹⁷ Nacido en 1544 en la ciudad de Sigüenza, como es sabido, fue sucesor de Arias Montano como bibliotecario de la Biblioteca Laurentina.

⁶¹⁸ Prólogo, *ibid.*, VII-XIX (esta última sin paginar en el original).

aparte de la que podemos localizar en la misma *Historia de la Orden*. Estas referencias biográficas se localizan en el escrito del padre Serra, en la “Cuarta Parte” de Santos, en el testimonio de fray Pablo de San Nicolás, en los preliminares de la *Instrucción de maestros, Escuelas de novicios* y en el elogio preliminar a la reimpresión de la *Historia de la Orden* en la Nueva Biblioteca de Autores Españoles. Datado en el año de 1907, dicho elogio fue realizado por el miembro de la Real Academia de la Historia, don Juan Catalina García⁶¹⁹. Así mismo, se hallan alusiones biográficas en el *Libro de los Entierros de los Religiosos*, atribuido a fray Bartolomé de Santiago, coetáneo del propio Sigüenza, el cual murió en el año de 1603⁶²⁰.

A su vez, se destaca otra faceta del padre Sigüenza, la de poeta, mucho menos afamada que la de prosista, en la cual no resultó “medianejo”⁶²¹. Bajo este rol, se le asigna y atribuye la autoría de varios sonetos hallados en el propio Monasterio, quedando constancia en “códices raros y raros manuscritos”, como los *Salmos del padre José de Sigüenza, Montano y otros*, así titulados posteriormente, ya a finales del siglo XIX⁶²².

Por último, Sáez de Miera añade otros documentos inéditos, como la Carta de los frailes de El Escorial al Secretario del Rey (25 de marzo de 1576) del Archivo de Simancas (Cortesía del R. P. Miguel Modino) o la reproducción de dos páginas de *Memorias* sobre la construcción de El Escorial de Villacastín (Biblioteca de El Escorial). Estas páginas tratan de la Consagración de la iglesia o de algunas partes representativas del edificio, como el Panteón de los Reyes (Altar Mayor), la escalera principal o en interior de la iglesia.

El siguiente estudio del padre Gregorio de Andrés (1965)⁶²³ nos ilustra sobre otros importantes documentos y relaciones escorialenses, menos afamadas que las descripciones canónicas. La obra se divide en seis capítulos, dedicados cada uno a una parte de esta colección de documentos:

⁶¹⁹ *Ibíd.*, p. XI.

⁶²⁰ Esta memoria sepulcral se ubica en la sala de manuscritos conventuales del Monasterio y, en ella, se narran vidas ejemplares de religiosos, entre las que se encuentra la del padre Sigüenza.

⁶²¹ El ya mencionado Juan Catalina García destaca su inigualable faceta de prosista a la de poeta, en la cual no llega a igualarse a Luis de León, al que el jerónimo llega a imitar. *Ibíd.*, pp. XIV y XV.

⁶²² Como ilustración de esta faceta poética, se reproduce su *Soneto a la Virgen o a la imagen pintada que da la teta*.

⁶²³ ANDRÉS, Gregorio de: *ob. cit.*, 1965.

- 1) *Diurnal* de Antonio Gracián, Secretario de Felipe II (años 1571 y 1574).
 - 2) Relaciones sobre los incendios del Monasterio de El Escorial. 65-127
 - 3) Relación de las pinturas enviadas a Felipe II desde Roma para El Escorial en 1587.
 - 4) Correspondencia epistolar entre Felipe IV y el P. Nicolás de Madrid sobre la construcción del Panteón de Reyes (1654).
 - 5) Correspondencia epistolar entre Carlos II y el Prior del Monasterio de El Escorial P. Alonso de Talavera sobre las pinturas al fresco de Lucas Jordán (1692-1694).
 - 6) Descripción de la fontanería del Monasterio de El Escorial hecha en 1645.
- 1-“ *Diurnal* de Antonio Gracián, secretario de Felipe II (años 1571 y 1574)”⁶²⁴

Antonio Gracián Dantisco realizó un dietario durante los cinco años que estuvo trabajando como Secretario de Felipe II. Este es el llamado *Diurnal* del que, en este volumen, el padre Gregorio de Andrés nos ofrece los fragmentos del año 1574, copiados tal vez del original en Madrid, el 17 de diciembre de 1646⁶²⁵. Así queda indicado por el Capellán de Felipe II, Julio Chifflet, cuyo proyecto de publicación no llegó a llevarse a cabo. No obstante, se encuentra salvaguardado en la Biblioteca Municipal de Besançon (ms. 1284). Además, cabe mencionar que fue dicho Capellán quien dio nombre a la obra, lo cual, según de Andrés, hubiera sido algo impropio de Gracián⁶²⁶.

Gregorio de Andrés considera de gran valor el *Diurnal*, pues, si saliera completo a la luz, sería una fuente ideal para el conocimiento preciso de la vida política de Felipe II⁶²⁷. Así mismo, remarca la importancia de estos escritos, puesto que “...se refieren noticias de todo género; principalmente, son de gran interés las concernientes a la Biblioteca escurialense”, como las diversas incursiones y trámites del monarca por hacerse con los fondos o bibliotecas de gran categoría de ese año, como las de González Pérez, Juan Páez de Castro, el Cardenal de Burgos, Diego Hurtado de Mendoza o la compra de manuscritos griegos ofrecidos por Andrés Darmario, etc,

⁶²⁴ *Ibid.*, pp. 5-65.

⁶²⁵ Se desconoce si estos fragmentos del año 1574 fueron realmente fragmentos como tal o bien si fueron así escritos como muestra del agotamiento de un Gracián Dantisco enfermo, falleciendo dos años después en plena juventud.

⁶²⁶ Este la denominó: *Noticias diurnas de A. Gracián secretario del rey don Felipe II, de lo que pasaba en El Escorial cuando su Majestad ahí lo empleaba en juntar libros para su real librería y diferentes catálogos de dicho libro en diversas lenguas.*

⁶²⁷ Andrés confirma la posibilidad de que, el día menos pensado, aparezca el *Diurnal* en algún archivo o biblioteca.

junto a la exposición de las actividades burocráticas o de chancillería de Felipe II para el gobierno de la nación y extranjero, acompañadas de la relación de sus múltiples viajes. En lo referido al Monasterio, se plasman las preocupaciones que acechaban al Fundador durante su construcción⁶²⁸.

A lo largo de este fragmento, se aprecia el arduo trabajo de Gregorio de Andrés por esclarecer los contenidos de este escrito, al tratarse de una transcripción de parte de un copista de una caligrafía no demasiado legible. De este modo, algunos nombres dudosos han sido indicados entre interrogaciones.

En definitiva, estas memorias de Gracián merecen poco comentario, ya que suponen una relación de fechas, datos e informaciones, carentes de concepción crítica de interés sobre la imagen del Real Monasterio de El Escorial.

2- “Relaciones sobre los incendios del Monasterio de El Escorial⁶²⁹”

Valorando los incendios como una de las desgracias más lamentables que asolaron al Monasterio, no obstante, Gregorio de Andrés los considera unas de las partes más remarcables de su historia. Los incendios son un mal que ha amenazado a la gran mayoría de los palacios históricos, no sólo del siglo XVI, sino también posteriores, como el Palacio de Balsaín (XVII), el del Buen Retiro (XVIII) y el Alcázar de Segovia (XIX), acusándose, sobre todo, la pérdida de bienes artísticos, arquitectónicos y documentales.

Con gran fidelidad, de Andrés nos relata uno a uno los incendios más importantes que irrumpieron en el monumento, causando grandes destrozos en comparación con otros de menor envergadura, generalmente producidos por rayos⁶³⁰. Para ello, reproduce las crónicas de incendios de los monjes jerónimos⁶³¹, cuya finalidad era la de dejar constancia de ellos para la posteridad, así como, en un sentido aleccionador y preventivo, para sirvieran de “...ejemplo para regirse y gobernarse en lo que después sucediere”⁶³². Sin embargo, en estas relaciones anónimas, con la salvedad de la de Toledo⁶³³, nos comenta de Andrés que faltan incluir dos incendios: el de 1557 y el de 1872⁶³⁴.

⁶²⁸ *Ibíd.*, pp.7-8.

⁶²⁹ *Ibíd.*, pp.65-127.

⁶³⁰ *Ibíd.*, p.67 (en el original sin paginar).

⁶³¹ Dichas relaciones se encuentran manuscritas junto con otras, dentro del legajo 143 del Archivo General de Palacio Real, sección El Escorial.

⁶³² *Ibíd.*, p.68.

⁶³³ TOLEDO, fray Juan de: *ob. cit.*

⁶³⁴ Según de Andrés, resultaría “fácilmente su omisión”. Se debe a que, en el caso del primero, se trata del descrito por el padre Sigüenza y, por ende, es altamente conocido. En el caso del segundo, faltó la

Aparte de estas crónicas manuscritas, el autor de esta edición busca, por otra parte, bibliografía sobre los incendios escurialenses, constando finalmente su gran escasez. No obstante, menciona al padre José de Quevedo como el compilador más importante de este tipo de relaciones en su historia sobre el Monasterio. Precisamente, de Quevedo derivarán las sucesivas copias de quienes han abordado este asunto⁶³⁵.

3- “Relación de las pinturas enviadas a Felipe II desde Roma para El Escorial en 1587⁶³⁶”

De Andrés elabora una minuciosa historia de los retratos pictóricos y escultóricos de los hombres ilustres de la biblioteca laurentina. Entre estas representaciones, siguiendo así con la tradición, figuran grandes personalidades de la antigüedad del ámbito de las ciencias y las letras⁶³⁷.

Se destaca su distinta procedencia, siendo remitidos por el Padre Chacón y guiados bajo la iniciativa del consejo de Páez de Castro en su *Memorial* sobre la formación de una librería. Dichos retratos van a relatarse en su descripción de la sala que debía contener los manuscritos⁶³⁸.

4- “Correspondencia epistolar entre Felipe IV y el P. Nicolás de Madrid sobre la construcción del Panteón de Reyes (1654)⁶³⁹”

Esta obra reproduce de forma inédita⁶⁴⁰ veinticinco cartas de las probablemente 60 y 70 que fueron enviadas por el padre Nicolás de Madrid a Felipe IV mensualmente. Se conservan en el legajo nº1996 del archivo de Palacio Real, *San Lorenzo, leg. 1996*, datadas entre 1648 hasta 1654⁶⁴¹.

El valor de todas ellas, reside en que suponen un testimonio fidedigno de la realización de la obra del Panteón Regio, pues reúnen informaciones de lo más

presencia de un historiador que relatara los hechos pero, no obstante, los periódicos de aquel entonces podrían tapar este vacío informativo.

⁶³⁵Gregorio de Andrés nos recomienda consultar el siguiente artículo: AUBERSON, Luis: “Los incendios de El Escorial” en diario *ABC*. Madrid, 21 de noviembre de 1959. *ob. cit.*, 1965, pp. 67 y 68.

⁶³⁶ *Ibíd.*, pp.127-149.

⁶³⁷ Esta tradición parte de las bibliotecas de los humanistas del siglo XVI.

⁶³⁸El ornamento de esta primera sala compendia los retratos de los primeros doctores, obtenidos a partir de retablos antiguos de Roma y de pinturas griegas. A ellos se añaden los otros sabios principales, basados en estatuas antiguas y medallas, “...y a lo que de ellos y sus facciones se escriben sus vidas”. Cf PÁEZ DE CASTRO, J.: *Memorial sobre los libros y utilidad de la librería y traza que en ella se han de tener*, Madrid, 1749, p.33 citado en *Ibíd.*

⁶³⁹ *Ibíd.*, pp.159-209.

⁶⁴⁰ No obstante, de Andrés afirma que estas cartas han sido previamente utilizadas en los trabajos de Íñiguez Almech y F. Navarro.

⁶⁴¹ Estas cartas se publican aquí como inéditas, con la salvedad de dos de ellas, como la alusiva al estudio del Marqués de Lozoya sobre las pinturas del pintor napolitano, el cual se publica en el volumen II de *El Escorial* de 1963. Se piensa que ninguna de ellas ha sido empleada en ninguna biografía de Lucas Jordán. *Ibíd.*, p.215.

variadas: la cronología y proceso de la obra, así como los problemas acontecidos durante esta, como la escasez del dinero o la lentitud de la colocación de las piedras decorativas (mármoles, jaspes y bronces), aparte de las dificultades a las que el padre Nicolás de Madrid supo poner solución.

La construcción del Panteón de los Reyes se divide en un total de tres etapas, designadas por los autores que trabajaron en ellas: la etapa de Herrera, de Crescendi y del padre Nicolás de Madrid⁶⁴².

A Herrera se le adjudican las trazas y la dirección de las obras de la cripta mortuoria subterránea, bajo el altar mayor y con varias escaleras de acceso⁶⁴³. De tal forma que las intervenciones posteriores se deben a acciones puramente decorativas. No obstante, la mencionada cripta no fue del gusto de Felipe II, tanto por su oscuridad como por su difícil acceso. Por este motivo, el rey ordenó que diseñara un depósito para albergar los Cuerpos Reales, trasladados allí en 1585, de tal modo que Herrera tuvo que desarrollar otro diseño, consistente en tres galerías en forma de “U”, el cual es el que ha trascendido hasta nuestros días⁶⁴⁴.

En tiempos de Felipe III y IV, tiene lugar la etapa de Crescendi (1617-1635), prolongándose hasta el año 1645, cuando toma el relevo de las obras el padre Nicolás de Madrid, tras su muerte. Debido a las grandes dificultades presentadas, este último estuvo a punto de buscar un nuevo lugar y abandonar lo hecho hasta entonces. Manteniéndose la estructura en forma de “U” labrada en granito de Herrera, de su quinto diseño, se llevaron a cabo las trazas de Juan Gómez de Mora bajo la dirección de Crescendi. De este modo, la decoración adsorbió el protagonismo principal de estas obras, a partir de mármoles, bronces y jaspes.

Una de las cuestiones a resaltar de esta fase, es la problemática de la desviación de las aguas, que afectaban negativamente a los materiales de la estancia y al acceso más amplio a la bóveda funeraria⁶⁴⁵.

⁶⁴² La intervención de Velázquez en el Monasterio no debe considerarse una etapa constructiva del Panteón, sino que hay que comprenderla en lo referente a “los cuadros, retoques, marcos y estofados, disposición y orden de las pinturas en la sacristía del Panteón que se alhajó con diez óleos”. Su intervención tuvo lugar en otras partes del edificio, como en la Sacristía y en la Iglesia Vieja, *ibíd.*, p.163.

⁶⁴³ Este diseño es apreciable en los grabados del quinto diseño de Herrera.

⁶⁴⁴ Los cuerpos fueron colocados en sus correspondientes nichos “en orden de dignidad”. Carlos V se situó en el centro, justamente bajo los pies del sacerdote, *ibíd.*, p.162.

Pero, además de las obras del Panteón, las cartas recogen una serie de noticias de interés sobre el resto del Monasterio en general, como nuevamente alguno de los incendios o las obras de restauración del palacio, entre otras informaciones y curiosidades. Será en el siglo XX cuando se publiquen los estudios esenciales sobre este tema, de la mano de D. Federico Navarro, Elías Tormo, J.J. Martín González y F. Íñiguez Almech. No obstante “...aún quedan algunos puntos oscuros, que la investigación dilucidará algún día”⁶⁴⁶.

5-“Correspondencia epistolar entre Carlos II y el Prior del Monasterio de El Escorial, el P. Alonso de Talavera, sobre las pinturas al fresco de Lucas Jordán (1692-1694)”⁶⁴⁷,

En este caso, Gregorio de Andrés edita 79 cartas que tienen por tema las pinturas de Lucas Jordán en las bóvedas^{648 649}. Estas se mantuvieron entre el prior Alonso de Talavera⁶⁵⁰, a quien le corresponden 30, y don Eugenio Marbán y Maella, autor de las 49 restantes, escritas en nombre de Carlos II. El Prior de Talavera trabajará con un papel secundario, bajo la intervención experta del padre Francisco de los Santos, concretamente, en cuanto a la invención temática. Al mismo tiempo, esta se encontrará, en todo momento, regida por la aprobación del monarca⁶⁵¹.

De estas cartas, de Andrés remarca su carácter inédito y testimonial, en cuanto a que su hallazgo y publicación ha supuesto la recuperación de una serie de relatos, cuya gran mayoría no habían salido a la luz hasta el momento. En estas cartas, se contienen descripciones minuciosas de los temas de representación, pero también “datos curiosos” sobre el trascurso de la realización de dichas pinturas y hasta del propio pintor⁶⁵².

6- “Descripción de la fontanería del Monasterio de El Escorial hecha en 1645”⁶⁵³,

En este caso, el padre Gregorio de Andrés se limita a editar este tratado de fontanería escorialense, sin incluir previo prólogo crítico, como en el resto de los

⁶⁴⁶ *Ibíd.*, p.163.

⁶⁴⁷ *Ibíd.*, pp. 209-291.

⁶⁴⁸ Lucas Jordán fue invitado a El Escorial a través de su Virrey Francisco de Benavides, en 1692. El estilo de este pintor procedente de Nápoles coincidía con el refinado gusto de Carlos II. *Ibíd.*, p.211.

⁶⁴⁹ Aparte de estas cartas, sobre la descripción del orden en que las bóvedas escorialenses fueron pintadas, tenemos previamente la relación del padre Santos en ms. esc. J. II. 3. A ello se unen los testimonios de Antonio Palomino en *El Parnaso español pintoresco laureado*. *Ibíd.*, p.212

⁶⁵⁰ Prior número 29 de este Real Monasterio.

⁶⁵¹ *Ibíd.*, p. 213.

⁶⁵² *Ibíd.*, p. 214.

⁶⁵³ *Ibíd.*, pp. 291-319.

capítulos. No obstante, sí constará de una serie de notas al pie con comentarios y anotaciones propias:

El título de dicho tratado es *Libro que trata de la fontanería de esta real casa de San Lorenzo, se explica su principio, sus arcas, sus repartimientos y desagüaderos y se dan varios avisos muy esenciales para su mayor aseo y conservación de su fábrica. Se escribió en el año de 1645 y se copió en el de 1792*, “siendo prior el reverendísimo padre San Isidro de Jesús”⁶⁵⁴. Según de Andrés, la autoría de este documento podría otorgarse al vicario padre Nicolás de Madrid, de acuerdo a varias hipótesis⁶⁵⁵.

En definitiva, consiste en un texto objetivo, descriptivo, sin ningún tipo de análisis valorativo, puesto que comprende las indicaciones o instrucciones sobre cómo limpiar el Arca del Cascal. Por otro lado, supone una relación de distintos tipos de agua, según su procedencia, relación de conductos, fuentes, caños, etc.

3.2. Justificación del corpus textual definitivo para el posterior análisis lingüístico-terminológico

⁶⁵⁴El tratado de fontanería escurialense se compone de dos manuscritos: el original y una copia. El original, datado en 1645, recibe el título de *Noticias de todas las fuentes que tiene este Real Monasterio de San. Lorenzo* (archivo escurialense, caja XV). También existe la citada copia, la cual no llega a ser literal, sino que dista en cierta medida del original. Datada de 1792, (ms. esc. Z. IV), dicha copia que volvió a “reingresarse” en El Escorial en 1887, fruto de una donación de Félix María Urcullu y Zuleta. Probablemente desapareciera durante la secularización jerónima del año 1837, quizás en el Palacio Real, ya que el archivo del legado escurialense fue trasladado a este edificio en 1836. Se debe a que nunca fue custodiado en la biblioteca de El Escorial, sino en su archivo, por las indicaciones que comprende la signatura de su portada: Archº. Cax.62. N.31.

⁶⁵⁵*Ibíd.*, pp.293 y 294.

**INFORMACIÓN PRELIMINAR DEL CORPUS
EMPLEADO EN ESTA TESIS**

AUTOR	TÍTULO	PARTE SELECCIONADA	EDICIÓN	AUTOR/ES DE LA TRANSCRIPCIÓN
<i>Luis Cabrera de Córdoba</i>	<i>Poema Laurentina</i> (Ca. 1580)	Pp.134-187	Edición de Lucrecio Pérez Blanco de 1975	Marina Castilla Ortega (Universidad de Málaga)
<i>Juan de Herrera</i>	<i>El Sumario</i> (1589)	Su totalidad	Edición de Luis Cervera Vera del año 1998	Marina Castilla Ortega (Universidad de Málaga)
<i>Juan Alonso de Almela</i>	<i>La Octava Maravilla del Mundo</i> (Ca. 1595)	Desde el capítulo III al XXXVII	El manuscrito original (Ca.1595) que se encuentra en la Biblioteca Nacional (signatura BNM, mss. 1724)	Marina Castilla Ortega (Universidad de Málaga)

<i>Fray José de Sigüenza</i>	<i>Historia de la Orden de San Jerónimo</i> (1600-1605)	La tercera parte dedicada a la descripción de El Escorial (pp. 525-899)	Edición del ejemplar original existente en la Biblioteca Nacional, de la edición de Juan Flamenco (1605)	José Luis Vega Loeches (Universidad Complutense de Madrid) y Nuria Rodríguez Ortega (Universidad de Málaga)
<i>Fray Francisco de los Santos</i>	<i>Descripción breve</i> (1657)	Obra completa	La primera edición de 1657 de un ejemplar existente en la Biblioteca Nacional	María Paz Fuentes Carrasco (Universidad de Málaga)
<i>Fray Andrés Jiménez</i>	<i>Descripción del Real Monasterio</i> (1764)	Obra completa	Edición original de 1764, a partir de los fondos <i>on-line</i> del <i>Getty Research Institute Library</i>	Marina Castilla Ortega (Universidad de Málaga)

Antonio Ponz	<i>Viage de España</i> (1772)	Tomo II: "Trata sobre Madrid, El Escorial y Guisando" (pp.1-250)	Tercera edición de 1788, <i>por la Viuda de Ibarra, Hijos y Compañía</i>	Marina Castilla Ortega (Universidad de Málaga)
Josep María Cuadrado	<i>Recuerdos y bellezas de España</i> (1853)	Tomo I, Capítulo Segundo: "Castilla la Nueva", en lo referido a la descripción de El Escorial (pp. 123-149)	Edición <i>on-line</i> dispuesta por <i>Google Books</i> , proveniente de los fondos de la Universidad Complutense de Madrid	Marina Castilla Ortega (Universidad de Málaga)
José Martín y Santiago	<i>Un Viaje al Escorial</i> (¿1868?)	Obra completa, salvo aquellas páginas no concernientes a la descripción del monumento, como de la V [sin paginar] a la 15 y parte de las páginas 63 y 64. De esta obra, también se	Primera edición del ejemplar de la Biblioteca Digital Hispánica (¿1868?), editado por Juan José Martínez	Marina Castilla Ortega (Universidad de Málaga)

		<p>seleccionó el juicio valorativo de José Amador de los Ríos: “San Lorenzo del Escorial. Juicio Crítico de la Iglesia y Monasterio”, pp. 15-33.</p>		
--	--	--	--	--

Casi como una prolongación del capítulo 1 (“Materiales y Métodos”), donde relataba paso a paso la metodología seguida en el posterior análisis léxico-terminológico, a continuación, voy a detallar y justificar las obras que seleccioné definitivamente para el desarrollo de este estudio. También, con este apartado pretendo realizar un estudio y valoración de estos textos, indicar su procedencia y qué partes concretas he abordado, ya que no en todos los casos su conjunto ha resultado trascendental para la elaboración de este análisis⁶⁵⁶. Como es sabido, parten de la selección de un amplio corpus bibliográfico inicial, configurado a partir de la consulta de varias bibliotecas, tanto virtuales como presenciales⁶⁵⁷.

Con este corpus definitivo, de un total de nueve obras repartidas a lo largo de los siglos XVI al XIX, he pretendido abarcar la gran mayoría de los distintos géneros y aproximaciones, previamente comentados. Además, en el lapso temporal en el que se comprenden, El Escorial ha podido vivir las experiencias y vicisitudes de distintas épocas, por lo que no únicamente se ha contemplado su periodo de máxima plenitud, en torno a su fundación y el reinado de Felipe II. Con todo ello, se ha deseado alcanzar

⁶⁵⁶ Además, cabe mencionar que se han excluido todo tipo de sumarios o índices. Por el contrario, se han mantenido para el análisis léxico-terminológico las notas al pie o al margen, así como las dedicatorias, prólogos e introducciones en los casos procedentes.

⁶⁵⁷ Véase p. 10 de esta tesis.

una perspectiva lo suficientemente amplia. Así mismo, he querido obtener la mayor riqueza textual posible, sobre todo, acerca del vocabulario descriptivo-crítico de cada autor, así como las pervivencias y variaciones terminológicas y semánticas a lo largo del tiempo. Precisamente, este grupo concreto de palabras ha sido crucial para el discernimiento de la influencia del factor lingüístico-expresivo en la configuración de la imagen del monumento, máxima finalidad de esta tesis.

En este sentido, en mi búsqueda de respuestas lo más variadas posibles, mi criterio selectivo se ha apoyado en la relevancia historiográfica de algunos escritos, citados casi por norma en la gran mayoría de monografías y guías sobre el Monasterio (ej.: Sigüenza⁶⁵⁸, Santos⁶⁵⁹, Jiménez⁶⁶⁰), al entender que estos son los que alcanzaron una mayor difusión y, por tanto, pudieron tener influencia en otros autores. Pero tampoco he menospreciado otros testimonios quizás poco reconocidos o, al menos, eclipsados por los anteriores. Es así que, procurando que no fueran meras copias o plagios de los anteriores textos “modélicos”, estos aportan una serie de peculiaridades y matices propios de gran interés, por lo que hubiera sido un grave error excluirlas.

3.2.1. Siglo XVI

Consideraciones

Debido a que sus autores gestaron sus obras en la proximidad de la fábrica del Monasterio y del entorno diario de la Corte filipense, nos ofrecerán con mayor fidelidad la esencia más pura por la que fue construido. De las nueve obras que configuran este corpus, el siglo XVI es el más numeroso, pues se compone de un total de cuatro títulos: el *Poema Laurentina* de Luis Cabrera de Córdoba (Ca. 1580)⁶⁶¹, *El Sumario* de Juan de Herrera (1589)⁶⁶², *La Octava Maravilla* de Juan Alonso de Almela (Ca. 1595)⁶⁶³ y la “Descripción del Escorial” de la *Historia de la Orden* de fray José de Sigüenza (1600-1605)⁶⁶⁴. Este último, a pesar de que se date en el siglo XVII, he

⁶⁵⁸SIGÜENZA, fray José de: *ob. cit.* 1605.

ÁLVAREZ TURIENZO, Saturnino: *ob. cit.*

BARBERÁN, Cecilio: *El padre José de Sigüenza como crítico de arte de las pinturas de El Monasterio de El Escorial*. El Escorial, Real Monasterio, 1964. BLASCO CASTIÑEYRA, Selina: *ob. cit.*, 1992.

RODRÍGUEZ ORTEGA, Nuria: *ob. cit.*

⁶⁵⁹SANTOS, fray Francisco de los: *ob. cit.* 1657 y 2012.

RODRÍGUEZ ORTEGA, Nuria: *ob. cit.*

⁶⁶⁰XIMÉNEZ, fray Andrés de: *ob. cit.* 1764.

⁶⁶¹CABRERA DE CÓRDOBA, Luis: *ob. cit.*, 1975, pp. 134-187.

SÁENZ DE MIERA, Jesús: *ob. cit.*, 2001, pp. 355-380. Tercera parte, cap. XII.

⁶⁶²HERRERA, Juan de: *ob. cit.*, 1589.

⁶⁶³ALMELA, Juan Alonso de: *ob. cit.*, ca.1595.

⁶⁶⁴SIGÜENZA, fray José de: *ob. cit.* 1605.

considerado inscribirlo en esta categoría por su cercanía con el entorno del esplendor de los primeros años de vida del monumento. Además, cabría recordar que la obra del padre Sigüenza marcará un punto de inflexión en la historia de la literatura escorialense, comenzándose una tradición justo a partir de ella. De este modo, a partir de su contraste con respecto a los primeros de textos del XVI, he podido corroborar de manera más evidente las innovaciones de este escrito.

A su vez, esencialmente he pretendido abarcar un corpus por parte de autores de diferente procedencia, ajustándome, así, a las características de los escritos de aquel entonces. Por tanto, analicé textos por parte de cortesanos (Cabrera y Almela) y de un monje destacado de la Orden de San Jerónimo (el padre Sigüenza). Pero también, ampliando aún más este marco, adjunté el texto del *Sumario*, de la mano de un arquitecto de la talla de Herrera, artífice principal de esta fábrica junto a su predecesor, Juan Bautista de Toledo. La obra fue seleccionada a pesar de su corta extensión y carácter meramente informativo, pues, como es sabido, actúa como indicación anexa a las *Estampas*.

Por otra parte, he considerado el grado de excepcionalidad de estos escritos frente a otros testimonios de ese entonces. Es debido a que, a pesar de su elevado estilo descriptivo-inventarial, no llegan a alcanzar la asepsia extremista de algunas crónicas jerónimas, como las de Villacastín o San Jerónimo, motivo por el cual no he procedido a su análisis. No obstante, como bien podremos verificar, todas ellas no dejan de establecer gran vinculación con ambas crónicas, pues conservan, en mayor o menor escala, la tendencia hacia la serialización de elementos y estancias, en su concepción del Monasterio como contenedor de una innumerable riqueza.

3.2.1.1. *El Poema Laurentina de Luis Cabrera de Córdoba (Ca. 1580)*

-Procedencia y partes del texto para el posterior análisis léxico-terminológico

Del *Poema Laurentina* se han empleado las páginas desde la 134 a la 187, de la edición de Lucrecio Pérez Blanco de 1975⁶⁶⁵. Realicé la digitalización o transcripción mediante tecleo manual.

-*Estudio del autor y su obra*

Nacido en Madrid en 1559, Luis Cabrera de Córdoba fue descendiente directo de los Condes de Torres Cabrera, dedicados a la carrera de las armas. Estudiante sobresaliente, a la edad de veinticinco años abandona sus estudios en el Colegio de

⁶⁶⁵ CABRERA DE CÓRDOBA, Luis: *ob. cit.*, 1975, pp. 134-187.

Ciencias Liberales para encomendarse a Felipe II. En 1572 pasó a ser “...guarda mayor de las dehesas y términos de El Escorial y superintendente de los jardines y plantas y de la carretería de la fábrica del monasterio de San Lorenzo el Real”. Tras cometer varios abusos en la aldea y campo de El Escorial, partió a Nápoles en 1584, como criado del Duque de Osuna. En 1585 volvió a Madrid con informes para el Rey. En 1588 fue enviado a Flandes bajo el mandato de Alejandro Farnesio. En este mismo año, por orden de este último, planteó sus dudas a Felipe II sobre la empresa contra Inglaterra. Ya en 1589, quizás por causa del efecto de su *Laurentina*, Cabrera quedaba encargado de guardar “...la caza, pesca, prados y sitios reales de La Fresneda y el Castañar, dehesa de la Herrería y jardines en torno a El Escorial”, así como los pasos, caminos y atalayas de la zona escurialense, asumiendo a su vez la labor de aposentador de los visitantes de relieve en el Monasterio⁶⁶⁶.

Como autor culto, Cabrera escoge este título para su poema, *Laurentina* (canto a San Laurencio), lleno de evocación clásica. Únicamente se conservan dos manuscritos del poema *Laurentina* en la Biblioteca del Real Monasterio de El Escorial, sin hallarse hasta la fecha ningún ejemplar completo del poema. Uno de los manuscritos que contiene la signatura e. IV. 6., fue escrito en el siglo XVI y, el otro, con asignatura J. II. 28., se trata de una copia del siglo XVII. Debió hacerse con el propósito de imprimirse junto con el *Tratado del arte del cortar del cuchillo*, de Enrique Villena⁶⁶⁷.

La obra inédita comprende un extenso poema de veintinueve cantos, carentes de título, recogidos en la edición facsímil de Lucrecio Pérez Blanco, “Texto de *Laurentina*” (pp. 25-217), que manejo en esta investigación y que, por el momento, resulta ser la única edición existente de *Laurentina*. De todos estos cantos, he tratado dos, el vigésimo sexto y el vigésimo séptimo (pp.135-187), los más relevantes para la construcción esencial de la imagen del Monasterio. Cabe destacarse el hecho de que el poema se encuentra precedido de un prólogo elaborado por el propio Cabrera de Córdoba, donde claramente puede apreciarse la labor de Pérez Blanco por descifrar aquellas palabras del manuscrito original que han quedado inacabadas o desaparecidas con el paso del tiempo.

⁶⁶⁶ CABRERA DE CÓRDOBA, Luis: *ob. cit.*, 1619 y SÁENZ DE MIERA, Jesús: *ob. cit.*, 2001, pp.355-380. Tercera parte, cap. XII.

⁶⁶⁷ ZARCO CUEVAS, P. Julián, agustino: *ob. cit.*, 1926, pp.136-137, citado en SÁENZ DE MIERA, Luis: *ob. cit.* 2001, p. 219.

Laurentina se escribió con el fin expreso de rendir homenaje y poner de su parte al monarca Felipe II⁶⁶⁸ y a su sobrino, “el príncipe Cardenal Alberto, digno Virrey de V. M.”, a quien dedicó la obra en “poesía heroica”. Por lo tanto, con esta composición *pro rege*, como cualquier cortesano, Cabrera deseaba asegurarse sus mercedes y una posición en la Corte. Sin embargo, Felipe II, así como hiciese con la *Declaración* de su secretario, Antonio Gracián Dantisco⁶⁶⁹, dada su escasa afición a la poesía, entregó el manuscrito a la Biblioteca Laurentina, donde se encuadernó “a la escurialense”.

Se ignoran con exactitud la fecha exacta del inicio del poema y el tiempo que le llevó realizarlo. Aunque para Sáenz de Miera carece de rigor científico, existe una datación por parte de Niño Azcona que lo situó en el año 1581⁶⁷⁰. No obstante, sí se conoce el contexto en que sus versos fueron escritos. Este fue en un momento en que la imagen del Monasterio empezaba a ser sólida y la difusión de su renombre había crecido. Tal y como declaran el plan rector del poema y, por dos veces, las explicaciones precedentes al canto vigésimo tercero, el autor identificó novedosamente lo referido al Monasterio con una “descripción” del mismo.

Laurentina versifica casi la totalidad de la *Declaración* de Gracián, que Cabrera debió manejar en el mismo Monasterio. No obstante, nunca menciona ni a este autor ni a su obra, que en su momento alcanzó poco reconocimiento. Es así que se apropia de la exaltación gracianesca de que “El edificar es una sombra de creación, porque produce lo que no es... el fabricar ser sombra parecía de creación”. También, con modos gracianescos, alabó y presentó al edificio y al Rey como quintaesencia en oposición a la herejía, reiterando el problema del blasón de este último con respecto al Monasterio. Por otra parte, aprovechó la ocasión para transmitir sus posturas antiprotestantes. Según Sáenz de Miera, “...al copiar a Gracián, Cabrera incorporó la tónica de *lo indecible*, pero añadió diversas referencias sobrepujatorias al silencio de Salustio sobre las bellezas de Cartago”⁶⁷¹. Por consiguiente, Cabrera tomó esta obra como algo más que un punto de partida.

⁶⁶⁸ Precisamente, la parte del poema con signatura e. IV. 6., precedente al canto vigésimo tercero, será la dedicada a Felipe II.

⁶⁶⁹ GRACIÁN DANTISCO, Antonio: *ob. cit.*

⁶⁷⁰ NIÑO AZCONA: *Felipe II y la Villa de El Escorial*, Madrid, edición-imprenta 1934, pp.26-27, citado en SÁENZ DE MIERA, Jesús: *ob. cit.*, 2001.

⁶⁷¹ En sus *Declaraciones*, Gracián sacrificó informaciones relevantes sobre El Escorial a favor de su tendencia laudatoria *pro rege* y de sus halagos hacia el edificio en clave humanista. De este modo, no menciona a los arquitectos, la traza ni la excavación de los cimientos, entre otros temas. A ello influyó en parte el hecho de que el Monasterio estaba aún sin terminar. Para subsanar estas carencias, alude al

Aparte de las *Declaraciones* de Gracián, Cabrera se basa en las segundas “octavas” anónimas de Alcalá, de 1580, que manejó en su versión íntegra, posiblemente llegada a él por medio de las *Memorias* de fray Juan de San Jerónimo de la biblioteca del Monasterio. De este jerónimo, adoptó el aserto de que “...una obra tan grande ha fabricado (Felipe II) que ha excedido a las siete celebradas”. Así mismo, de estas mismas octavas alacaínas acoge expresiones de la edición incompleta de López de Úbeda en su *Vergel de las flores divinas*⁶⁷², de las que las *Memorias* del citado fraile jerónimo están carentes.

En la línea de Gracián y del segundo anónimo de Alcalá, presentó, como punto de partida exaltaciones de El Escorial, probablemente bien conocidas allí, como “un monasterio que en todos los del orbe tiene imperio”, que era “templo que la fama en veloz vuelo por todo el universo ha resonado” y “casa de artificio sin segundo, de innúmeras grandezas tan compuesta que no tiene un símil en el mundo”⁶⁷³. En definitiva, se considera que El Escorial supera a las siete Maravillas del Mundo.

Sin embargo, habría que tener en cuenta que Cabrera no sólo se fijó en los citados textos, sino que también fue un testigo ocular directo del edificio, al cual observó muy de cerca. Por lo tanto, su discurso está cargado de gran subjetividad, transmisora de sus emociones y sensaciones personales en su transcurso por las diferentes estancias del monumento. En este sentido, cabría destacar que todo el poema se encuentra impregnado de sus aires piadosos, así como de su vasta cultura clásica y bíblica. Además, según señala Sáenz de Miera, en su experiencia directa del medio, “...colorea con ricos matices un bucolismo beneficiario no sólo del garcilasiano”⁶⁷⁴. Por este motivo, Cabrera exalta en clave mítica y mitológica la naturaleza, en lo que se refleja, una vez más, el influjo de las segundas octavas de Alcalá.

esplendor escurialense excusándose en la “tópica de lo indecible”, según comenta, dada su “...incapacidad de hablar dignamente del tema”. Además, como declaraba el mismo autor sobre su obra, “...no dice sino muy poco de lo mucho que quisiera expresar (*pauca ex multis*)”. Por este motivo, aplicó la misma estrategia del historiador romano Cayo Salustio Crispo en su *Historiae*, (s. I a.C.), por la que optó por omitir las bellezas de Cartago antes de arriesgarse a fracasar en su descripción. En este sentido, también se excusa mencionando la anécdota de Timantes (al que también recurrió Sepúlveda) que tuvo que esconder la faz de Agamenón con un velo en El Sacrificio de Ifigenia, debido a que había gastado toda su capacidad en manifestar la tristeza en los rostros previos. SÁENZ DE MIERA, Jesús, *ob. cit.*, 2001, pp.305-307.

⁶⁷² CABRERA DE CÓRDOBA, Luis, *ob. cit.*, 1975, p. 81, citado en SÁENZ DE MIERA, Jesús, *ob. cit.*, p. 357.

⁶⁷³ *Ibíd.*

⁶⁷⁴ *Ibíd.*, p.356.

Así mismo, realiza una llamada especial a la forma en parrilla, localizada no sólo en el trazado general de la planta, sino también a lo largo de sus diferentes estancias. Con esta observación, se asimila el cuerpo de la basílica de San Lorenzo con el momento de su martirio, haciendo por primera vez de El Escorial una arquitectura parlante. Del mismo modo, Cabrera de Córdoba analizará paso a paso el monumento, tanto de manera general como particular (partes de estancias, materiales, objetos, etc.), prestando gran atención a lo sacro, sobre todo a la basílica. Sin embargo, no pormenoriza informaciones importantes de las estancias, a diferencia de la obra de Almela, sobre todo en lo referido a sus características y formas. Simplemente, divide el espacio en tres partes iguales asignándoles sus funciones. Por este motivo, muchas de las estancias se asemejan entre sí, dadas sus reiteraciones. Al igual que el padre Sigüenza, optará por la descripción de los frescos y cuadros, lo que resultaría de gran utilidad histórico-artística.

En cuanto a la descripción de El Escorial en sí misma, no dista en exceso de las demás, salvo por su extensión e intencionalidad descriptiva. Al mismo tiempo, consta de un realismo superior al de los escritos anteriores, aunque sin llegar a alcanzar el detallismo y minuciosidad de otras descripciones más amplias, como la de Almela. Cabrera exaltaré la belleza casi sobrenatural de El Escorial, según comenta, de la que Dios “quedaba complacido”, llegando a repetir tópicos tradicionales, como el de la relación entre Felipe II y el rey David (y, por consiguiente, la equiparación entre El Escorial y el Templo de Salomón), entre otros. También propugna a Felipe II como mecenas y *alma mater* de su fundación e incluye las ideas de Dios como inspirador directo del tracista de la basílica. A ello se añade la idea de El Escorial como lugar perdurable, por la continuidad y encuentro entre el mausoleo de restos filipinos y la residencia de los predecesores. Esto último enlaza con la noción de fundar, morir y reposar en lo fundado, con la consiguiente perduración de la memoria y fama eterna. De este modo, *Laurentina* encarna el sentido escorialense más profundo.

En definitiva, *Laurentina* marca el final de una época, ya que, junto con la descripción de Pérez de Mesa, fue el último escrito con cierta envergadura dedicado a El Escorial. A pesar de no darse a la imprenta, tuvo igualmente una gran repercusión, constituyendo una fuente capital para el conocimiento del monumento y, a su vez, una influencia en los escritos posteriores. Además, a través de *Laurentina*, Cabrera manifiesta su faceta como historiador unida a la de poeta, por la que es menos

conocido. Según Lucrecio Pérez Blanco⁶⁷⁵, su poesía guarda relación con la octava descriptiva de Garcilaso y otros muchos la asocian con la gongorina. Es por ello que Pérez Blanco afirma que debería encontrarse en el Parnaso Español entre los poetas ilustres.

3.2.1.2. *El Sumario de Juan de Herrera (1589)*

-Procedencia y partes del texto para el posterior análisis léxico-terminológico

Se ha empleado el ejemplar de la edición de Luis Cervera Vera del año 1998⁶⁷⁶. Así mismo, transcribí su totalidad mediante tecleo manual.

-Estudio del autor y su obra

Juan de Herrera (Mobellán, 1530-Madrid, 1593) puede ser considerado todo un prototipo de hombre del Renacimiento, por su amplia formación no sólo como arquitecto, sino también como geómetra y matemático. Sus vastos conocimientos en dichas materias, se traslucen en su tratado *Discurso sobre la figura cúbica*. En el año de 1563, colaboró junto con el hasta entonces Arquitecto Mayor de las obras del Monasterio, Juan Bautista de Toledo. A su muerte, en 1567, tomó el mando de la construcción de la fábrica, modificando las primeras trazas y siendo decisiva su intervención sobre la configuración de la fachada y la decoración de la basílica. Como bien es sabido, precisamente a él se le atribuye la autoría del emblemático estilo escorialense, el cual recibe su nombre, de gran trascendencia en el panorama histórico-artístico nacional⁶⁷⁷.

Las Estampas de los dibujos de Herrera suponen la plasmación gráfica de El Escorial y la primera fuente iconográfica del mismo. Según Cervera Vera, aunque dotadas de gran innovación, las *Estampas* herrerianas se inspiraron en Lafreri, Rossi, Cock y otros. Con un fin propiamente propagandístico de la fama del Monasterio, Herrera acompañó a las imágenes de las *Estampas* del *Sumario*, que consistía en comentarios formulados por él mismo cargados de elogios hacia el edificio, a pesar de estar dedicados a la enumeración de elementos. Es por ello que el *Sumario* y las *Estampas* suponen otra importante descripción para la conformación de la imagen y esencia escorialense, todavía más completa por la complementación entre imagen y

⁶⁷⁵ *Ibid.*, “Introducción”, p.6.

⁶⁷⁶ HERRERA, Juan de: *ob. cit.*, 1998.

⁶⁷⁷ http://www.larramendi.es/i18n/catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=1021466

<http://www.2enero.com/resenas/herrera.htm>

http://www.biografiasyvidas.com/biografia/h/herrera_juan.htm (Consultados: 13/10/2015).

texto. De hecho, los propios Almela, Lhermite y Sigüenza, los tomaron como fuentes referenciales⁶⁷⁸.

3.2.1.3. Juan Alonso de Almela: la primera gran descripción de El Escorial escrita en prosa: *La Octava Maravilla del Mundo* (ca. 1595)

-Procedencia y partes del texto para el posterior análisis léxico-terminológico

En este caso, será objeto de estudio desde el capítulo III al XXXVII del manuscrito original, que se encuentra en la Biblioteca Nacional bajo la signatura BNM, mss. 1724⁶⁷⁹. Transcribí manualmente la obra para su posterior análisis.

-Estudio del autor y su obra

Existe muy poca información sobre Juan Alonso de Almela, pasando desapercibido hasta épocas recientes, como bien queda indicado. No obstante, existe una posible referencia del autor por parte de Francisco Cascales, en sus *Discursos históricos de la ciudad de Murcia*⁶⁸⁰, donde menciona el linaje de los Almela y describe el escudo de armas de la familia, compuesto por un almendro verde en un campo dorado. No obstante, para el padre Gregorio de Andrés este dato resulta poco verídico. Según explica, Cascales podría estar refiriéndose a su hijo, Diego de Almela, el cual recibió de su tío, Sancho de Arios, el mayorazgo de los Añora⁶⁸¹.

A mediados de la década de 1590, el médico, natural y vecino de Murcia, Juan Alonso de Almela emprende el escrito más relevante sobre El Escorial en el siglo XVI: *Descripción de la Octava Maravilla del Mundo que es la excelente y Santa casa de San Lorenzo, El Real, Monasterio de frailes jerónimos y colegio de los mismos y seminario de letras humanas y sepultura de reyes y casa de recogimiento y descanso después de los trabajos del Gobierno, fabricada por el muy alto y poderoso Rey y Señor nuestro Don Felipe de Austria, segundo de este nombre, constituyendo la primera gran descripción en prosa del monumento.*

El manuscrito original de *La Octava Maravilla del Mundo* consta de un total de 250 páginas⁶⁸² y de una encuadernación en pergamino, con parte de la escritura ilegible por la humedad⁶⁸³. Este será el motivo por el que no haya conseguido llegar completa hasta nuestros días. Redactado en Murcia, probablemente fuera comenzado

⁶⁷⁸ SÁENZ DE MIERA, Jesús, *ob. cit.*, 2001, p. 491.

⁶⁷⁹ ALMELA, Juan Alonso de: *ob. cit.* ca.1595.

⁶⁸⁰ CASCALES, Francisco: *Discursos históricos de Murcia y su Reino*, Murcia, 1874, p. 348, p.7. citado en SÁENZ DE MIERA: *ob. cit.*, 2001.

⁶⁸¹ DE ALMELA, Juan Alonso: en *ob. cit.* 1962, p.7.

⁶⁸² Pp.9 (Cap. 1)-250v [error de paginación: en el original 248v].

⁶⁸³ *Ibíd.*, p.8.

en 1594, según la dedicatoria a Felipe II, o incluso antes, desconociéndose la fecha de su terminación, puesto que Almela solía extenderse mucho más allá de las fechas de sus dedicatorias. La cronología exacta de su finalización queda aún más oscurecida por el hecho de que el relato da cuenta de una serie de asuntos que no se corresponden con el momento de su redacción. Sin embargo, no llegó a publicarse, siendo únicamente conocida la parte final del manuscrito de la mano de Gregorio de Andrés, ya en el año 1962, que se conserva hoy día, como es sabido, en la Biblioteca Nacional⁶⁸⁴.

Precisamente, la edición preparada y anotada por dicho autor, impresa el 28 de julio de 1928 en Madrid⁶⁸⁵, debe considerarse una de las fuentes más relevantes para el estudio del manuscrito de la *Octava Maravilla*, junto con los estudios de Turienzo⁶⁸⁶ y Sáenz de Miera⁶⁸⁷. Concretamente, de esta edición del padre Gregorio de Andrés, será de interés el volumen IV, pero resultando de mayor significación en lo referido a la imagen del edificio el tercer capítulo, desde la página 18 a la 98. Según declara el mismo de Andrés, la *Octava Maravilla* fue escrita en 1594, “tal vez por su mismo autor”, poniendo así en duda su autoría. Por el momento, no nos constan más ediciones de *La Octava Maravilla del Mundo*. Sin embargo, posteriormente a ella, es sabido que Juan Alonso de Almela elaboró *Las Reales exequias* (1600)⁶⁸⁸. Además, en la introducción a esta edición, también se hace referencia al testimonio del padre Eustasio Esteban, que afirma que a finales del siglo XIX existía en la Biblioteca Nacional otro manuscrito de Almela, *Discurso sobre la librería de S. Lorenzo*, con signatura G-89. Sin embargo, en 1892 desapareció, siendo probablemente “sustraído”⁶⁸⁹.

La *Octava Maravilla* consta de tres partes: la primera, se dedica a explicar las causas que llevaron a Felipe II a construir el Monasterio. La segunda, describe las siete Maravillas del Mundo de la Antigüedad. Por último, el tercer capítulo se dedica a describir minuciosamente el edificio, desde sus estancias más emblemáticas a las más prácticas y cotidianas, finalizando con la comparación de El Escorial con las anteriores siete Maravillas. En este caso, no sólo sitúa al Real Sitio como la octava, sino que,

⁶⁸⁴ SÁENZ DE MIERA, Jesús: *ob. cit.* 2001, pp. 435-480.

ÁLVAREZ TURIENZO, Saturnino: *ob. cit.*, pp. 46-48.

⁶⁸⁵ ALMELA, Juan Alonso de: *ob. cit.*, 1962. pp. 18-98. Vol. IV, tercer capítulo.

⁶⁸⁶ ÁLVAREZ TURIENZO, Saturnino: *ob. cit.*, pp. 46-48.

⁶⁸⁷ SÁENZ DE MIERA, Jesús, *ob. cit.*, 2001, pp. 435-480.

⁶⁸⁸ ALMELA, Juan Alonso de: *ob. cit.* 1600.

⁶⁸⁹ ALMELA, Juan Alonso de: *ob. cit.*, 1962. p.7.

también, la ensalza como la mejor de todas ellas, sobre todo por su impronta divina y el componente de eternidad que confiere la consistencia de su estructura y materiales.

En esta obra, dedicada exclusivamente al Escorial, se realiza una exhaustiva descripción formal del edificio, especialmente de sus aspectos arquitectónicos, pero así mismo de objetos poco suntuosos o prácticos (“curiosidades”), de estancias funcionales (ej., la cocina, la bodega, etc), de su ornato, entorno natural y funciones, acumulando al mismo tiempo datos numéricos sobre medidas, árboles, etc., a modo de inventario. Por otra parte, añade datos biográficos sobre sus monjes, así como de los orígenes y fines del Monasterio. Aparte de ello, Almela manifiesta las mitificaciones tópicas en torno al monumento, como su relación con el Templo de Salomón y su lugar entre las Maravillas del Mundo dado su mérito, material y religioso, y su significado como fundación de Felipe II. La obra se dedica expresamente “...a la Real Majestad del Rey Don Felipe”. A pesar de todas sus alabanzas hacia el monarca y el edificio, Almela, según declaraba expresamente, realmente se pretendía el recuerdo de su memoria⁶⁹⁰.

No obstante, la obra no está carente de novedad, aparte de resultar un texto muy superior a los de otros autores, como el de Pérez de Mesa, del que Almela se mantiene en la misma línea de objetivos e ideas, como “las figuras de parrillas cuadradas, un poco prolongadas”, pero demostrando ser más cuidadoso y con mayores pretensiones que todos los escritores anteriores. Por ejemplo, lo demuestra con su escritura simple, sin formulismos enrevesados, pero sin llegar a caer en la excesiva sobriedad o en la “parquedad de palabras” de otros autores, como los cronistas jerónimos anteriores al padre Sigüenza. A todo ello, se añade su preocupación por transmitir una imagen fidedigna del Real Sitio pero, al mismo tiempo, por conferir su valoración estética.

Almela, como queda indicado, no obvió las *Estampas* y el *Sumario* de Herrera, que usó en la elaboración de su escrito, a la vez que obvió el nombramiento de Toledo, primer arquitecto escorialense. Mencionó categorías definitorias de la arquitectura renacentista y antigua, como las de proporción y correspondencia. Ejemplos de su mención al concepto de proporción residen en sus citas a las columnas áticas de pórtico occidental y en sus descripciones de los Reyes de Israel. Elogió la calidad material, la solidez (sobre todo en las bóvedas), la firmeza y el espesor de los

⁶⁹⁰ SÁENZ DE MIERA, Jesús: *ob. cit.*, 2001, pp. 435-475. Tercera parte.

muros y piedras, que conferirían durabilidad. El Escorial ofrecía funcionalidad y belleza en muchos de sus espacios, como, por ejemplo, en el coro, al cumplirse la suma de “formas, calidades, materia y finalidad”.

Se desconocen las razones que llevaron a Almela a El Escorial, donde, al parecer, vivió algún tiempo. Es por ello que sus escritos son propios de los de un testigo ocular, aportando la impresión que le produjo el monumento en el siglo XVI. La presencia de notas en varias páginas para rectificar los descuidos y olvidos tenidos con anterioridad en sus explicaciones, denotan que Almela tuvo más de una estancia en el Monasterio. Se sabe que entra en el monumento ya concluido, concibiéndolo como marco de una vida en activo. Por esta razón, le preocupa más la proyección viva, interna del Monasterio, y su valor de obra de arte de acuerdo a los criterios humanistas, que la física del edificio en sí mismo.

En definitiva, con sus escritos Almela aporta una visión en conjunto de El Escorial, emprendida y desarrollada *ex profeso*, primando los citados criterios humanistas. Sin interés por transmitir los típicos datos informativos sobre datación, ubicación y nombres (Almela, aunque hombre de letras, no es historiador), desarrolla una imagen verídica del edificio. Sin embargo, no se plantea ninguna pregunta sobre el significado que podría tener esta gran empresa en el futuro.

3.2.2. Siglo XVII

3.2.2.1. La descripción de El Escorial de la Historia de la Orden de fray José de Sigüenza (1600-1605)

-Procedencia y partes del texto para el posterior análisis léxico-terminológico

Para esta ocasión, hice uso únicamente de la tercera parte de la *Historia de la Orden de San Jerónimo* dedicada a la descripción de El Escorial (Edición del ejemplar original existente en la Biblioteca Nacional, de la edición de Juan Flamenco, de 1605⁶⁹¹). He utilizado la transcripción preparada por José Luis Vega Loeches y Nuria Rodríguez Ortega (Universidad de Málaga), accesible a través de la web del Proyecto Atenea⁶⁹².

-Estudio del autor y su obra

Entre los jerónimos, solamente destacará el padre Sigüenza. De amplia formación, centra su atención temática en El Escorial, elaborando una descripción e

⁶⁹¹ SIGÜENZA, fray José de: *ob. cit.* 1605, pp. 525-899.

⁶⁹² www.proyectoatenea.es; proyecto I+D HAR2009-07068, dirigido por Nuria Rodríguez Ortega (Consultado: 2011-2016).

interpretación del mismo cargada de personalidad. Estas fueron razones suficientes para que llegase a superar la literatura escurialense anterior y condicionar la posterior. Sus continuadores, fray Francisco de los Santos, en el siglo XVII, y fray Andrés Jiménez, en el XVIII, a pesar de que se inspiraron en él, según el padre Turienzo, vuelven a dar paso a lo privado y localista. Así que, para efectuar una innovación con criterios diferentes a los de Sigüenza, recuérdese, habrá que esperar a los comentarios decimonónicos⁶⁹³.

El padre Sigüenza residió en el Monasterio tras haber permanecido en él previamente como estudiante, en 1590, así como en otros cortos intervalos. Cronista de la Comunidad, realiza una *Historia de la Orden de San Jerónimo* (1600-1605) que aborda sus orígenes hasta los presentes días en los que se encuentra escribiéndola. La parte III. Libro III y IV, las dedica a la descripción de las obras del Monasterio. Sacrifica la oratoria y un lenguaje enrevesado por una claridad sin formulismos, algo propio de su espiritualidad, ajena a los excesos del boato. En definitiva, Sigüenza desea hacer historia, contar la verdad, cargada de gran sentido de la realidad y cantidad de detalles.

De lo que en apariencias sería una árida crónica, Turienzo trasluce "...una interpretación de toda la vida española y una imagen de su historia". Por consiguiente, de acuerdo a esta afirmación, Sigüenza concibe al Monasterio como un símbolo que marca el final de un periodo y el inicio de otro mucho mejor. Esta idea es transmitida a partir de concepto de El Escorial como emblema del Catolicismo y, a su vez, del orden, la idea y la razón, con un propósito humanizador sobre la barbarie, la rusticidad y la tosquedad de tiempos anteriores, como los de los primitivos godos, árabes y judíos. Es por ello que, para el monje, Felipe II "nos puso en razón". A dicha "razón" colaboraron la pureza de formas, el equilibrio y la composición ordenada de la propia arquitectura herreriana. Por consiguiente, Sigüenza atribuye a El Escorial el símbolo del cultivo de la verdad y la belleza. Precisamente, ajustándose a las premisas de San Agustín, para el religioso la "razón" constituye la ley suprema de las artes, al mismo tiempo vinculada a la Idea platónica.

En definitiva, con esta crónica, Turienzo concluye que el padre Sigüenza transmite su opinión crítica particular del Monasterio, haciéndose extensible a la de la

⁶⁹³ ALVAREZ TURIENZO, Saturnino, *ob. cit.*, p. 48.

historia y cultura de España. Además, confiere su espiritualidad, piedad e ideal de cultura, basado en la herencia clásica del renacimiento occidental⁶⁹⁴.

3.2.2.2. *La Descripción breve del padre Francisco de los Santos (1657)*

-Procedencia y partes del texto para el posterior análisis léxico-terminológico

He utilizado la *Descripción breve* de la primera edición de 1657 de un ejemplar existente en la Biblioteca Nacional⁶⁹⁵. Me he valido de la transcripción de María Paz Fuentes Carrasco (Universidad de Málaga), accesible on-line a través del citado Proyecto Atenea.

-Estudio del autor y su obra

La *Descripción* de Santos, junto con una relación de Jules Chifflet, que fue publicada por Gregorio de Andrés⁶⁹⁶, constituyen las fuentes esenciales para el estudio ordenado de las intervenciones de Felipe IV, una vez que concluida la obra del Panteón Real en 1654. Su elección en el marco de esta tesis, reside en el hecho de que establece una interconexión entre la *Historia* de Sigüenza (s. XVII) y la *Descripción* de Jiménez (s. XVIII). Del análisis de estos tres textos jerónimos, no sólo se ha extraído su estudio comparativo sino también la evolución del corpus léxico-terminológico de Sigüenza, al ser heredado de forma más directa en los testimonios de los citados frailes (Santos y Jiménez) que en las subsiguientes obras que van a abordarse.

De acuerdo al citado análisis de Bassegoda I Hugas (2002), en cada una de las ediciones madrileñas de su *Descripción*, Santos se dedica a informar sobre los grandes cambios en la decoración del Monasterio, fruto de las reformas en la colocación de los lienzos y tablas efectuadas por Diego Velázquez, desde 1657 hasta 1698, ya que "...advirtió su Majestad estar pobres de pintura algunas piezas". A diferencia del padre Sigüenza, Santos efectúa una descripción topográfica minuciosa de las pinturas en la decoración de las estancias del Monasterio.

La nueva redecoración de Velázquez tuvo efectos colaterales, ya que supuso el levantamiento de numerosos cuadros de sus anteriores ubicaciones. Santos, en su primera edición de 1657, no relata la ubicación de cada uno de ellos, puesto que todavía estaba en curso la instalación de los capítulos y de otras obras menores en la Iglesia

⁶⁹⁴ *Ibíd.* pp. 64. y 65.

⁶⁹⁵ SANTOS, fray Francisco de: *ob. cit.* 1657.

⁶⁹⁶ CHIFFLET, Jules: *ob. cit.*

Vieja. Cabría destacar, en esta edición de 1657, la descripción del Panteón de Felipe IV. En la segunda edición de 1667, ya informa sobre el montaje definitivo de los tres capítulos y la decoración de la Iglesia Vieja. El cambio realizado es tan importante que el autor le dedica una descripción detallada en dos capítulos, acordes con las dos etapas en que tuvieron lugar los mismos.

La tercera edición de la *Descripción*, de 1681, será la fuente fundamental para conocer la reconstrucción del Monasterio tras el incendio de 1671. En ella se transmite una idea de normalidad, de continuidad positiva, de que nada había cambiado negativamente tras el desastre. También, dicha edición adquiere en sí misma un cariz conmemorativo del final del duro esfuerzo de reedificación y de restauración del Real Sitio. Destaca el testimonio de la redecoración completa de las estancias del Palacio pero, especialmente, de la galería alta de oriente, con la inclusión de veintitrés nuevas pinturas de Ribera y Lucas Jordán.

La última edición de Santos, de 1698, presenta la redecoración pictórica de la celda prioral. Debido al desplazamiento de algunos cuadros, esta afectó a otras zonas del claustro principal alto. Destaca el hecho de que en dicha intervención participó el propio Santos, ya que fue nombrado Prior desde 1681 hasta 1687. Las transformaciones de esta edición fueron aportadas en un folleto elaborado por el autor, en 1695. Su gran novedad reside en la descripción del gran ciclo de frescos de Lucas Jordán, en la escalera principal y en la basílica, ultimando así con la decoración pictórica final del edificio.

3.2.3. Siglo XVIII

3.2.3.1. La Descripción del Real Monasterio del padre Andrés Jiménez, (1764)

-Procedencia y partes del texto para el posterior análisis léxico-terminológico

He empleado la edición de 1764⁶⁹⁷, accediendo a ella a partir de los fondos disponibles *on-line* del *Getty Research Institute Library*. Transcribí la obra manualmente.

-Estudio del autor y su obra

La obra del padre Andrés Jiménez nace con el fin de rememorar el segundo centenario de las obras del edificio. No obstante, su máximo cometido fue transmitir sus agradecimientos hacia el nuevo monarca, Carlos IV, por su labor de mejora del Monasterio tras el incendio del 8 de octubre de 1763. Este había afectado a toda el ala

⁶⁹⁷ XIMÉNEZ, fray Andrés de: *ob. cit*, 1764.

norte, desde el colegio hasta el palacio⁶⁹⁸. Para subsanarlo, Carlos IV llegó a donar un total de 450.000 reales y otras mercedes. El testimonio del padre Jiménez, como bien se ha indicado, nos permite observar la evolución y la continuidad de la *Historia*, antes del punto de inflexión producido con el *Viage* de Ponz.

Cuenta con una amplia descripción decorativa de la zona de palacio. Al igual que hacia la obra del padre Santos, según Bassegoda I Hugas, los lectores contemporáneos han emitido una pésima crítica literaria de este escrito, que no aporta ninguna nota de originalidad sino transcripciones literales de obras anteriores.

Es evidente que la *Descripción* del padre Jiménez toma préstamos de la obra de Sigüenza y del propio Santos. Quizás, con ello responda a sus objetivos, declarados en el prólogo, de actualizar discursos que se consideraban prácticos y de autoridad, por parte de “insignes varones” (Sigüenza y de Santos). Sin embargo, Bassegoda hace una llamada de atención al hecho de que la *Descripción* dieciochesca de Jiménez dista de la de Santos, al contener un orden completamente distinto, hecho que queda evidenciado con tan sólo un golpe de vista del índice. Así mismo, en el deseo de aportar su nueva impresión, Jiménez ofrece informaciones no descritas hasta entonces, como las del altar de la Sagrada Forma y las mejoras en la fábrica y del ornato a lo largo del siglo. Incluso, describe las colocaciones pictóricas en zonas consideradas menores, que Santos obviaba. Por este motivo, se le llega a encargar una segunda edición.

3.2.3.2. La descripción de El Escorial del *Viage* de Antonio Ponz. Ejemplo del género de la literatura de viajes

-Procedencia y partes del texto para el posterior análisis léxico-terminológico

Para este análisis, me he apoyado en el tomo II del *Viage de España*, titulado: “Trata sobre Madrid, El Escorial y Guisando”, de la tercera edición (1788)⁶⁹⁹. Realicé la transcripción mediante tecleo manual, a partir del ejemplar de la Biblioteca Digital Hispánica. Pero, únicamente, he transcrito lo concerniente en exclusiva al Monasterio de El Escorial, desde el prólogo inicial hasta la Carta VI inclusive (pp.1-250), a excepción de la Carta VII (“Corto viage desde El Escorial a Guisando”) y la Carta última.

⁶⁹⁸ El rey gratificó también a quienes ayudaron a apagar el fuego, véase *Gazeta de Madrid*, 1763: citado en BASSEGODA I HUGAS, Bonaventura: *ob. cit.*, 2002, pp. 343-344.

⁶⁹⁹PONZ, D. Antonio: *ob. cit.* 1772, II, pp.1-250.

-Estudio del autor y su obra

Don Antonio Ponz y Piquer (Masía de la Cerrada, Torás (Castellón), 1725-Madrid (1792), fue pintor, viajero e historiador ilustrado. En el año de 1773, fue nombrado académico de la Historia y, tres años más tarde, Secretario de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. Trabajó en los retratos de la galería de hombres ilustres de la Biblioteca Laurentina, copiando algunos cuadros de artífices italianos. Además, contribuyó en la recopilación de obras emblemáticas para dicha biblioteca.

Dentro del género de los libros de viajes, precisamente, cabe destacar el testimonio del *Viaje de España* de Antonio Ponz. Su escrito, despierto al espíritu propio de la Ilustración, supone un punto de inflexión con respecto a la herencia instituida por la *Historia de la Orden*, quedando reflejado un testimonio más personal y desprendido de esta última obra. A su vez, constituye un claro reflejo de la mentalidad ilustrada- empírica de su autor, basada en el dato e, incluso, a veces cargada de tintas críticas un tanto peyorativas, frente a los halagos desmesurados y la espiritualidad de los escritos previos. La evolución de su escrito se encuentra marcada por la introducción paulatina de elementos clásicos por sus crecientes viajes a Italia y la llegada a territorio español de artistas, principalmente italianos y flamencos⁷⁰⁰, hasta llegar al culmen del clasicismo con la gran obra de El Escorial⁷⁰¹. Su análisis se extiende al panorama arquitectónico nacional en general, donde nuevamente se hallan ambas tendencias: la clasicista y la barroquizante, destacando las figuras de Alonso de Berruguete, Bartolomé Ordóñez y los extranjeros Doménico Alessandro Fancelli y Juan de Juni, entre otros⁷⁰².

Precisamente, Ponz concibe al Renacimiento como sinónimo del “...restablecimiento del buen gusto de la Antigüedad”, con su punto de arranque en el Plateresco o *estilo medio*, término inspirado en Jovellanos. El escritor considera que los tiempos de Carlos V y Felipe II suponen el “...buen tiempo para la arquitectura”,

⁷⁰⁰ De los que Ponz hace relación en su obra. PONZ, Antonio: *ob. cit.* 1988, pp. 319-477.

⁷⁰¹ En este sentido, Ponz confirma que la basílica sanlorentina es un modelo “calcado” de San Pedro de Vaticano.

⁷⁰² En primer lugar, la edición del *Viage* a la que he recurrido, parte de una ilustrativa introducción realizada por Casto M^a del Rivero en Puebla de Montalbán, datada el 15 de agosto de 1946. Supone toda una lección de Historia del Arte del panorama artístico arquitectónico del conocido Siglo de Oro español, el cual alcanza su momento pregnante con los reinados de los Felipes II-IV hasta el Neoclasicismo.

centrando sus preferencias hacia los edificios vitruvianos, cuyo máximo exponente se ubica en la gran fábrica de El Escorial. Por este motivo, rinde grandes tributos a sus arquitectos principales, como Juan Bautista de Toledo, Herrera, Mora y Monegro, ya correspondientes a los tiempos del reinado de Felipe III.

En este fervor hacia lo clásico, cabe considerar el elevado valor documental y patrimonial del *Viaje*, sobre todo en cuanto al tratamiento de monumentos renacentistas hoy día desaparecidos, a los cuales describe como un “...catálogo de inmensa riqueza de obras de arte atesorada por nuestra patria”.

Sin embargo, los testimonios de Ponz no están libres de una serie de carencias y características propias de su época. Una de ellas es el desconocimiento del estilo visigodo, “descubierto” hasta fechas relativamente recientes⁷⁰³. A ello se une la animadversión hacia el gótico, al igual que otros autores, como Bosarte, al cual calificaba de “...arte extravagante y ridículo, totalmente contrario a la belleza y la razón”. A ello se une su desprecio aún más crítico hacia el Barroco Churrigueresco, de la misma manera que hicieran Llaguno y Ceán Bermúdez, cuyas producciones “...desearon ver quemadas”⁷⁰⁴.

De toda la vasta colección de la obra de Ponz⁷⁰⁵, como es sabido, el volumen II del tomo o libro primero resulta el de mayor interés para el estudio del fundamento estético que el escritor poseía de El Escorial. Entre sus apreciaciones, también destaca una crítica hacia las falsas noticias y exageraciones surgidas en torno al Monasterio, de las que cita unas cuantas⁷⁰⁶. Por este hecho, su testimonio brilla por su marcado sello personal. A su vez, a ello se suma su intención de ampliar los comentarios de los textos escurialenses preexistentes, como los referidos a los artistas extranjeros. Para ello, es sabido que se valió de Reales Cédulas⁷⁰⁷.

⁷⁰³ A pesar de que se mencione a alguno de sus reyes, como Wamba, el olvido y desconocimiento del arte visigodo condujo a autores como Jovellanos a cometer errores en sus juicios estéticos sobre este estilo. En este sentido, se puede citar la no contemplación de su ascendencia arquitectónica romana como el hecho de vincular sus elementos paradigmáticos al arte árabe, como bien pudiera ser el arco de herradura. *Ibid.*, pp.42 y 43

⁷⁰⁴ Todos estos autores, partidarios del gusto neoclásico, no tuvieron en cuenta el valor del factor expresivo y propagandista de la arquitectura barroca churrigueresca en la Contrarreforma, puesto que únicamente contemplaban “depravación y corrupción”. *Ibid.*, p.38.

⁷⁰⁵ *Ibid.*, p.317 (en el original sin paginar).

⁷⁰⁶ *Ibid.*, p.330.

⁷⁰⁷ En estas Reales Cédulas, figuran informaciones de los artistas referidas a su estancia y salario por sus trabajos.

3.2.4. Siglo XIX

3.2.4.1. José María Cuadrado

-Procedencia y partes del texto para el posterior análisis léxico-terminológico

De este autor, transcribí manualmente únicamente el Capítulo Segundo, referido a “Castilla la Nueva” en *Recuerdos y bellezas de España* (1853)⁷⁰⁸, pues en él se contempla la descripción de El Escorial (pp. 123-149). Me serví la edición *online* dispuesta por *Google Books* (obra digitalizada por *Google* proveniente de los fondos de la Universidad Complutense de Madrid).

-Estudio del autor y su obra

Josep o José María Cuadrado Nieto (Ciudadela, Menorca, 1819-Palma de Mallorca, 1896), fue periodista, escritor e historiador. Participó en la gran obra de *Recuerdos y Bellezas de España*, iniciada en 1839-1865, con 588 litografías de Francisco Javier Parcerisa Boada. La obra se compone de un total de diez tomos, ejemplificando el espíritu romántico, de tipo arqueológico medievalista, de la Cataluña de aquel entonces frente a la corriente del racionalismo ateo del siglo XVIII. Entre los autores configuradores de esta gran empresa literaria, se encuentran Pi i Margall y Pedro de Madrazo. Así mismo, Josep María Cuadrado configuró otros tomos de este compendio, como “Aragón” (1844) y “Asturias y León” (1855) y “Salamanca, Ávila y Segovia” (1865). Con elevados aires de patriotismo, con *Recuerdos* se pretende el rescate de la memoria de nuestro pasado más glorioso, a través de una puesta en valor de los monumentos más emblemáticos de nuestro país⁷⁰⁹.

3.2.4.2. Un Viaje al Escorial de José Martín y Santiago

-Procedencia y partes del texto para el posterior análisis léxico-terminológico

Para este análisis, me hice con el ejemplar de la Biblioteca Digital Hispánica, que se corresponde con la primera edición (¿1868?)⁷¹⁰. Su transcripción ha sido manual, pero descartando aquellas páginas no concernientes a la descripción del monumento, como de la V [sin paginar] a la 15 y parte de las páginas 63 y 64.

⁷⁰⁸ CUADRADO, José María: *ob. cit.* 1853.

ARIÑO COLÁS, José María: *Recuerdos y Bellezas de España. Ideología y estética*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2007.

⁷⁰⁹ <http://www.odisea2008.com/2010/11/recuerdos-y-bellezas-de-espana.html>

(Consultado: 13/10/2015).

⁷¹⁰ MARTÍN Y SANTIAGO, José: *ob. cit.*, ¿1868?.

-Estudio del autor y su obra

Como en la gran mayoría de las guías de viajes decimonónicas consultadas en este capítulo, este autor comienza valorando la gran utilidad de su obra frente a los escritos escurialenses previos realizados con este fin, los cuales “...no le llenan cumplidamente” (al viajero) por varias razones. Estas parten desde lo puramente material, como el gran formato que les caracteriza, difícil de transportar consigo, hasta lo referido a su contenido, marcado por la desactualización⁷¹¹ y el exceso de información⁷¹², en desvirtud de otras referencias, quizás de mayor interés para el visitante.

Junto a las típicas informaciones de tipo utilitario para el visitante⁷¹³, se unen las descripciones de la Villa de El Escorial o El Escorial de Abajo y de El Escorial de Arriba, localidad donde se sitúa el monumento⁷¹⁴. Martín y Santiago abarca estos asuntos desde un punto de vista puramente funcional, orientándolos a las necesidades de primer orden del viajero. En este sentido, las posteriores guías del XX-XXI distarán de *Un Viaje al Escorial*, ya que plantearán la explicación del pueblo y sus hitos desde un punto de vista histórico y en estrecha vinculación con el Monasterio de El Escorial.

A pesar de que la guía de Martín y Santiago no se aleje en exceso del procedimiento de las relaciones descriptivas previas⁷¹⁵, posee una serie de matices que

⁷¹¹ “...Casi todos aquellos son voluminosos y por consecuencia poco manuales y caros: se componen además de extensas reseñas que, aunque muy eruditas, no aprovechan al viajero pues se refieren a partes del edificio que jamás se han enseñado al público y pecan de sucintos en lo más esencial e interesante, faltando, en algunos, hasta la más simple noticia de las preciosas casitas del Príncipe y del Infante. Los restantes contienen tan poco que oyendo las breves explicaciones que suelen dar los encargados de guiar a los viajeros, se hacen inútiles. En uno y otro guardan sus autores el orden que mejor les conviene, pero nunca el riguroso que sigue el visitante”. *Ibid.* “Introducción”.

⁷¹² Por tanto, se pretende que sea un escrito escueto, que omita lo superfluo, ofreciendo “...las necesarias noticias históricas y descriptiva, no tan solo del edificio, sino también de los objetos de interés que allí se albergan, del monasterio, el Palacio, pero también los sitios de recreo circundantes, de tal modo que el autor hace la visita extensible al pueblo”. Pero comprobaremos más adelante que este propósito no será cumplido del todo a cabo por Martín y Santiago.

⁷¹³ Como era frecuente, tratan sobre el transporte o el cómo llegar, con una amplia relación de los trenes y los distintos pueblos que componen sus paradas, acompañada de una breve reseña de todos ellos. Además, añaden precios, direcciones y otras informaciones esenciales sobre lugares de recreo, ocio y hospedaje (menos abundantes que en otras guías), como el Café de Miranda, la Fonda de la Rosa o la Casa de Huéspedes de las Vitorianas, con sus correspondientes direcciones. Por otro lado, se añaden referencias para el acceso a servicios básicos, como los médicos a los que recurrir en caso de emergencia. Por último, se propone una distribución del día para el viajero que por la tarde tiene que regresar a Madrid.

⁷¹⁴ Martín y Santiago aporta una opinión no demasiado positiva sobre El Escorial de Abajo en comparación con la de El Escorial de Arriba, donde se ubica el Real Monasterio.

⁷¹⁵ Además, aunque no añade el tan recurrente apartado de “Curiosidades”, a lo largo de la guía se exponen epígrafes dedicados a estas informaciones secundarias, pero no exentas de interés y perplejidad para el viajero. Algunas de ellas son las referidas a los pudrideros y al proceso de preparación de los cadáveres, los incendios que acontecieron a la parte del colegio y las nuevas aportaciones, como queda indicado, de La Casita del Infante o la Casita de Arriba y la Casa del Príncipe o Casita de Abajo. Véanse

la hacen diferente, algo perceptible a lo largo de los epílogos del final de su obra. En primer lugar, contiene una breve referencia bibliográfica en la que se fundamentó, “...además de nuestros asiduos y concienzudos propios estudios y detenidas observaciones”, la cual destaca por su gran variedad de autores pasados e, incluso, contemporáneos, como Sigüenza, Damián Bermejo, José Quevedo, Rotondo, Vicente Poleró y Toledo y López y Ramajo, entre otros. En segundo lugar, en el “Epílogo II”, ensalza la labor de los últimos alcaldes de la Villa de El Escorial, demostrando así, en cierta medida, su empatía hacia sus buenas acciones de mejora y salvaguarda del patrimonio escorialense⁷¹⁶. Por último, en el “Epílogo III”, denuncia los errores cometidos por los guías en su labor de difusión del monumento: “...hemos observado en nuestros referidos viajes, que algunos guías derraman en sus guiados multitud de errores, asegurando que ellos dicen la verdad, y que los libros son los equivocados. Les damos las gracias, por la parte que nos toca, y llamamos la atención de los viajeros sobre tan desusado proceder”⁷¹⁷. Pero uno de los mayores focos de interés de esta obra será el apartado dedicado al juicio crítico del arqueólogo, crítico literario e historiador, Don José Amador de los Ríos (Baena, 1816-Sevilla-1878), que así mismo será analizado en esta tesis⁷¹⁸.

“*La Casita del Infante o la Casita de Arriba*” y “*La Casa del príncipe o Casita de Abajo*” en *ibíd.*, Quinta y Sexta parte, pp.143-144 y 145-155 respectivamente (en el original sin paginar).

⁷¹⁶*Ibíd.*, pp. 161 y 162.

⁷¹⁷*Ibíd.* p. 160.

⁷¹⁸RÍOS, Amador de los: “San Lorenzo del Escorial. Juicio Crítico de la Iglesia y Monasterio” (artículo introductorio) en *ibíd.* ¿1868?, pp. 15-33.

4. ANÁLISIS LÉXICO-TERMINOLÓGICO

I. LAS PRIMERAS FORMULACIONES

1. Luis Cabrera de Córdoba (poema *Laurentina*, ca.1580) y Juan Alonso de Almela (la *Octava Maravilla*, ca. 1595)

Debido a la naturaleza cortesana de los autores de estos dos escritos, el uno en verso (*Laurentina* (Ca.1580) de Luis Cabrera de Córdoba) y el otro en prosa (la *Octava Maravilla* (Ca. 1595) de Juan Alonso de Almela), consideré conveniente realizar su análisis conjunto. Con todo ello, tuve el objetivo de determinar si su condición “laica” suponía un condicionante crucial en su estilo y tópicos más reiterados frente a los testimonios de los monjes de la Orden de San Jerónimo.

Para llevar a cabo este estudio, tras la búsqueda de frecuencias en *TAPOR* para una primera selección terminológica, hice una comparación (opción *Comparator*) de ambos vocabularios. Gracias a ello, pude detectar qué voces compartían y cuáles no.

1.1. Análisis cuantitativo: frecuencias de palabras

A continuación, expongo el vocabulario clasificado por categorías de uno y otro autor.

1) EL POEMA LAURENTINA, LUIS CABRERA DE CÓRDOBA
1 VOCABULARIO NO ESPECÍFICAMENTE ARTÍSTICOS
1.1 Vocabulario descriptivo-físico
<i>Gran/-de(s)/-eza/-ementel/-iosamente (75), alt-ura/-o/-a (33), much-os/-a (s) (23), bien (18), parte(s)/-ecilla (15), materia (12), mayor(es) (11), compuesto (9), espaci-oso/-osa(s) (9), fort-aleza/-ísimos (8), costosas (6), dur-o/-a/-eza (s) (5), larg-os/-a/-eza/-ísima (4)</i>
1.2 Vocabulario de significado religioso en general

Cielo (33), Dios (27), sant-o(s)/-a/-ísimo/-idad (27), etern-o/-a/-amente/-arse (22), Señor (14), alma(s) (14), divin-o/-a/-ales (16), Fe (4), Soberano (11), celestial (es)(6), “espíritu” (6), “incienso” (3), “salomón-ónico”(3), parrilla (2), milagros-a/-amente (2), virgíneo (s) (2), infierno (2), sagrado (2), cruz(ces) (2), consagrada (1), ánima (1), Custodia (1)

2 VOCABULARIO ARTÍSTICO

2.1 Vocabulario relacionado con la arquitectura (componentes, edificios, espacios)

Templo (26), casa (24), ornamento(s) (9), traza (9), altar (es) (8), arquitectura (4), iglesia (4), convento (4) (9) bóveda (s) (9), entrada (s)(9), crucero(s) (7), coro(s) (7), pared(s) (7), cornisa (s) (7), torres (5), pilares (5), ventan-as/-aje (5), edificio (5), patio(s)(5), esfera(5), orden (es) (5), frontispicio(s) (4), librería(s) (4), luz (4), cubierta(s) (4), chapitel(es) (4), claustro(s) (4), pirámide(s)(3), frisos (3), cimborrio (s)(3), arco(s) (3), balaustrada/balaustres (3), colegio (3), silla(s) (3), losas (3) jónico (2), monasterio (2), sepulcro (2), jardín (2), seminario (1), bolas(1), circunferencia (1), mausoleo (1), cenadales (1), celdas(1), cantinas (1) retablo(3), sotacoro(1), plantel (1), encañaciones (1), corínticos (1), palacio(1)

2.2 Vocabulario artístico (no exclusivamente sobre la disciplina arquitectónica de aplicación general)

Figura (s) (17), forma (s) (12), obra(s) (10), canto (8), cuadro(s) (6), música (5), lienzo(s) (4), pint-ores/- ado/-ada (3), frescos (1), óleo (1), esculpida (1)

2.3 Vocabulario técnico de las artes

Oro (8), bronce (8), jaspe(s) (8), joya(s) (6), mármol(es) (5), hierro (4), acero (3), entretrejid-o/-as (3), estuque (2), emplomados (2), tallado (2), berroqueña (1), plata (1), ébano (1), temple (1), ámbar(es) (1)

2.4 Vocabulario descriptivo-crítico y estético

Bell-o(s)/-a(s)/-amente/-eza/-ísimo(s)(27), herm-osura/-oso/-osa/-eado(s)/-eada(s)/-ean (21), etern-o/-a/-amente/-arse (18), arte (s)(15), bell-eza/-o(s)/-a(s)/-ísimo(s)/-amente (27), labor(es) (13), forma (s)(12), curios-o(s)/-a(s) (11), celebrad-o/-a (11), ingen-ios/-ioso(s)/-iosa (7), excel-encia/-ente(s) (6), rara (6), orden (es) (5), proporción (3), maravill-osa(s)/-ada (3), artificio (2), jónico (2), antigu-a/-o (2), correspondencia (2), bizarría (1), corínticos (1)

2) LA OCTAVA MARAVILLA, JUAN ALONSO DE ALMELA

1 VOCABULARIO NO ESPECÍFICAMENTE ARTÍSTICOS

1.1 Vocabulario descriptivo-físico

Muy/much-o(s)/-a(s)/ munch-o(s)/-a(s)(456)gran/-de(s)/-eza(s)/-eça/-ura (431), alt-o/-as/-ura/ altas (179), mayor(es) (113), larg-o(s)/-a(s)/-íssimo/-amente/-ura (105), buen/-o(s)/-a(s) (103), anch-ura/-o (89), vari-o(s)/-as/-iado/-iedades/-iedad(80), particulare(s)/-mente (45), grueso/-esso/-essa (19), fuerte(s)(18), innumerable(s)(7), dur-o/-a/-ísimo/-eça(7), fortaleza/fortaleça(s) (3)

1.2 Vocabulario de significado religioso en general

Relig-ión/-ios-o(s)/-amente (60), cruz(es)/-cifixo (42), cathólic-o(s)/-a (40), reliquia(s) (38), mártir(es) (34), hueso(s)/huesso (34), Christo/Jesuchristo (29), divin-o(s)/-a(s)/-idad (29), san/-to/-ctíssimo (26), Lorenzo (22), canilla(s)(19), custodia (18), christ-ianos/-iandad (17), fray/-le (16), almas(11), Virgen (7), sepulchro(s) (9), espíritu(8), devoción (8), ángel(es) (2), piedad(1) Dios (1)

2 VOCABULARIO ARTÍSTICO

2.1 Vocabulario relacionado con la arquitectura (componentes, edificios, espacios)

Obra(s)(151), Casa (150), lado (s) (131), patio(s) (124), puerta (s)/antepuerta(s) (139), iglesia(83), orden(es)(79), convento (71), coro(s)/sotacoro(59), torr-e(s)/-eada(58), fuente(s) (57), corred-or(es)/-orçicos(56), entrada(s) (54), luz(ces)/(zes) (54), edificio/edificio(53), ventan-a(s)/-aje (53), escalera(s) (48), huert-o(s)/-a(s) (44), colegio (42), templo (38), jardín(es) (35), capilla(s) (34), claustro (s) (32), bola(s) (29), seminario(s) (29), pirámide(s) (29), librería (s) (27), sacristía (27), altar(es)/trasaltar (27), dórica (21), botica/rebotica (18), portería/-íos (17), estanque(s) (17), retablo(s)(17), hospedería (16), seminario (16), pirámides (16), cuadrado (16), monasterio (15), balaustr-ado(s)-ada(s)/-iado(s)(15), palacio (12), enfermería (10), corintia (10), pilastra(s) (8), aula(s) (8) ropería (7), refectorio (6), jónica(s) (6), vidrieras (4), grutesco (4), arca (4), tabernáculo (3), hospital (2), celda(s) (2), veleta(2), basílica (1)

2.2 Vocabulario artístico (no exclusivamente sobre la disciplina arquitectónica de aplicación general)

Escultur-a(s)/-or(es) (10), Herrera (3), pintura(s)(19), lienço(s)(9), maestro(s) (18), fresco (12), óleo (8), cuadros(2)

2.3 Vocabulario técnico de las artes.

Piedra (s) (84), dorad-o(s)/-a(s)/-ores (80), oro (50), blanc-o(s)/-a(s) (64), jasp-e(s)/(-ez)/-eado (48), hierro (39), mármol (38), nogal (28), labrado/-as (26), caova (19), berroqueña (15), ácana (15), aforrado(s)/-a(s)(14), leonado(s)/-as(14), box (12), cornicabra (10), entretejido(s)/-as (9), esmalt-ado(s)/-es (5), ébano (4), bronce (3), estañad-o/-as (2), taraç-ea/-eado (2), joya (1), mampostería (1)

2.4 Vocabulario descriptivo-crítico y estético.

<p><i>Maravill-a(s)/-ar/-osso/-ossísimo/-oso(s)/-osa(s)/-osamenteados(89), herm-ura(s)/-oso(s)/a(s)/-osso/-osísimos/-ísimos/-íssima(s)/-ear/-ean/-eó (83), curio-o(s)/-a(s)/-íssimo(s)/-íssima(s)/-íssimamente (75), excell-ente/-ençia/-entísimo/-íssimo/-íssima (25), ingenioso(s)/-a(s)/-iosamente(38), artifiçio (28), labor(es) (20), apacible(s) (8), grac-ioso/-ioffa/-iosamente(4), rar-o/-a(2)</i></p>

1.2. Análisis cualitativo del vocabulario teórico crítico

1.2.1. Términos comunes

A) *Lo curioso*

Este vocablo es uno de los más reiterados en los juicios estéticos sobre la imagen del Monasterio de todos los siglos, por lo que no deberá de atribuirse su exclusividad al siglo XVI. Lo “curioso” debe de contemplarse como una de las categorías estéticas máximas de la belleza escurialense para todos aquellos autores que abordaron la imagen del monumento que acoge esta tesis, junto al resto de sus sinónimos: el “artificio” (s. XVI-XIX) y la “valentía” (s. XVII). Su selección entre el vasto corpus terminológico escurialense se debe, además, por sus variadas coocurrencias con otros conceptos, como “arte”, “mano”, “ingenio”, “inventiva”, “variedad”, “grandeza” y “rareza”, entre otros, que irán apareciendo en su totalidad a lo largo de este análisis.

Para establecer un análisis ordenado de lo “curioso”, se han realizado cuatro apartados, de acuerdo a sus categorías estéticas o dimensiones semánticas más trascendentes. Con todas ellas, “curioso” coocurre con frecuencia o bien mantiene clara sinonimia. De este modo, en primer lugar, se ha establecido un epígrafe sobre lo “curioso” como destreza manual o transmisión de la calidad técnico-manual que caracteriza a toda manifestación de índole artístico en el Monasterio (lo cual, en términos italianos quinientistas, se traduciría bajo la impresión de la *difficoltà*), con vocablos como “mano”, “estilo”, y “labor”/“lavor” y la aplicación de la “curiosidad” a través de este significado en el arte de la “pintura” que aguarda el monumento. En segundo lugar, se halla el apartado acerca de lo “curioso”, a caballo entre la destreza manual y la innovación creativa, bajo la ambigüedad del término “arte”. Acto seguido, se encuentra el punto lo “curioso” como originalidad o intelectualidad, basado en

vocablos tales como la “rareza”, pero también en otros concernientes a un momento ideativo-intelectual, como el “ingenio” o la “inventiva”. En cuarto y último lugar, se ofrece una reflexión en torno a la “variedad”, uno de los calificativos más importantes de la “curiosidad”, así como al “artificio”, su sinónimo principal para los autores escorialenses.

a.1. Lo “curioso” como destreza: “mano”, “estilo”, y “labor”/“labor”. La aplicación de lo “curioso” como destreza también en el arte de la “pintura”
-“Mano”

• “Mano más diestra y curiosa” (Cabrera)

...Debajo de este altar mayor llamado, está una gran capilla poderosa, de lo que el arte alcanza se ha mostrado y la mano más diestra y curiosa..., estrofa 75.

Del sentido de fluidez técnica conferida en toda producción realizada con “curiosidad”, surge el vocablo “mano”⁷¹⁹ (“mano diestra y curiosa”), que puede explicarse por “maña” o “manera” de hacer las cosas. En relación a ello, el calificativo “curiosa” puede definirla como especializada, instruida o bien conocedora de la técnica que ha desarrollado⁷²⁰.

⁷¹⁹ Entre los infinitos significados de “mano” que también nos ofrece Covarrubias (s.XVII), podemos señalar las siguientes acepciones que concuerdan con la idea que exponen los autores descriptores sobre El Escorial: “...Mano algunas veces significa la pintura, atribuyéndola a la mano del artífice. Y así dezimos della es buena mano o mala mano. Lo mismo se deze de la letra”. Por lo tanto, “mano”, junto con “ingenio”, se estima como un sinónimo de “curiosidad” o “artificio”, esto es, de un alarde de virtud. Covarrubias, *ob. cit.*, p. 537v. Por otro lado, son numerosas las definiciones del *Dizionario* artístico de Grassi, que concuerdan con la idea de *mano* que sale a relucir en las descripciones del monumento. Por ejemplo, entre la diversidad y complejidad de significados del término, se destaca la diatriba entre “mano” e “intelecto” (“ingenio” o “cabeza” (*testa*), etc), o entre la práctica y la teoría respectivamente (Alberti, 1436, B. Varchi, 1547, G. Vasari, 1568, I, p. 116, R. Mengs, 1787, F. Milizia, 1797, etc). G. Vasari (1547, p.61) emplea el vocablo de un modo laudatorio, para calificar algo “bien realizado” (*così dotta, bien aprendido*), por lo que la idea de destreza y virtuosismo técnico del término “mano” que se expone en las descripciones sanlorentinas está implícito para este autor. A este sentido valorativo, se añaden los significados de “delicado” (L. Dolce, 1557, p.145) y *valorosa* (L. Scaramuccia, 1674, p.96), lo cual implica no sólo destreza, sino también calidad y esmero. Así mismo, la “mano” es reflejo de la individualidad del artista, siendo identificada con el estilo personal del artífice, es decir, como sinónimo de “manera” o “estilo” (“modo de pintar”) (F. de Holanda, (1548, p.79) o, incluso, de “obra” (L. Lanzi, 1789/1808, I, p.14”). Por otro lado, frecuentes son las expresiones “de mano de” o “de su mano”, respondiendo así a la figura retórica de la sinécdoque, por la que una parte (la “mano”) representaría al todo (artista). Ejemplos de ello se retrotraen a los tratadistas de la segunda mitad del siglo XVI, como P. Summonte (1524) o M. Michiel (1521/1543) (ej. “...Gatta Melatta era de mano de Donatello” (p.6), incluso continuándose con dicha tradición en el siglo XVII, como por parte G. Baglione (1642, p.24). Desde el punto de vista de la reflexión artística, será necesaria la “práctica”, el “ejercicio” y la “preparación” de la “mano” para poder alcanzar la *mano de buoni maestri* (Leonardo, 1452-1519, n.60) o, en otras palabras, la *prontezza di mano* (*la preparación de la mano*) (P. Pino, 1548, p.118). GRASSI, Pepe: *ob. cit.*, pp. 502-503.

⁷²⁰ Aunque infrecuente (tan sólo en 3 casos, de los cuales sólo 2 han sido realmente relevantes), en el léxico popular del siglo XVII también puede hallarse el juego terminológico “mano curiosa”, el cual responde a una definición dual y, en definitiva, antagónica. Es debido a que, por un lado, una “mano curiosa”, como bien sabemos, puede ser un indicador de dominio, experiencia y conocimiento (ejemplo nº1), pero también de todo lo contrario: la mano inexperta de quien está deseoso por aprender, como

- “*Divina mano*” (Cabrera)

...Esto todo es ornato y compostura, que con gran majestad ha acompañado los tableros curiosos de pintura hechos de un gran maestro celebrado, que imita en todo tanto la natura que su divina mano le ha envidiado, pesándole en el centro de su pecho de ver lo natural tan contrahecho..., estrofa 63.

Con el binomio “divina mano”, Cabrera expone de manera más clara la cualidad trascendente y excepcional del “ingenio”, bien unida a la fantasía o a la inspiración *quasi* divina.

- “*Curiosísimas manos*”/“*curiosa mano*” (Almela)

...Todos son hechos al olio de curiosísimas manos de grandes artífices, pintores de devotas historias de Christo, así como son la una del nacimiento. La otra de la ephifanía o adoración de los Reyes y el otro de la cruz a cuevas y el otro de Christo en la columna y, en el medio, del martirio del bien aventurado Sant Laurentio. Y arriba la resurrección de Jesuchristo y la subida a los Cielos de Nuestra Señora y la venida del Espíritu Sancto, todo de gran contemplación y valor..., p.121 [error de paginación: en el original 118].

...Y tiene este divino coro las dos órdenes de sillas esteradas y, en derecho de cada silla, un grande corcho quadrado para el tiempo del frío. Y en medio, una grande lámpara de plata, de las seis que dichas tengo del templo. Y en medio, a los dos lados

puede ser la de un “discípulo” (ejemplo nº2). En este sentido, el uso popular de “mano curiosa” distaría de la concepción de los autores escurialenses, partidarios del sentido del primer significado: “1...Demás desto quisiera que tu mano curiosa me añadiera un Febo hermoso espléndido en cabellos, jugando con él muchachos bellos...” QUEVEDO Y VILLEGAS, Francisco de: *Anacreón castellano* (España: c 1609), ed. José Manuel Blecua. Madrid, Castalia, 1981, p. 290. Tema: otros. “2...¿Por qué los dolores, que causaron las manos de los perseguidores los renueva la mano curiosa del discípulo con crueldad?...” QUEVEDO Y VILLEGAS, Francisco de: *Virtud militante contra las cuatro pestes del mundo, invidia, ingratitude, soberbia, avaricia* (España: 1634), ed. Alfonso Rey. Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1985, párrafo nº1. Tema: tratados y ensayos. Precisamente, esta acepción del concepto “curiosidad” parte de una de las definiciones más recurrentes del lenguaje coloquial del siglo XVI. Este significado del término es aceptado como positivo (“buena curiosidad”), pues implica un deseo de aprendizaje o una ampliación de nuestros conocimientos (“holgará de saber”) y nos permite comprender las cosas (“entender por ella cuánto ha subido el Reino por esta traza de ahora...”) pero sin impertinencia (es así que tener “curiosidad” en este caso no es sinónimo de “husmear”). Véanse los siguientes ejemplos: “...Respuesta. -Es una buena curiosidad que holgará de saber quien quiera y para entender por ella cuánto ha subido el Reino por esta traza de ahora y así se ha de hacer muy brevemente en un solo capítulo para cada parcialidad y bastará que dijere así...”, ANÓNIMO: “Glosas para determinar las tasas” en *Disposiciones gubernativas para el virreinato del Perú dadas por F ...* (Perú: 1570), eds. Guillermo Lohmann Villena y M^a Justina Sarabia Viejo. Sevilla, CSIC, 1986. I, p. 60; “...Era muy curioso en saber antiguallas, y estando en un cierto lugar de Castilla la Vieja, dixéronle que allí estava una iglesia en que auía muchas cosas de ver...”. MÉNDEZ, Cristóbal: *Libro del ejercicio corporal y de sus provechos, por el cual cada uno podrá entender qué ejercicio l...* (España: 1553), ed. Mercedes García Trascasas. Salamanca, CILUS, 1999, XIIR. Tema: deportes y juegos; “...(aunque había sido poco curioso en saber los secretos de la tierra en tanto tiempo como había que en ella residía)...”, SANTA CRUZ, Alonso de: *Crónica del Emperador Carlos V* (España, c1550), eds. Ricardo Beltrán y Antonio Blázquez. Madrid, Real Academia de la Historia, 1920, IV, p.443. Tema: historiografía. <http://corpus.rae.es/cordenet.html>.

de cada uno, sobre lo alto de las sillas, dos grandes y hermosos órganos dorados. Y en los dos lados de cada uno pintadas las historias de los bienaventurados Sant Laurentio y Sant Hierónimo, de curiosa mano y al fresco. Y ençima, que es el Çielo de la bóveda, está pintada la Gloria con Dios Padre e Hijo y [Espíritu] Santo y la Virgen María...”, pp.138 [error de paginación: en el original 136] y 138v [error de paginación: en el original 136v]

...Está este claustro bajo todo historiado y pintado al fresco como por capillas de pilastra a pilastra, haciendo un arco la vida, y muerte y resurrección de Jesuchristo, y su subida a los Çielos y el Juicio Final. De más de ocho retablos con sus grandes puertas pintados al olio, y a dos hazes, en las puertas en los quatro ángulos altos y bajos del dicho claustro, obra divina y por mano de los más curiosos pintores que en estos tiempos se hallaron. ¿Quál fuere el cosa maravillosa, y muy debota y vistosa de la mesma historia de Christo o de los pasos de ella más prinçipales?...”, pp.149v [error de paginación: en el original 147v] y 150 [error de paginación: en el original 148].

Así mismo, este binomio terminológico es empleado por Almela para definir que alguien (artífice) está especializado o es habilidoso en la ejecución práctica de un producto artístico (“curiosísimos artífices”, “curiosísimas manos”), ya sea en las disciplinas de la pintura, la arquitectura, la decoración u ornamentos, etc. De dicha especialización y consiguiente aspecto de calidad artística, se obtiene un resultado impecable, excepcional, más allá de lo cotidiano.

• “*Curioso estilo*” (Almela)

...Con todo eso, no se puede negar que componen de nuevo nuevas materias, requiera curioso estilo, buen orden, y exçellente y claro método, presupuesto que dixo el poeta cómico Tenencio, que no se dize nada que no aya sido dicho..., p.5v.

“Lo curioso”, así como para Cabrera, para este cortesano actúa como calificador de aquello cuyo resultado resulta extraordinario, bien por su buen hacer o bien por su originalidad o argucia, que podríamos señalar hasta de subjetiva o personal por parte del artista.

Tal y como se muestra en estas líneas, Almela teoriza sobre su concepto general del buen arte (el cual, se halla, evidentemente, de forma visible en El Escorial), sustentado en las categorías clásicas del “buen orden” y la “claridad” (coocurrencias: “excelente y claro método”). En este sentido, “claro método” puede concebirse dentro la idea clásica de “decoro” o adecuación a unas normas. Pero, además, a estas

cualidades se añade lo “curioso”, bajo la locución terminológica “curioso estilo”. Este último vocablo, “estilo”, puede interpretarse por *manera* o grafía personal del artífice o bien por la manera o modo concreto de realizar la obra. De esta forma, Almela ensalza el grado de excepcionalidad de todo lo visible en el monumento.⁷²¹

- “*Curiosas labores*” (Cabrera y Almela)

...Juntas unas con otras y encajadas con la variedad que han demostrado, están tanto perfectas y acabadas, que no puede su punto ser loado; la arquitectura y formas extremadas, las curiosas labores que han tallado, la inteligente vista, si las mira, por las del alto Cielo allí suspira..., estrofa 11. (Cabrera)

...Ay, a la entrada de esta dicha escalera, otras dos chimineas pequeñas: una en bajo y otra en alto, ambas para huéspedes [...] Con su cúpula y cruz alta de grande artificio de ingenio de obra corintia y compuesta con munchas varias columnas de curiosas labores esculpidas, y pintadas y doradas, cosa que con palabras no se pueden declarar..., pp.225v [error de paginación: en el original 223v] y 226[error de paginación: en el original 224] (Almela)

Ambos cortesanos concuerdan en que aquello designado por “curiosas labores” transmite una idea de trabajo laborioso, marcado por la minuciosidad o esmero, lo cual queda transmitido en la estética del edificio, aparte del grado de especialización de la mano de obra que supone todo lo “curioso”. Esta laboriosidad implica una técnica visiblemente mixta, es decir, primada por la variedad y la diferencia o, en otras palabras, colmada de preciosismo detallista (ej., “esculpidas, pintadas, doradas”, Almela).

No obstante, debido al fundamento más científico que rige al “ingenio” para Almela (como bien se demostrará más adelante)⁷²² y al peso de fundamentos clásicos, como la “correspondencia” y la “compostura”⁷²³ en Cabrera, hablaríamos de una *varietà* italo-manierista encaminada hacia la unidad, la simplicidad y el orden, compatibles con la diversidad, frente a una abundancia desmesurada (Shearman)⁷²⁴.

⁷²¹ Como bien se muestra, Almela desarrolla un uso análogo de “curioso” al de Cabrera, bajo binomios terminológicos prácticamente idénticos a “mano diestra y curiosa”, “divina mano” y, como bien se demostrará, a “curiosidad y labor” y “arte e ingenio”, (CABRERA DE CÓRDOBA, Luis: *ob. cit.*, ca. 1580, estrofas 11, 37 y 63 y pp. 157,159 y 158 respectivamente del presente estudio). En este mismo sentido, Almela destaca el carácter de maravilloso de todo aquello trabajado con “curiosidad”, pues aparte de la expresión de un dominio absoluto del ejercicio técnico (“curiosísimos artífices” o “curiosísimas manos”) posee un componente intelectual o concerniente al razonamiento, del que habrá que dilucidar su procedencia conforme vaya desarrollándose este análisis (“obra divina y por manos de los más curiosos pintores”).

⁷²² ALMELA, Juan Alonso de: *ob. cit.* ca. 1595, p. 5 v. Véase p. 165 de esta tesis.

⁷²³ Quedará demostrado en el análisis posterior sobre lo “bello”/ “hermoso” (pp.174 y sigs.).

⁷²⁴ SHEARMAN, John: *ob. cit.*, pp. 167-180.

Por otra parte, “labor” y “curioso” establecen sinonimia entre sí, en lo referido a la parte práctico-material de toda creación artística. De este modo, podrían sustituirse indistintamente bajo el sentido de habilidad⁷²⁵, con la consiguiente manifestación de la *difficoltà*⁷²⁶ (aspecto de resolución de un “problema” o, en otras palabras, de una obra compleja), junto con su más que probable acabado de fluidez o de *facilità*. Como resultado, la imagen de El Escorial es equiparable a la perfección del Cielo: “la arquitectura y formas extremadas, las curiosas labores que han tallado, la inteligente vista, si las mira, por las del alto Cielo allí suspira...” (Cabrera, estrofa 11).

• “Curiosidad” como destreza también aplicada al arte de la “pintura”

(Cabrera y Almela)

...No faltarán las voces sonoras para vuestros natales celebraros; ni libros de pinturas curiosas, para con himnos santos alabaros; ni ricas vestiduras y costosas, para en vuestros altares dedicaros divinos sacrificios, ofrecidos al Señor de quien son favorecidos..., estrofa 45 (Cabrera)

...Esto todo es ornato y compostura, que con gran majestad ha acompañado los tableros curiosos de pintura hechos de un gran maestro celebrado, que imita en todo tanto la natura que su divina mano le ha envidiado, pesándole en el centro de su pecho de ver lo natural tan contrahecho...”, estrofa 63. (Cabrera)

...Porque en el ediffiçio, y materiales, y reliquias y ornamentos y cossas de oro y plata y curiosísimos quadros de pintura con lo demás tocante al offiçio diurno exesar al Çielo de oro de Paula y a Sant Dionisio de París y al de Sancta Auzde Coymbra y a Alcobaça en Portugal y al de Belem,... p. 87[error de paginación: en el original 84] (Almela)

...veinte y tres quadros de pintura al vino de curiosas y dibersas manos de grandes pintores, con buena correspondençia...”, p.144 v [error de paginación: en el original 142v] (Almela)

El término “curiosidad” coocurre con asiduidad con “pintura”, lo cual verifica la laboriosidad y perfecto resultado de esta disciplina artística, una de las más importantes tras la arquitectura. Por lo tanto, el calificativo “curioso” se vale por sí mismo, pudiendo transmitir la idea de calidad técnico-material, prescindiendo, así, de cualquiera de sus subcategorías estéticas previas. No obstante, en el último párrafo

⁷²⁵De esta manera, “labor”: “en latín: el qual significa trabajo, fatiga, dificultad &c, pero labor en castellano, es lo mismo que opus: y labrar, obrar alguna cosa y porque esto no se haze sin trabajo, se dixo labor”. COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián: *ob. cit.*, p. 510.

⁷²⁶Recuérdese nota 723.

(Almela, p.144 v [error de paginación: en el original 142v]), figura junto al citado vocablo “mano”, lo cual reverbera la especial habilidad del artista ejecutor.

a.2. Lo “curioso” como “arte”: entre la destreza manual y el intelecto creativo
- “Arte”: entre lo manual y lo intelectual (Cabrera)

...De su coronación, si se levanta, las paredes mirando y sus pinturas, su belleza y compuesto tanto espanta, que se imita en callar a las figuras; que su perfecta arte y rara es tanta, la mucha perfección de sus posturas. Su dibujo es de Sixto aquella historia, que a Laurencio le da inmortal memoria..., estrofa 12.

...Pirámides muy altas, rematando en globos, en su cima se han mostrado, y los cóncavos nichos, esperando que los hayan estatuas ocupado; espejos y ventanas, clareando el lienzo para ornato, se han hallado, con primores de la arte e inventiva muy digna que la pluma los escriba..., estrofa 62.

...En medio, como joya muy preciosa de grande majestad, acompañada de la máquina y obra milagrosa, que la portada le han presentado, está con arte rara e ingeniosa el divino Laurencio retratado en piedra natural con mucha altura, que causa admiración ver la figura..., estrofa 65.

... Debajo de este altar mayor llamado, está una gran capilla poderosa, de lo que el arte alcanza se ha mostrado y la mano más diestra y curiosa. Aquesta un escuadrón tiene encerrado de cuerpos a quien Atropos furiosa sepultura les dio dentro de España a reyes descendientes de Alemania..., estrofa 75.

...Tres larguísimas salas espaciosas al mediodía y oriente se parecen, con bóvedas pintadas tan curiosas, que allí el ingenio y arte resplandecen; de labores y estatuas muy hermosas que sus manufactures bien merecen que entre los grandes fama les dé nombre y, como de su casa, asiento y nombre... , estrofa 37.

“Arte” puede llegar a adquirir doble significación en *Laurentina*, pues, por una parte, se asocia con la idea de Arte como disciplina en general (aunque abunden los ejemplos sobre pintura) pero, también, se concibe como la disposición con la que se realiza algo, “maña”/“manera” o “astucia”. Con ello, se confirma que el vocablo no define únicamente la fase propiamente artesanal del proceso artístico (lo cual será en la gran mayoría de sus apariciones, como bien se corroborará más adelante), sino también su fase científica e intelectual⁷²⁷.

⁷²⁷ Esta acepción de “arte” concuerda con la cuarta definición que nos ofrece el *Diccionario de la Lengua Española* de la RAE, www.rae.es (Consultado: 24-02-2016). Por otro lado, también comparte el significado que nos ofrece el *Tesoro* (s. XVII) sobre este concepto: “Toda cosa que no lleva su orden, razón y concierto, dezimos que está hecha sin arte: es nombre muy general de las artes liberales y las mecánicas. Dixose del nombre griego *areté,-és, virtus*[...] el arte que consta de preceptos se dixo a verbo *arcto actas* [...] Artista el mecánico que procede por reglas y medidas en su arte y da razón della”.

Esta realización estará, como era de esperar, dotada de gran maestría (coocurrencias: “perfección”, “mano más diestra y curiosa”). Es así que “arte” y “curioso” pueden llegar a complementar entre sí sus significados, sin que el primer concepto tenga que ser estrictamente una subcategoría del segundo y viceversa. Además, “Arte” se fusiona con vocablos propios de lo “curioso”, como “rara”⁷²⁸ e “ingenio”, que acentúan el asombro ante toda manifestación artística presente en el Monasterio. Por otro lado, como bien se expone en el ejemplo de la estrofa 62, “arte”, emancipado del término “curioso”, responde a la fase ejecutiva de toda producción, en contraste con su “opuesto”, la “inventiva” o fase ideativa, con la que coocurre.

En cuanto a la dimensión semántica de la “rareza” con la que “arte” coocurre (“perfecta arte y rara”), esta debe de apreciarse desde su buen sentido de “singularidad” o, incluso, de “ingenio” (lo extraordinario e infrecuente) y no tanto de extravagancia caprichosa, de risa, burla y extrañeza⁷²⁹. Con todo ello, se reverbera la conferencia de originalidad o excepcionalidad de todo lo calificado de “curioso”⁷³⁰.

-“Arte y arquitectura”, “arte y ciencia”(Cabrerá)

...Porque, si como son yo las pintase, Según su majestad merecería, Que con honra mayor se celebrase la industria, ingenio, ciencia y arte mía. Mandóme la prudencia

Por lo tanto, “arte” implica un proceso científico racional como práctico. COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián: *ob. cit.*, p. 93 r. [sin paginar]. Dentro de esta última faceta de tipo práctico, de acuerdo con el diccionario etimológico de Coromines, “arte” (del lat. *ars*) responde al “conjunto de preceptos para hacer bien algo” (COROMINES, Joan: *ob. cit.*, p. 290). En relación a ello, “manera” actúa como un sinónimo de “arte” en su acepción de “maña”: del lat. vg. *manuaria*, íd. femenino de *manuarius*, “manejable, de donde “hábil, mañoso”: el femenino tomaría sentido de “maña”, “procedimiento hábil” y luego “modo adecuado de hacer algo”. 1ª doc.: maneira, doc. De Nájera de 1152; “manera” en otro de 1209 (Oelschl.). COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián: *ob. cit.*, p.93 r. [sin paginar].

⁷²⁸ En este sentido, “raro” coincide con las siguientes definiciones de la RAE: “extraordinario, poco común o frecuente; escaso en su clase” o “especie o insigne, sobresaliente o excelente en su línea”. Así mismo, cabe recordar que es frecuente en el arte italiano de finales del XVI la tendencia hacia lo enrevesado, el gusto por el exotismo, de todo aquello con apariencia de procedencia extranjera o que simplemente no resulte familiar, en definitiva, fruto de la “dificultad” del “artificio”. Para ilustrar esta idea, Shearman expone el caso del *Discorsi* de Tasso sobre la estética de la epopeya. SHEARMAN, John: *ob. cit.*, pp. 184-187 (acerca de los conceptos de “claridad” y “oscuridad”).

⁷²⁹ La idea general de originalidad y, por extensión, de la “rareza” que manejan estas descripciones escurialenses responde a una de las acepciones del *capriccio* vasariano (1568): con claras reminiscencias al “ingenio”, manifiesta el carácter original de la creación artística o del propio artista, actuando por medio de la fantasía pero, también, de la habilidad. MONTIJANO GARCÍA, Juan María: *ob. cit.*, 2002, pp. 238, 239 y 216-253.

⁷³⁰ De hecho, según la RAE, una de las acepciones de “curioso-sa” comprende aquello que suscita interés por su “rareza” y “originalidad”. www.rae.es Consultado: 28/01/2016. En relación al carácter de la estima, excepcionalidad u originalidad de “lo curioso”, también tenemos uno de los ejemplos expuestos por el diccionario de terminología artística de Grassi, aunque referido únicamente a su uso en el siglo XVIII y que poco tiene que ver con el contexto de El Escorial: *curioso* (it) como término relacionado con el coleccionista de obras de arte. Según H. Lacombe (1751), la figura del curioso en el siglo XVIII responde a la de aquel que realiza un tipo de coleccionismo particular, dedicado a una clase muy estimada de diseño, pintura o escultura, de un periodo en concreto o bien de otras cosas preciosas (medallas, grabados, etc). GRASSI, Pepe: *ob. cit.*, pp. 226.

que callase, como cosa que en esto convenía, pues el comprender era imposible todo lo que en Cartago está visible..., estrofa 3.

...La arquitectura y arte tan guardada en su compuesto, no podría explicarse su perfección, de muchos envidiada, que por fuerza o razón debe alabarse; que puesta en competencia, ya sentada con las que más hoy pueden celebrarse, atrás se quedarán en los designos, como a humildes retamas, altos pinos..., estrofa 60.

Por otra parte, Cabrera efectúa asociaciones bimembres típicas de la época, como “arte y arquitectura” y “arte y ciencia”.

En el primer caso, destaca la superioridad de El Escorial sobre cualquier otra construcción de renombre, precisamente, por su “arquitectura y arte”. En este sentido, Cabrera diferencia claramente “arquitectura” de “arte”, pues este último vocablo se remite a la definición previa de “manera”, “maña” o pericia (gran habilidad y destreza y, por lo tanto, excepcionalidad).

El concepto “Ciencia” puede ser sustituto de “arquitectura” puesto que esta disciplina, a finales del s. XVI, ya es considerada un Arte Mayor con fundamento científico, frente a la construcción o fábrica en sí misma (“industria”). De este modo, Cabrera incide en la superioridad artística escorialense, mediante la máxima de El Escorial como estandarte de las Artes y las Ciencias.

-“Arte y natura”, “belleza y compostura” (Cabrera)

...Por la del mediodía y rojo oriente otra pared la tiene coronada de muchos nichos llena espesamente, con que está fuerte y muy hermoçada. Cien pies hay de distancia solamente en su concavidad terraplenada, donde un jardín por arte y por natura tiene grande belleza y compostura..., estrofa 17.

Del mismo modo que los binomios anteriores, en *Laurentina* puede localizarse la dualidad “arte y natura”, en este caso, en la descripción de uno de los jardines del monumento. Con esta conjunción terminológica se unen dos claros opuestos. Por un lado, el “arte” consiste en una creación manual, hecha por el hombre, artificial (“artificio” por artificioso o artificial) o, en otras palabras, que se subordina a unos preceptos o reglas. Como bien se ha indicado, “arte” se encuentra intrínsecamente unido a la perfección y excelencia de la ejecución, obteniendo como resultado una “belleza” que sienta sus bases en la “compostura” clásica⁷³¹, moderadora

⁷³¹ “Compostura” es un concepto que impera en el monumento para Cabrera, el cual puede ser concebido bajo el ideal clásico del equilibrio. De acuerdo a ello, la RAE nos ofrece dos definiciones claves para comprender la noción de la “compostura” presente en las descripciones sobre el monumento, para este autor y para otros posteriores, incluso, bajo distintos términos: “Construcción y hechura de un todo que consta de varias partes” (en lo que se identifica la idea de la relación de las partes entre sí y el todo de

de la libertad o desmesura del medio de lo natural. Por el contrario, la “naturaleza” es creación de Dios, libre de toda regla o norma. Es así que hasta el jardín del Monasterio bebe de una perfección material, pero con implicación o fundamento espiritual o divino, como todo lo presente en este Real Sitio.

-“Correspondencia” y “arte” (“excelencia”) (Cabrera)

...Ha el edificio en ámbito alcanzado dos mil y novecientos y sesenta pies, cada cual de tercia de una vara. Sacada de su planta aquesta cuenta, que una espaciosa villa se formara en lo que la gran máquina se asienta, con buena traza y tal correspondencia, que ensalza el arte y da gran excelencia..., estrofa 20.

En relación con lo anteriormente explicado, “arte” actúa nuevamente como sinónimo de perfección y “excelencia” en la ejecución. Pero, en este fragmento, Cabrera aclara que los fundamentos de dicho “arte” se subordinan a otra noción clásica, la “correspondencia”. En esta ocasión, la “correspondencia” se adscribe a la “traza” o planta del Monasterio, también conocida como la *cuadratura*.

-“Arte y fábrica” (Almela)

...Todo lo qual reparó el arte y fábrica de tan sumptuosos edificio, defendiendo la de estos incombinientes en lo grueso y alto de las paredes,..., pp. 94 [error de paginación: en el original 91] y 94v [error de paginación: en el original 91v].

...Está dentro de este ámbito el dicho çenador o templeçete con grande artifiçio en cruz de su quadrado, con dos nichos y un asiento en medio de cada cantón de madera. Que los nichos son ocho y sirven de asientos y descansos y, los otros quatro asientos, están en las quatro esquinas del quadro de adentro, de jaspe leonado, y jaspe verde, y mármol blanco y pardo, todo entretexido y enlaçado uno con otro por maravillosa arte y fábrica..., p. 152 [error de paginación: en el original 150].

...Y, en summa, en esta sancta casa y Octava Maravilla, ay una maravilla mayor y mejor que todas las siete del mundo, que es la celebratíssima Custodia, repositorio del Sanctíssimo Sacramento. Y no lo digo por el que por el çertíssima está la probança, pues es señor y auctor de todo, summa perfección sino por la obra, y ingenio soberano y grande arte y fábrica de la dicha custodia, que grata las fuerças del ingenio que responden a hablar por entero de ella, pp. 243 [error de paginación: en el original 241] y 243v [error de paginación: en el original 241v].

la *symmetria* vitruviana) y “modestia, medida y circunspección” (donde entraría en juego la esencia de la simplicidad o la sobriedad y el equilibrio, citados previamente). www.rae.es (Consultado: 12/02/2016).

Según el sentido de estos párrafos, “arte”, a primera instancia, puede concebirse como un concepto sustitutivo a “ingenio”, pues el término “fábrica” con el que coocurre responde claramente a la fase práctico-manual propiamente dicha de lo “curioso”. No obstante, en el caso de figurar “arte y fábrica” junto a “ingenio” (véase el último ejemplo: p.243v [error de paginación: en el original 241v]), se determina que “arte” constituye un concepto indicador de otra dimensión semántica, como es la “gracia”⁷³². Esta es entendida no tanto como un sinónimo de la “belleza” al uso, sino como una “belleza” superior de trasfondo espiritual o misterioso (pese a su base canónica o reglada) que, precisamente, envuelve a la “Custodia”⁷³³.

Por otra parte, Almela vuelve a ensalzar la “perfección” de todo objeto o construcción presente en el edificio por medio del calificativo “maravillosa”. Pero la “summa perfección” se localiza en la citada “Custodia”, dado el halo espiritual o trasfondo divino del que se impregna.

a.3. La “curiosidad” como “ingenio”

- Lo “curioso” como “ingenio” y “arte”

- *Cabrera*

...Tres larguísimas salas espaciosas al mediodía y oriente se parecen, con bóvedas pintadas tan curiosas, que allí el ingenio y arte resplandecen; de labores y estatuas muy hermosas que

⁷³² En este sentido, “arte”, en relación con la faceta más colmada de “originalidad” de la “gracia”, se traduce como “astucia”, pero sin dejar a un lado su significado de “maña” o “habilidad” o manera correcta de hacer las cosas (recuérdese 727 sobre la voz “arte”). Por lo tanto, también puede asumirse como una capacidad subjetiva que otorga un toque único y excepcional a la creación (www.rae.es, consultado: 26/04/2016).

⁷³³ En relación a esta definición de “arte”, la “gracia” o *grazia* (it.) (del latín *gratia*) es una noción que prevalece en todas las descripciones sobre El Escorial, dentro de corpus textual de esta tesis. En definitiva, puede afirmarse su estrecha sinonimia con lo “curioso”, por su componente de perfección basada en el dominio de unos cánones o normas obteniendo, por lo tanto, una belleza canónica o intelectual (en cuanto al “decoro” y “conveniencia” tardomanierista), pero también una “belleza superior”, “misteriosa”, más allá de lo puramente material. Pero en este contexto concreto al que se refiere Almela, “arte” asumiría la acepción de la “gracia” que sostiene L. Dolce (1557, 170): este insiste en el fundamento canónico de la *grazia* y la asocia a la “invención”, dentro de sus juicios estéticos acerca del arte de Rafael (*ricco d’invenzione*). GRASSI, Pepe: *ob. cit.*, véase *grazia*, pp. 372-374. Entre las diversas acepciones de “gracia” que podrán comprobarse a lo largo de esta tesis, por una parte, se halla su significado de “delicadeza, hermosura de la belleza”, incluso de “nobleza” y “gentileza”, de ahí su estrecha vinculación con la “hermosura” y los cánones clásicos. Pero, ante todo, podrá comprobarse la primacía del concepto de lo “gracioso” como virtud de lo “agradable”, deleitoso y, por tanto, como sinónimo de la idea general de “belleza”. En referencia a ello, Covarrubias afirma: “...tener gracia, tener donaire y agrado [...] Dar gracia a una cosa, darle buen talle y espíritu”. COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián: *ob. cit.*, p. 445v. Sin embargo, no deberán confundirse ambos vocablos como idénticos, esto es, la “gracia” y lo “bello”, puesto que numerosos son los escritores (incluidos los escorialenses) que han diferenciado la “belleza” de la *grazia*, en el sentido de que este última, como bien se ha indicado, constituye un aspecto “espiritual” y “misterioso” de una obra de arte. Por consiguiente, como bien reverbera L. Ghiberti (ca. 1450) la *grazia* asume un grado de belleza superior. Véanse más ejemplos en GRASSI, Pepe: *ob. cit.*, *grazia*, pp. 372-374.

sus manufactures bien merecen que entre los grandes fama les dé nombre y, como de su casa, asiento y nombre..., estrofa 37.

En el presente ejemplo, “curioso” se vincula a dos de sus dimensiones semánticas o subcategorías estéticas principales, como son el “ingenio” y el “arte”. Tal y como se ha demostrado, la “curiosidad” se traduce en el dominio absoluto de unas premisas técnicas (“arte”), lo cual imprime en toda obra las impresiones de destreza, soltura y maña. Por lo tanto, este alarde de virtuosismo queda conferido en toda producción material presente en el edificio. Pero, más allá de la calidad técnico-manual, lo “curioso” se constituye por una intuición o inteligencia superior y original, nacida de un momento creativo o ideativo (“ingenio”⁷³⁴), que no todo el mundo posee e, incluso, puede llegar a sustentarse en una inspiración suprema, como bien se mostrará a lo largo del presente análisis⁷³⁵. Precisamente, esta categoría otorga de un halo de excepcionalidad a toda creación presente en el Monasterio, lo cual le hace único en el mundo.

⁷³⁴El concepto general de “ingenio” o *ingegno* (it.) que manejan los textos de esta tesis, puede traducirse por “la facultad inventiva y el sentido creativo de un artista.” MONTIJANO GARCÍA, Juan María: *ob. cit.*, 2002, p. 308. En estrecha relación con este vocablo, cabe resaltar *invenzione/invenzioni* (lat. *inventio*): capacidad de inventar o idear temas o composiciones por parte del artista, como resultado de una inventiva de carácter original. GRASSI, Pepe: *ob. cit.*, p. 433. Por otra parte, de acuerdo a ello, Almela emplea una noción de la “invención” o “ingenio” más próxima a las hipótesis de Vitruvio. Este declara en sus libros de arquitectura que la “invención” consiste en un momento ideativo por parte del artífice, donde entran en juego “cuestiones oscuras” y la razón, en busca de la novedad. (V.I/II 8 a 10. I. p. 8). En definitiva, el concepto de “invención” vitruviano implica la idea de lo novedoso, pero sin llegar a ser caprichoso ni extravagante, sino que posee una raigambre científica, concibiéndose como una necesidad de perfeccionamiento (“...de esclarecer cosas aún oscuras”), incitando al lector a desvelar los “secretos ocultos de la arquitectura”, aún pendientes de dilucidarse. ARNAU AMO, Joaquín: *ob. cit.*, p. 119. En el caso concreto de Cabrera de Córdoba, a pesar de su simplicidad semántica, demuestra cómo el término partirá de la influencia o inspiración divina (como bien queda evidenciado con “divina mano”, p.155 de este estudio), como de otra manera no podría tratarse en una fábrica creada por y para Dios. De este modo, ambos autores cortesanos distan de la concepción “invención” de su tiempo, es decir, en el contexto italo-manierista de finales del siglo XVI, donde es asociada a una libertad artística y creativa extrema, unida al capricho, a la extravagancia y a la bizarría (SHEARMAN, John: *ob. cit.*, pp. 167-177).

⁷³⁵La actuación y presencia de Dios en el Monasterio, o la influencia de una fuerza sobrenatural en la producción artística, para Cabrera, surge a partir de la virtud del “ingenio” o “inventiva”, (ej. estrofa 37, pp. 159 y 164 de la presente tesis doctoral). Pero estos casos no siempre coocurrirán con el vocablo “ingenio”, sino que este podrá ser sustituido por sinónimos o juegos terminológicos que respondan a su semántica, ej.: “divina mano” (ej., estrofa 63, p. 155 de esta tesis), “arte e ingenio” (ej. estrofa 37, pp. 159 y 164 del presente análisis), “raro arte” e “inventiva” (estrofas 12 (pp. 171 y 204 de esta tesis), 62 (p. 171) y 65, (p. 158) y “artificio milagroso” (estrofa 56, pp. 167 y sig. de este estudio). prácticamente idénticos a “mano diestra y curiosa”, “divina mano” y, como bien se demostrará, a “curiosidad y labor” y “arte e ingenio” (CABRERA DE CÓRDOBA, Luis: *ob. cit.*, ca. 1580).

- *Almela*

...Y muy grandes autores munchas y muy curiosas cosas, que un claro ingenio con buen orden y claro estilo puede, y a podido, aplicar a su propósito, sin que el embidioso pueda decir esto es hurtado de tal autor...., p.5v.

En este fragmento, el vocablo “ingenio” asume la cualidad inherente a la “originalidad” o a la novedad sin precedentes (“sin que el embidioso pueda decir esto es hurtado de tal autor”). Sin embargo, Almela muestra una interpretación del “ingenio” hallado en el monumento no tan orientado hacia la intuición o la inspiración (Cabrera⁷³⁶). Es por ello, que todo indica que su concepto del “ingenio” escurialense se fundamenta en una de sus definiciones más recurrentes, de corte intelectual y científico, unido a un “decoro” o al adecuado ejercicio de unas leyes o normas. Por lo tanto, puede afirmarse que en la *Octava Maravilla* el término “ingenio” actúa como un sinónimo de *giudizio*⁷³⁷, vinculado al intelecto y a la idea de la “inventiva” vitruviana⁷³⁸, en cuanto a la novedad de su trasfondo científico, marcado por el deseo de perfeccionamiento técnico (y no desde el punto de vista de la originalidad de la bizarría o la fantasía).

a.4. Lo “curioso” como “variedad” y “artificio”

Lo “curioso” puede ser reemplazado a lo largo de estas descripciones por otros vocablos, como “variedad” y “artificio”, conservando su esencia semántica y subcategorías estéticas más recurrentes:

-Lo “curioso” como “variedad”/“variedad de labor”

...Camínase adelante en lo enlosado, de mármol negro y blanco entretejido con lazos y labores variado, que compuesto ficticio ha parecido. La iglesia y claustro todo aderezado, de las lumbrosas losas compartido, que la obra realzan y hermocean..., estrofa 7. **(Cabrera)**

...Está el altar mayor de esta real capilla hecho con varios compartimentos y mármoles de jaspes que hacen variedad de labor...., p. 118v [error de paginación: en el original 115v]. **(Almela)**

⁷³⁶ Por el contrario, cabe recordar que Cabrera transmite un concepto del “ingenio” más orientado hacia una intuición o inteligencia de procedencia superior, ej. estrofa 37, pp. 159 y 164 de esta tesis.

⁷³⁷ El *Giudizio* en este contexto puede traducirse en este contexto por “criterio, sentido de la medida, razonamiento de un artista frente a las reglas, proporciones o instrumentos con los que puede contar”. GRASSI, Pepe: *ob. cit.*, p. 359. También, véase sobre este vocablo: MONTIJANO GARCÍA, Juan María: *ob. cit.*, 2002, p. 299.

⁷³⁸ Véase nota al pie 734, acerca de la noción de la inventiva o ingenio vitruviana, a la cual se aproxima Almela.

...Tiene este como trasaltar o estancia del retablo, donde y por donde se goça la vista de tanto bien, las paredes de jaspe colorado y tanto mármol blanco a vetas que haze lavor y variedad de obra, con munchas varias pinturas de deboçión que aluden al sacramento..., pp.127 [error de paginación: en el original 125] y 127v [error de paginación: en el original 125v]. (Almela)

...Y de aquí entran en el aposento pribado de su Magestad, y donde de ordinario está. Y, en su dormitorio y capilla, con dos puertas que salen a la Capilla Mayor, como dicho atrás queda, desde donde pueda oyr y ver misa, si quiere, desde la cama por las vedrieras que atrás diximos. La qual capilla particular de su Magestad, es de varios jaspes, ansí leonados como verdes, y mármol blanco, fabricada por barios encajes y embutimentos de la variedad de las dichas piedras, que hazen lavores muy vistosas..., p.208v [error de paginación: en el original 206v]. (Almela)

...Entrase desde este mesmo claustro mayor en una grande pieça que llaman la Iglesia Vieja, hecha de bóveda, que tiene de largo çiento y çinco pies de ancho treinta y quatro pies. Y de alto, lo que el dicho capítulo tiene, y losado como la yglesia, y el coro, y sachrisía, y el claustro, y capítulo y çeldas del Prior, de mármol blanco y pardo, que hazen variedad de lavor..., p.154v [error de paginación: en el original 152v]. (Almela)

En líneas generales, la “variedad” se adjudica a los materiales y motivos compositivos de la decoración del edificio, esencialmente compuesto de “piedras” semipreciosas, como “mármoles”, “jaspes” en sus distintas tipologías (“mármol”: “blanco”, “negro y blanco”, “blanco a “vetas” y “pardo”; “jaspe”: “colorado”, “leonados” y “verdes”). Pero también, la “variedad” se adjudica al amplio repertorio de técnicas artísticas desarrolladas en el monumento (“entretejido con lazos”, “encajes”, “embutimientos”, etc). Por otro lado, las combinaciones “varias labores” o “labores variado” constituyen claras réplicas de la locución “curiosas labores”⁷³⁹. Por lo tanto, ambas confieren un despliegue visual de virtuosismo o dominio técnico. Sin embargo, el resultado final no será tanto de *facilità* o de “laxitud”, como bien diría Shearman⁷⁴⁰, sino de *difficoltà* artificiosa (de hecho “labor” implica complejidad⁷⁴¹),

⁷³⁹ Recuérdense pp.157 y sig.

⁷⁴⁰ Según John Shearman, el énfasis por las partes de la *varietà* artística italiana de finales del XVI conlleva un estado de “laxitud” (“cuando el acabado de las obras manieristas no es apretado sino laxo”) confiriendo la adición de otro concepto: la “facilidad” (relacionado mismamente con el de *sprezzatura*). Sin embargo, el desprecio por la “unidad” no es absoluto, pues esta será compatible con la diversidad de las *meraviglie*, de carácter “decorativo” y con “efectos entrelazados” entre todas las partes (“unidad decorativa y no energética”). Así se establece una relación “decorativa” con todas ellas, aunque dotadas de autonomía propia. SHEARMAN, John: *ob. cit.*, pp. 167-177.

⁷⁴¹ De esta manera, Covarrubias (s.XVII) define la voz “labor” de la siguiente manera: “en latín: el qual significa trabajo, fatiga, dificultad &c, pero labor en castellano, es lo mismo que *opus*: y labrar, obrar

comprendida por sofisticación y falta de naturalidad (“que compuesto ficticio ha parecido”, Cabrera, estrofa 7). Así, puede considerarse que el vocablo “ficticio” responde a este cariz de artificiosidad, estableciendo sinonimia, por tanto, con “artificio”. Este término se maneja en el poema *Laurentina* con tan sólo una aparición en su índice de frecuencias, mientras que, en la *Octava Maravilla*, es inexistente. Sin embargo, una única presencia en el citado poema ha resultado clave para detectar este matiz semántico.

Además, existe una implicación clara entre “labor” y *varietà*, pues “varias labores” alude a un resultado diverso o “compuesto”, constituido por más de una parte trabajada con gran primor. Sin embargo, este resultado múltiple se rige por la unidad, la cual prima como eje rector del monumento sobre la desmesura, tal y como se mostrará en posteriores ejemplos de este análisis terminológico⁷⁴². Es decir, a pesar de la infinidad de detalles, se trataría de un conjunto uniformado, pero que, no obstante, invita a una contemplación más detenida y, por tanto, recreativa y “curiosa”.

-Lo “curioso” como “artificio”

De todos los vocablos mencionados, el más afín a lo “curioso” será el “artificio”, pudiéndose establecer una clara sinonimia entre ambos términos. Es así que, a partir de ahora, se hará referencia a “curioso”/“artificio” como un único concepto. No obstante, quedarán demostrados ligeros matices diferenciadores entre ambos calificativos por parte de Cabrera:

Para este cortesano, el “artificio” atañe a tres de las categorías más sobresalientes del monumento, como son la “belleza”, la “grandeza” y la “fortaleza”:

- “Belleza”, “grandeza” y “artificio milagroso”

...No puede imaginarse su belleza en su rico ornamento y muy costoso, de pórfidos y jaspes la grandeza hecha con artificio milagroso; labrada con diamante su dureza o con fuerte esmeril y provechoso, porque el acero y hierro bien templado no al labrar su materia ha aprovechado..., estrofa 56.

En este contexto, el binomio “artificio milagroso” reincide en el cariz extraordinario, más bien sobrenatural o sobrehumano, que supone la apreciación de la

alguna cosa y porque esto no se haze sin trabajo, se dixo labor”. COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián: *ob. cit.*, p. 510v.

⁷⁴² Por ejemplo, Este hecho se aprecia, sobre todo, en el poema *Laurentina*. Así, gracias a fundamentos clásicos, como la “correspondencia” y la “compostura”, los conceptos indicadores de abundancia, riqueza o desmesura quedarán contenidos y en un segundo plano con respecto a los primeros. CABRERA DE CÓRDOBA, Luis: *ob. cit.* ca.1580, ej., “ornato y compostura, estrofa 63, pp. 155 y 158 de esta tesis).

“belleza” escorialense, en este ejemplo, recreada en su “rico ornamento y muy costoso”. La vinculación en esta ocasión entre “artificio” y “curioso” sale a relucir por la incidencia en el trabajo o artesanía de alta elaboración de dichos ornatos. De este modo, puede observarse la detallada descripción de materiales (“acero y hierro”) y numerosas técnicas artísticas (“labr-ar/-ada”, “templado”, “diamante”, “esmeril”), lo cual, irremediablemente, nos remite a la “variedad” o “variedad de labor”⁷⁴³ previamente expuesta, una de las categorías más recurrentes de todo trabajo realizado con “curiosidad”.

- *“Fortísimos”, “fortaleza y artificio”*

...Los pilares pujantes, estriados, para tener la máquina importante, en su materia y forma tan trabados, que al sustentar al cielo son bastantes con grandes capiteles coronados y con arcos fortísimos triunfantes, que enlazan por lo alto al edificio con mucha fortaleza y artificio..., estrofa 50.

En este caso, la “fortaleza”⁷⁴⁴ y el “artificio” se manifiestan como condimentos enaltecadores o, en otras palabras, que “enzalzan por lo alto” al monumento. Sin embargo, surge la ambigüedad en torno a dichos conceptos, los cuales podrían ser interpretados como símbolos de la magnificencia Real pero también divina. Como bien es sabido, ambos, Felipe II y Dios, representan las potencias máximas que rigen al Monasterio.

-Un sinónimo de lo “artificioso”: lo “ficticio” como cualidad digna de encomio (Cabrera)

...Camínase adelante en lo enlosado, de mármol negro y blanco entretejido con lazos y labores variado, que compuesto ficticio ha parecido. La iglesia y claustro todo aderezado, de las lumbrosas losas compartido, que la obra realzan y hermocean..., estrofa 7.

Si bien se recuerda, en este ejemplo, citado previamente, lo “ficticio” establecía sinónima con lo “artificioso”, pues se traduce por la facultad del engaño, pretenciosidad o argucia que atañe a todo lo “artificial” o “artificioso”, en oposición a lo natural. Precisamente, todas estas características eran dignas de encomio en el siglo XVI, como bien se demuestra a partir del estudio del corpus textual de la base de datos

⁷⁴³ Véase lo “curioso” como “variedad”/“variedad de labor” en pp.165 y sigs. del presente estudio.

⁷⁴⁴ La “fortaleza”, junto con la “fuerza”, la “altura” y la “grandeza”, será indicadora del poder de Dios que habita en esta fábrica.

del CORDE⁷⁴⁵. Véase de nuevo el ejemplo donde “ficticio” coocurría con los términos “variedad” y “labor”/“labores variado”, de donde se vislumbra su relación con lo “curioso”⁷⁴⁶.

-“*Grande artificio*”, “*grande ingenio*” (Almela)

...Díole dos coronas de oro puríssimo de cada quince libras, y una como çelda o camarita, toda cuvierta de oro fino, que pesava quinientas libras, sin otros munchos vados de metal sembrados de piedras finas de dibersas colores y más de quinientos cálizes y vinageras de oro fino. Lámparas grandes en oro en que se quemava, no aceite común sino nardino o puro Bálsamo. Candeleros de metal, guarneçidos de plata de gran preçio y de artificio costossíssimo. Dotólas sin esto de rentas y posesiones riquíssimas para la fábrica y sustentación de los ministros, y de çiento y çinquenta libras de olores y sahiemerios para yncensar los altares...”, p.21.

...Pintores con los çinco altares de cada una de las dos grandes capillas del tránsito de los dos dichos patinejos, en derecho de las dos capillas de las reliquias que están en los dos testeros del templo con sus ricas puertas de bronce balaustradas. Y de grande artifiçio en cada uno de los que es, ay un gran cajón de pino debaxo del altar con su manera o tirador, pp.111v [error de paginación: en el original 108v] y 112 [error de paginación: en el original 109].

⁷⁴⁵Sin embargo, del estudio del uso genérico de “artificio” en el léxico general del XVI (CORDE), se han detectado casos en los que, precisamente, algunos rasgos encomiables de lo “artificioso” para los escritores del Monasterio pueden llegar a ser despreciables. Estos son el carácter artificial o poco natural (y, en definitiva, la demostración de la acción del hombre) y la complejidad u oscuridad. Véanse respectivamente los siguientes casos: “artificio” por artificial: “...En grandeça todo estaba tan estremado, que parecía tan bien que antes natural que hecho con artifiçio...”. ANÓNIMO: *Máscaras Organizadas por la Princesa Juana y la Reina Isabel de Valois en el Alcázar de Madrid. Rela...* (España: 1564), ed. Teresa Ferrer Valls, Sevilla y Valencia, UNED-Univ. Valencia-Univ. Sevilla, 1993, p. 185. Tema: documentos notariales; “artificio” por enrevesado: “...a querido ayudarse de la Audiencia, para con su parecer soldar algo su pasion, porque en este género de negoçiar es sobradamente artifiçioso;...”. MOYA Y CONTRERAS, Pedro: *Carta del arzobispo de Mexico D. Pedro de Moya y Contreras al Presidente de los Reales Consejos de I...* (México: 1575), ed. anónimo, Madrid, Imprenta de Manuel G. Hernández, 1877, p. 183. Tema: cartas y relaciones. Por el contrario, en el siglo XVII, el “engaño” como resultado del “artificio” no siempre significa embuste o falsedad, sino que puede llegar a ser concebido como virtud (“dulces y agradables engaños”), esto es, como argucia o proeza técnica para lograr un efecto, en este caso musical, para lo cual ha sido necesaria la sutileza del “ingenio” (“encantos del ingenio”). Además, en esta ocasión se valora nuevamente la manifestación de la *difficoltà* (“gran artificio y aparato”): “...Los representantes que, según sus transformaciones, como con encantos del ingenio, hacen que nos transformemos en lo que quieren, y como la música nos van moviendo el alma a sus compases, en varias comedias deleitaron los sentidos con sus dulces y agradables engaños, dexándolo suspenso todo el grande artificio y aparato...”. FERNÁNDEZ CASO, Francisco: *Discurso en que se refieren las solenidades y fiestas con que el excelentíssimo duque celebró en su...* [España, 1617], Teresa Ferrer Valls, UNED-Univ. Valencia-Univ. Sevilla (Valencia), 1993, párrafo nº16. Tema: Documentos notariales. <http://corpus.rae.es/cordenet.html> En este sentido, puede afirmarse que Cabrera y Almela se adelantan a su siglo, ajustándose a esta concepción semántica seiscentista de lo “artificioso”.

⁷⁴⁶ Recuérdense las pp. 165 y sigs.

...El sitio no es muy frío, sino tolerable. Tiene y alcanza esta sancta casa mucha y muy buena leña y gran alivio contra el invierno. Como lo dize el poeta Ovidio, y están prevenida en todo que, en todas las ventanas de los aposentos de los religiosos que en ella abitan, ay sus muy claras vedrieras o bastidores de lienço ençerados, muy justos y con tal artifiçio, puestos que en nada esto estorvan y son fáçires de poner y quitar..., pp.97 [error de paginación: en el original 94] y 97v [error de paginación: en el original 94v].

En la *Octava Maravilla*, “artificio” implica dos significados esenciales. Por una parte, al igual que lo “curioso”, se atribuye al trabajo, mano de obra o ejecución empleada en la configuración de un objeto⁷⁴⁷, artístico o de uso cotidiano (e, incluso, alude al alto grado de esfuerzo aplicado en ello). Todo demuestra que el “artificio” supone una laboriosa tarea, quedando constancia ante los ojos del observador su implícita *difficoltà* o impresión de haberse resuelto una complicada labor que ha requerido de un alto grado especialización por parte de su ejecutor. Esta concepción se clarifica al figurar junto a calificativos como “costossísimo”. En el último ejemplo (p.97v [error de paginación: en el original 94v]), “artificio” también se comprende como “ingenio” o argucia, respondiendo, entonces, a la faceta intelectual de lo “curioso”.

-“*Artificio*”, *coocurrencias*: “*ingenio*”, “*mano*” y “*curiosas labores*” (Almela)

...Está en el vacío del medio de los seis pilares primeros del primer orden del dicho retablo, la custodia mejor del mundo todo y de más artifiçio, y ingenio y fábrica. De la qual se puede decir sin atrevimiento que la obra, artifiçio y manos sobrepujan a los materiales de que ella es compuesta. Porque los materiales de toda ella son varios jaspes leonados con betas blancas y señales coloradas por todo el cuerpo de las columnas derramados, y de tanta fineça y dureça, que para suplirmento y lavor fue necesario tornearse y labrarse con diamantes e inventarse munchas y varias machinas

⁷⁴⁷ En el léxico cotidiano del siglo XVI, el “artificio” puede traducirse como la aplicación de una técnica, la cual implica necesariamente ajustarse a unos cánones o normas premeditadas o preestablecidas. Este ejemplo toma parte del condicionamiento académico del “artificio”, por el cual la libre inspiración o espontaneidad creativa del artífice es anulada: “...una de las cuales ha sido que con ser tanta la cantidad de plata que ha salido de este cerro de Potosí, todos los metales han beneficiado los indios con fundiciones pequeñas comprándolo ellos mismos de los señores de las minas, y beneficiándolo con ciertos hornillos al viento y haciendo las refinaciones después con otros en su casa, sin haber habido otro género de artificio y aunque se han probado muchos que visto no parece que podría resultar de todo ello cosa de importancia...”⁷⁴⁷. ANÓNIMO: “Ordenanzas para las minas de plata de Potosí y Porco” en *Disposiciones gubernativas para el virreinato...* (Perú: 1574), eds. Guillermo Lohmann Villena y M^a Justina Sarabia Viejo. Sevilla, CSIC, 1986. I, p. 304. <http://corpus.rae.es/cordenet.html>

para la obra de ella..., pp. 121v [error de paginación: en el original 118v] y 121v [error de paginación: en el original 118v].

...Ay, a la entrada de esta dicha escalera, otras dos chimineas pequeñas: una en bajo y otra en alto, ambas para huéspedes. Todos los demás aposentos, bajos y altos hasta en derecho de la escalera, que llaman del zaguán, son para huéspedes, pues la dicha escalera, la que sube solamente por respecto de la cuesta de la puerta de esta casa, que corresponde a la puerta de la cocina del convento, hecha de bóveda muy clara. Ay un gran aposento para todo el monumento, que es bien menester. Según es de grande y de ingenio hecho todo, de encaxes como un grande humilladero de madera de pino, toda dorada, hecho una asqua de oro con quatro escaleras por todas quatro de su quadro. Con su cúpula y cruz alta de grande artificio de ingenio de obra corintia y compuesta con munchas varias columnas de curiosas labores esculpidas, y pintadas y doradas, cosa que con palabras no se pueden declarar..., pp. 225v [error de paginación: en el original 223v] y 226 [error de paginación: en el original 224].

Dada la sinonimia entre “artificio” y “curiosidad”, no es de extrañar que compartan las mismas subcategorías estéticas, como el citado “ingenio” y los vocablos “mano” o “fábrica”, en torno a la maestría de la ejecución. En el caso en que ambos, “artificio” y “curioso”, aparecen relacionados entre sí en una misma frase, el primer término responde a la parte intelectual o inventiva del proceso artístico frente a “curioso”, que representa a la fase productiva, lo cual se patentiza, aún más, mediante el binomio “curiosas labores” (véase el último ejemplo: p.226 [error de paginación: en el original 224]).

En cuanto al “artificio” como sustituto del “ingenio”⁷⁴⁸, como bien hemos expresado, es entendido por un trabajo donde han tenido partícipe la intuición o la inventiva de raigambre divino, nuevamente apreciable en el caso excepcional de la “Custodia” para este autor⁷⁴⁹ (primer ejemplo: p.121v [error de paginación: en el original 118v]).

⁷⁴⁸ Junto con la idea destreza técnica, en el uso popular del vocablo “artificio” (s. XVI), también puede añadirse la cualidad del ingenio o la intuición, más allá de la pura ejecución de una regla y de carácter individual. No obstante, en el siguiente ejemplo no se discierne en dicho ingenio o intuición una inspiración divina o superior, tal y como indicaban los autores escorialenses: “...Venía con tanto estruendo y ruido de truenos y relámpagos que parecía una gran tempestad de las que suelen hacerse. Al fin desto fue cosa hermosísima de ver, porque igualava con el artificio la diligencia y abundancia de coetería y arcabuçería y de todos los otros materiales neçesarios...”⁷⁴⁸. ANÓNIMO: *Espectáculo en arcos triunfales y torneo en las fiestas por la entrada de la princesa Maria de Portu...* (España: 1543), ed. Teresa Ferrer Valls, Sevilla y Valencia: UNED-Univ. Valencia-Univ. Sevilla, 1993, párrafo 2. Tema: documentos notariales. <http://corpus.rae.es/cordenet.html>

⁷⁴⁹ Recuérdese que, fuera del contexto de la descripción de la Custodia, Almela concibe a la “inventiva” como un proceso intelectual regido por una base canónica de raigambre clasicista, similar al *giudizio* (remítanse a la nota 734).

Por último, el “artificio” junto a “manos” es comprendido como “inventiva”. Tal y como explica Almela, desde esta acepción el vocablo actúa como aspecto sublimador de la obra, más allá del valor o calidad de los materiales en sí mismos de los que se componga (“artificio y manos sobrepujan a los materiales de que ella es compuesta”).

-“*Raro artificio*” y “*nunca visto*” (Almela)

...Tiene tan bien esta real capilla a cada lado tres puertas medianas. La primera de cada lado, la de mano derecha, sirve de tránsito de la sacristía a esta real capilla y a las reliquias para el servicio de ella. Y la de la mano izquierda para tránsito de las reliquias de aquel lado. Las otras quatro, que son dos a cada lado, sirven de entradas y salidas de los oratorios reales de esta real capilla, desde donde las personas [reales] oyen commodamente missa sin ser vistas, porque son estas dichas seis puertas de una admirable artificio y raro, y casi nunca visto, porque son de bronze dorado de cuano, y cornicabra, y el embés de acaova, y lo baxo y alto de jaspes preciosísimos de varias vetas y labores, leonadas, verdes y amarillas, y medio blancas, tan lisamente labradas que relumbran por su polimento admirable y encaxadas con grande artificio y firmeça..., pp.116 [error de paginación: en el original 113] y 116v [error de paginación: en el original 113v].

En el presente fragmento, se reverbera que el “artificio” es un calificativo que denota particularidad, tanto material como de ingenio. Junto con “raro” y “casi nunca visto”, puede provocar una reacción de extrañamiento o de curiosidad en el observador, propia de quien se enfrenta a un objeto infrecuente. En este caso, la excepcionalidad del “artificio” radica en lo material, tanto en la elevada riqueza de los materiales pétreos (ej. “bronze dorado de cuano”, “cornicabra”, “acaoba”, “jaspes preciosísimos”) como en su “variedad” de “labores” y posibles composiciones estéticas dotadas de gran preciosismo (“vetas”, “leonadas”, “amarillas”, etc). No obstante, esta “rareza” inherente al “artificio” también implica argucia, en este caso, latente en la ingeniosa aplicación o composición de todo este vasto repertorio ornamental (“encaxadas con grande artificio y firmeça”).

a.5. “*Curioso*”, conclusiones

En definitiva, para ambos autores lo “curioso” se define prácticamente por igual, como exponente indicador de lo extraordinario de toda producción o mano de obra presentes en esta fábrica. Además, esta equiparación se patentará por las diversas combinaciones terminológicas y sinónimos del concepto que comparten entre sí, de

forma muy similar (ej., “curiosa labor”, “curioso ingenio”, “variedad de labor”, “arte”, “artificio”).

En primer lugar, *Laurentina* y la *Octava Maravilla* mantienen la fundamentación dual de lo “curioso”: por una parte, esta categoría de la belleza escurialense se nutre de una cualidad puramente material, práctica o manual, la cual confiere la impresión de un trabajo realizado con gran entendimiento, destreza técnica, maña o habilidad, así como dotado de gran primor y laboriosidad (Cabrera y Almela: “curiosas labores”; Cabrera: “mano diestra y curiosa”, “Arte”; Almela: “curiosísimas manos”, “curiosa mano”), entroncando así con los conceptos italianos quinientistas de la *difficoltà* y la *varietà*, sobre todo, en las descripciones de los ornamentos pétreos del edificio. Dicho virtuosismo técnico se materializa con las dimensiones semánticas principales de la “curiosidad”: “arte” (Cabrera) “labor”/ “lavor”, “mano” (Cabrera y Almela) o “fábrica” (Almela). Por otro lado, lo “curioso” comprende una vertiente inmaterial (pero con proyección material), adscrita al intelecto, a la “invención” o al “ingenio”, el cual es el verdadero condimento potenciador del carácter de originalidad o aura de excepcionalidad de la estética del monumento (ej. “perfecta rara arte” (Cabrera) “artificio y raro y casi nunca visto” (Almela), incluso por encima de la maestría de la ejecución en sí misma (ej., Almela: “raro artificio”, “nunca visto”). Como bien precisan estos escritores, el “ingenio” puede localizarse en las artes de la arquitectura, la “pintura” y demás labores que requieren de un laborioso y minucioso trabajo (ej., la ornamentación), llegando a establecer sinonimia con la acepción de argucia del “artificio” (Almela).

Sin embargo, como rasgo diferenciador de cada escrito, el poema *Laurentina* se mostrará más genérico en sus explicaciones terminológicas, con mayor alarde de la espiritualidad escurialense, en relación a la influencia divina en toda producción realizada con “curiosidad” (ej. “ingenio”, “divina mano”, “artificio milagroso”, “arte y natura”⁷⁵⁰). Por el contrario, la *Octava Maravilla* resulta más amplia en sus descripciones y con un enfoque más objetivo del concepto (también habría que considerarse la naturaleza intrínseca del texto, en prosa). De este modo, siguiendo el significado más genérico del término, el “ingenio” imperante en el monumento, según Almela, se fundamenta en lo puramente intelectual y reglado, pero adscribiéndose

⁷⁵⁰ Véanse las pp. 159 y 164, (“ingenio”/“inventiva” en CABRERA DE CÓRDOBA, Luis: *ob. cit.* ca. 1580, estrofa 37), pp. 155 y 158 (“divina mano”, *ibíd.*, estrofa 63), pp. 164 y sig. (“arte y natura”, *ibíd.*, estrofa 17) y pp. 167 y sig. (“artificio milagroso”, *ibíd.*, estrofa 56).

simultáneamente a la noción de originalidad por innovación, esto es, aquello fuera de lo corriente por su perfección, pero sin rozar con la extravagancia o la bizarría (ej., “curioso estilo”⁷⁵¹). No obstante, cabe señalar la excepción de sus descripciones acerca de la “Custodia”, “summa perfección”, que desmienten toda esta teoría, al admitir el misterio divino que rodea a este emblemático objeto cultural (recuérdense las acepciones de “artificio” y “arte” como sinónimos de “ingenio” o “gracia”⁷⁵²).

Por lo tanto, puede afirmarse que la dualidad de “curioso”, práctico-intelectual, sobre todo para Almela, se adecúa a la esencia del “razonamiento” de la teoría arquitectónica vitruviana, según la cual toda construcción nacería a partir de la “razón” (momento intelectual-inmaterial)⁷⁵³ y de la “habilidad” o “fábrica” (momento técnico/manual-material). Esto es así, siempre y cuando obviemos la intervención divina a la que se refiere Cabrera (ej. “divina mano”) o Almela (“Custodia”, “summa perfección”).

B) Lo bello/ hermoso

b.1. Lo “bello”/“hermoso” aplicado a la arquitectura

Por “arquitectura”, en estos textos se aborda la impresión general del conjunto sanlorentino. Ello supone tanto la descripción tanto de sus estancias, elementos sustentantes y sustentados, como del mobiliario religioso, las artes suntuarias o la ornamentación, entre otros elementos. La arquitectura, como Arte Mayor en el Monasterio, especialmente sobre ninguna otra disciplina, recibirá las atribuciones sobre la esencia de la imagen sanlorentina, englobadas bajo la categoría de la “belleza”. Por lo tanto, se ha procedido al análisis de las coocurrencias de lo “bello”/“hermoso” aplicado a la arquitectura en cada cortesano:

-“*Hermosura*”, “*fuerza*” y “*grandeza*” (Cabrera)

Los conceptos de “fuerza” y “grandeza”, sobre todo presentes en los muros o fachadas del monumento, configuran uno de los fundamentos principales de la idea de la “belleza” escurialense para este escritor, con una mayor incidencia en el segundo (“grandeza”). Tanto es así, que la “grandeza” puede admitirse como uno de los aspectos más preeminentes de la imagen del Monasterio, en todas sus variadas

⁷⁵¹ Véase ALMELA, Juan Alonso de: *ob. cit.*, ca. 1595, p. 5v., en la p. 156 de la presente tesis.

⁷⁵² Recuérdense los ejemplos en *ibid.*, p.243v [error de paginación: en el original 241v] y p.121v [error de paginación: en el original 118v], mostrados en las pp. 162 y 171 respectivamente de este estudio.

⁷⁵³ V. I/I 1. I. p.5 y V. I/I 3. I. p.5. ARNAU AMO, Joaquín: *ob. cit.*, pp. 143 y 145.

acepciones y locuciones terminológicas. Por consiguiente, más adelante se le dedicará un apartado exclusivo a su análisis⁷⁵⁴.

- “Fuerte y hermoçada”

...Por la del mediodía y rojo oriente otra pared la tiene coronada de muchos nichos llena espesamente, con que está fuerte y muy hermoçada..., estrofa 17.

Puesto que en este contexto “fuerza” se comprende bajo los términos de “fortaleza” o “firmeza”, actúa como claro sinónimo del principio de la *firmitas*⁷⁵⁵.

- “Belleza” y “grandeza”

Junto con la “fuerza”, la “grandeza” colosal constituye otro de los distintivos más sobresalientes del Monasterio para Cabrera pero, al mismo tiempo, la máxima categoría estética de la “belleza” por su clara evocación divina. Sin embargo, también podremos hallar otros matices semánticos derivados de la relación de “grandeza” con otros conceptos:

- “Grande hermosura”

...De un terrado muy alto es coronado, de verjillas de piedra, circuído, que le adorna y deja hermoçado, porque obra más que humana ha parecido tan grande que, del uno al otro lado, casi no será un hombre conocido, que es tanta la distancia que interviene, que la vista se cansa y se detiene..., estrofa 32.

La “grandeza” se contempla por gran tamaño, en algunos casos hasta colosal, sobrepasando las proporciones humanas físicas e, incluso, su capacidad de ideación

⁷⁵⁴Véase a continuación “belleza” y “grandeza”, pp. 174 y sigs.

⁷⁵⁵ Bien conocida es la gran difusión y acogida generalizada que alcanzó la doctrina de los *Diez Libros de Arquitectura* de Marco Vitruvio Polión durante el Renacimiento europeo, sobre todo a partir del tratado *De re aedificatoria* de León Battista Alberti (1485). La trascendencia de los principios vitruvianos en el entorno escorialense se corrobora a partir de evidencias como las siguientes: por una parte, la profunda implicación de Felipe II en durante fábrica del Real Monasterio (hasta el punto de recibir los méritos de las obras por encima de la labor de Toledo y Herrera) supuso su actuación como un auténtico arquitecto renacentista, puesto que se decantó por un modelo de “clasicismo riguroso e italianizante” en detrimento del “modo flamenco”. SÁENZ DE MIERA, Jesús: “El clasicismo como marco cultural e ideológico. Visiones de Toledo y Herrera. El Escorial como paradigma de la arquitectura “all’antica”. El Antiguo Testamento y la Antigüedad clásica como antecedentes y claves interpretativas laurentinas” en *ob. cit.*, 2001, pp. 123-187. Por otra parte, otra prueba de la reconocida implicación vitruviana en el monumento se halla en la dedicatoria al monarca por parte del impresor Juan Gracián, en la edición del Vitruvio traducida por Urrea del año 1582: “...ver cuánto se deleita V.M. con esta scientia, cuánto la hace crescer, cuánto favorece a los que la tratan y cuántos exemplos tenemos de que ha medido V. M. la bondad de esta materia con la maravillosa doctrina de este auctor, mejorándole con su raro entendimiento”. A.A.V.V. (Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Departamento de Arte “Diego Velázquez”, Centro de Estudios Históricos), *Real Monasterio-Palacio de El Escorial: estudios inéditos en conmemoración del IV centenario de la terminación de las obras*. Madrid, CSIC Press, 1987, p. 108. Por consiguiente, podría afirmarse que los autores que describieron la arquitectura sanlorentina fueron más que conscientes de la omnipresencia de las leyes de los *Diez Libros*

(unas proporciones desmesuradas e inconcebibles para el ser humano: “porque obra más que humana ha parecido tan grande”).

- “Grandeza” y el tópico de lo “indecible” de Salustio ante las bellezas de Cartago

...pues no será posible su grandeza poderse describir con entereza..., estrofa 6.

...Mirar de la alta cumbre de la sierra su traza y laberinto tanto espanta, que la comprensiva se hace guerra por no poder caber grandeza tanta..., estrofa 14.

La rebotante “grandeza” escurialense puede llegar a manifestarse asociada al tópico de lo “indecible”, ante la imposibilidad de ser abarcada o explicada (“no será posible su grandeza poderse describir con entereza” o “no poder caber grandeza tanta”). Cabrera alude a este tópico en numerosas ocasiones, recuérdese, absorbido de Gracián Dantisco (aunque la gran mayoría de las veces no indicado de forma explícita)⁷⁵⁶. No obstante, será al comienzo de su poema cuando cite literalmente el fragmento referido a esta legendaria metáfora: el silencio de Salustio ante la incomprensión de las bellezas que pudo apreciar en Cartago, con lo cual establece un símil o comparación con la impresión que supone la impactante hermosura escurialense. Concretamente, esta referencia completa a lo “indecible” se encuentra en las estrofas 1-7 de su poema.

- “Hermosura” y “grandeza” colosal o “soberbia”: expresión de la “majestad” del Fundador pero también de la espiritualidad

...Por fachada cualquiera, si es mirada, descubre una soberbia y tal grandeza, forma, hermosura en todo aventajada, inmensa majestad y mucha alteza, que el ánima suspende y, elevada, se fiema contemplando la belleza, que muestra en el cesáreo fundamento del fundador ponente el pensamiento..., estrofa 21.

La concepción de la “grandeza” del Monasterio nuevamente se expone como descomunal (“soberbia”, “alteza”⁷⁵⁷) y, así mismo, como una categoría de la “hermosura” sanlorentina. Pero, atendiendo a la semántica o simbolismo de la “grandeza”, esta comprende una finalidad dual: por una parte, a partir de ella se manifiesta la expresión de la magnificencia o de todo aquello que lleva al asombro del

⁷⁵⁶ Recuérdese que “...al copiar a Gracián, Cabrera incorporó la tónica de lo indecible, pero añadió diversas referencias sobrepujatorias al silencio de Salustio sobre las bellezas de Cartago”, SÁENZ DE MIERA, Jesús, *ob. cit.*, 2001, pp.305-307. Véanse p. 142 y nota al pie 671 de esta tesis.

⁷⁵⁷ El término “alteza” no debe ser confundido con un sinónimo de “majestad” o de magnificencia, sino que ha de contemplarse como “altura”. En este sentido, según Grassi, el vocablo alude a la dimensión tridimensional del espacio, concretamente a la “largueza” y a la “profundidad” e, incluso, a las proporciones en las producciones artísticas (GRASSI, Pepe: *ob.cit.*, véase la voz *altezza*, p. 32). Por lo tanto, “alteza” se acepta como un término puramente descriptivo y no como una categoría estética o dimensión semántica.

espectador (“majestad”⁷⁵⁸). No obstante, por otra parte, también confiere una connotación espiritual, pues su contemplación o experiencia estética supone la elevación del espíritu (“ánima suspende y, elevada...”). De todo ello toma parte cualquier “fachada” del edificio.

- *La “grandeza” escurialense como “espanto de contento”*

...Mirando este retablo todo junto, confunde y espanta mucho su grandeza, estrofa 69.

Un oratorio grande y levantado, do alma le da espanto de contento..., estrofa 74.

Pero la “grandeza” de El Escorial también podría llegar a conferir “espanto”. Se debe a que sus dimensiones son tan exorbitadas, que “atraparía” al individuo, confundiéndole y sintiéndose empequeñecido (“espanta mucho su grandeza”). Pero, lo que podría parecer una de las primeras críticas negativas hacia el monumento, realmente se trataría de un halago, pues “espantar” no supone una impresión negativa de terror o vulnerabilidad ante algo sobrehumano e inabarcable por su desmesura (en el sentido romántico de lo “sublime”), sino que implicaría sentimientos de admiración o asombro en el alma (“do alma le da espanto de contento”). Más adelante comprobaremos que el “espanto” responde a una cualidad positiva unida al agrado, en vez de a la consternación⁷⁵⁹.

- *“Majestad”, como sinónimo de “grandeza” y categoría de la “belleza”, en relación con la “longitud” y la “espaciosa anchura”*

...Porque la majestad, que representa su longitud y la espaciosa anchura, cuando a la vista nuestra se presenta, admira su belleza y hermosura; y de todo la vista no hace cuenta, si en el templo se fija y asegura, a donde es menester tener buen tino para el ver y espíritu divino..., estrofa 73.

La “majestad” o aquello admirable por su “belleza y hermosura”, al mismo tiempo se manifiesta a partir de la “grandeza” inherente a la “longitud y espaciosidad”

⁷⁵⁸ Por lo tanto, aquí se demuestra cómo el término “majestad” no siempre ha estado sujeto a la idea generalizada de “alteza” o “realeza”, como expresión del Poder Real, con su consiguiente conferencia de “grandeza, superioridad y autoridad sobre otros”. www.rae.es (Consultado: 10-2-2016). De este modo, en este sentido general de magnificencia por asombroso, la “majestad” escurialense se ajusta al significado de “aspecto de grandeza” [ej., de tipo moral, en armonía, etc] que se refleja en la “manera” o estilo de un maestro o en una obra de arte [ej. edificio, pintura, escultura, etc]”. En relación a ello, para Giorgio Vasari (1550) se traduce como el “...aspecto grandioso de una obra, figura, retrato, rostro, etc” o bien como el perfeccionamiento del estilo de un artista, en lo que la “majestad” arquitectónica dependería de la aplicación de un “decoro” (“Introducción a la arquitectura”), precisamente algo inherente a la arquitectura herreriana. *Ibid.*, pp., 482 y 483.

⁷⁵⁹ De hecho, la tercera acepción que nos ofrece la RAE define “espantar” por “admirar, maravillar”. www.rae.es (Consultado: 25-02-2016).

características del monumento. Estas, que bien derivarían de la *utilitas* o “comodidad”⁷⁶⁰, nacen como consecuencia de la “grandeza” colosal o sobrehumana del monumento, que “...de todo la vista no hace cuenta”.

Pero la “majestad” puede fundamentarse en otras cualidades físicas, aparte de la “grandeza”, propias de la arquitectura purista herreriana y de toda construcción racionalista de índole representativo. Estas se sustentan en la imponente severidad, la seriedad⁷⁶¹ y la rotundidad volumétrica. Todo ello puede apreciarse en el templo, tocado por la presencia de Dios (“espíritu divino”).

-La espiritualidad de la “hermosura”: la omnipresencia de “Dios” (el mito de Dios arquitecto), lo “indecible” y la “elevación” del pensamiento o de las almas. El concepto de fama del Renacimiento (“belleza inmortal”) (Cabrera)

En torno a la “belleza/hermosura” escurialense, giran toda una serie de tópicos que, como veremos a lo largo de este capítulo, en mayor o menor medida persistirán en los siglos posteriores. Algunos de ellos, precisamente, son abarcados por Cabrera de Córdoba:

- “*Hermosura*”, “*traza*”, “*grandeza*”. *Dios como autor de la traza del Monasterio*

...No se puede explicar su hermosura, su bien guardada traza y su grandeza, que no sé si pudiera la natura dar al un hombre mortal tal sutileza, para hacer de esta casa parte de su figura; sino que como el templo se endereza al servicio de Dios, va encaminado al que el modelo y traza ha imaginado..., estrofa 92.

La “belleza” del monumento reside en su traza (“modelo y traza”) y “grandeza”, símbolos de la acción y presencia de Dios, pues influyó directamente en su configuración.

Se trata, por lo tanto, de un templo hecho por y para Dios o, en otras palabras, consagrado a Él, pues su fin será su perenne devoción. Por lo tanto, la cualidad material

⁷⁶⁰ El concepto de “grandeza” en su vertiente pragmática, bajo las nociones de “longitud y espaciosidad”, se ciñe al principio de *utilitas* o “comodidad” vitruviana (traducción esta última de las ediciones de Castañeda y Ortiz). Esta rige las buenas disposiciones de las estancias arquitectónicas (“...correctas y sin impedimento de uso”) (*dispositio* y “economía”) y la adaptación de estas a sus correspondientes géneros (*distributio*) (V. I/VI 9.I., p. 27), ARNAU AMO, Joaquín: *ob.cit.*, p.140. En el diccionario artístico de Grassi, la *comodità* (it) (lat. *commoditas*) figura como la condición de ser cómodo en cuanto al “espacio, ubicación, agilidad de un ambiente arquitectónico”. GRASSI, Pepe: *ob.cit.*, véase *comodo*, pp. 195 y 196.

⁷⁶¹ Este otro sentido del vocablo “majestad” (recuérdese su diferenciación con el vocablo “alteza” y su definición en las notas 757 y 758 respectivamente) puede definirse, según la RAE, por “seriedad, entereza y severidad en el semblante y en las acciones”. No obstante, fuera del ámbito de las actitudes, estas mismas cualidades, como las de “severidad” y “seriedad”, pueden ser trasladadas al ámbito arquitectónico, como en este caso, pues se adscriben a la esencia del Purismo Herreriano. Además, la “severidad” y la “seriedad” arquitectónicas constituyen los atributos por antonomasia de toda edificación Real o militar.

de la imponente “grandeza” desplazaría su carácter de magnificencia (“majestad”) y funcional (“espaciosidad”) para actuar principalmente como metáfora de la sublimidad divina. Por lo tanto, la “grandeza” escurialense en un símil o metáfora de la superioridad de Dios y de su omnipresencia, reafirmada a partir del tópico de “lo indecible”: el edificio se constituye de una belleza tan superior que resulta inconcebible para el hombre (“no sé si pudiera la natura dar al un hombre mortal tal sutileza”), pues sobrepasa los estereotipos y las posibilidades humanas para su creación. Por este motivo, estamos ante una belleza material de ascendencia o fundamento supraterrrenal o inaprehensible, “que no se puede explicar”.

- *El Escorial como “morada” y Trono (“asiento”) de Dios*

...Por esto estoy del todo persuadido, que el Dios de aqueste templo se ha agrado, y que la traza y orden que ha tenido la ha el inventor artífice inspirado; y que para el lugar que él ha escogido y está por su morada dedicado, subió tanto de punto el pensamiento, que retrató del Cielo allí su asiento..., estrofa 66.

De este modo, Cabrera sostiene que “Dios” fue el inspirador de las obras, tanto en la traza como en la ordenación, asentando en el monumento su morada y Trono. Por consiguiente, hace del Monasterio un espacio celestial en la Tierra (“retratado del Cielo allí su asiento”). En este ejemplo, no obstante, no figuran los vocablos “belleza”/“hermosura”.

- *La apreciación de la “belleza” escurialense y su experiencia estética: la elevación del pensamiento o de las almas*

...Si en medio del crucero habéis fijado la vista, su belleza allí os remueve los pensamientos más envanecidos, para que sobre el Cielo sean subidos..., estrofa 48.

Por lo tanto, la “belleza” que impera en el monumento tiene una finalidad espiritual, no sólo su simple recreación, puesto que limpia o purifica nuestra mente, elevándola a una esfera suprema (“os remueve los pensamientos más envanecidos, para que sobre el Cielo sean subidos...”). Es así que la “belleza” sanlorentina es conducente a la Idea.

- *“Belleza inmortal e inexplicable”. La omnipresencia de “Dios” en el Monasterio. El Escorial como estandarte de la Contrarreforma*

...¡Oh bellos coros, sacros, virginales cual azucenas blancas!..., estrofa 43⁷⁶².

...Estáis a lo divino hermoeadas en un eterno gozo inacabable de estrellas rubicundas coronadas, de belleza inmortal e inexplicable; con los virgíneos hechos

⁷⁶² Este fragmento se corresponde a la segunda estrofa 43 que aparece en *Laurentina*.

ilustradas y con martirio y vida muy loable, acompañando al siempre Dios esposo, sentado en el santísimo coloso..., estrofa 44⁷⁶³.

Precisamente, al ser El Escorial casa de Dios, su presencia es continua (“Dios esposo, sentado en el santísimo coloso”). Por lo tanto, la reivindicación de la idea de una “belleza” de carácter divino o metafísica es más que evidente (“a lo divino hermoeadas” o bien bajo el tópico de lo “indecible” o lo “inexplicable”). Pero, por otra parte, Cabrera se recrea en la noción de memoria o fama eterna de la que será merecedor el Monasterio, gracias a su “belleza inmortal e inexplicable”. De este modo, se cumple la premisa de El Escorial como “monumento”⁷⁶⁴ bajo los conceptos de “eternidad” e “inmortalidad”. Así mismo, de la coocurrencia de estos vocablos con “inexplicable” (“eterno gozo inexplicable” y “belleza inmortal e inexplicable”), Cabrera prelude la persistencia de la memoria de El Escorial en el tiempo, procurada por dicha fuerza sobrenatural o de Dios, de la que está impregnado.

Además, mediante una serie de metáforas de las que se colma *Laurentina*, se alude a los fundamentos católicos defendidos acérrimamente en El Escorial frente al Protestantismo, propios de su carácter de emblema de la Contrarreforma Católica. Estos son el culto al milagro de la Inmaculada Concepción (“virginales cual azucenas blancas”, “con los virgíneos hechos ilustrada”), con claro guiño al *Cantar de los cantares* (“Dios esposo”) y la veneración a los santos mártires, cuyas vidas constituyen un ejemplo de virtud (“con martirio y vida muy loable”).

- “Eternidad”, “fortaleza” y “altura”

...No puede el arte a más que esto extenderse, ni la belleza a más aventajarse, ni mayor fortaleza puede verse para un edificio eternizarse; a donde con ventaja ve excederse, por fábrica, materia y por figura fortaleza, compuesto y por altura..., estrofa 77.

En este ejemplo, el autor materializa el carácter de “eternidad” de la fama del monumento en la categoría de la “fortaleza” y el término descriptivo “altura”, evocadores de la imponente presencia de Dios. Por otra parte, no habría que olvidar

⁷⁶³ Esta estrofa es la segunda con esta enumeración que figura en este poema.

⁷⁶⁴ Cabe recordar que el significado del concepto “monumento” reside en su propia etimología: del latín *monumentum*, concretamente de *monere*, “recordar”, y *monum*, “memoria”. Por lo tanto, por “monumento” se alude a aquella manifestación, obra o estructura material, que sirve para “evocar”, “rememorar” o conservar en el tiempo el “recuerdo” o la “memoria” de grandes acontecimientos u hombres ilustres (F. Milizia, 1797). GRASSI, Pepe: *ob. cit.*, véase *monumentalità*, p. 544. También, véase más en <http://deconceptos.com/arte/monumento> (Consultado: 01/04/2016).

que esta metáfora se sostiene en la connotación intrínseca de perdurabilidad en el tiempo que implica el carácter de “fortaleza” o consistencia pétreo de sus muros.

- “Comodidad” (*utilitas*) y lo “bello”/“hermoso” (Cabrerá)

(Sobre uno de los patios) ...Y tiénelo su raza merecido y la comodidad y hermosura, que en la comodidad y tratamientos ha tenido su bello ornato y buena compostura⁷⁶⁵, que mármoles en las puertas le han ceñido por la parte que hacen la clausura, y en las, a donde el fuego resplandece, con mayor gallardía se parece..., estrofa 53.

La trascendencia espiritual que preside al monumento, aparte de ser conferida a partir de la “grandeza”, “soberbia” o colosal (y por su sinónimo, la “majestad”), también sienta sus bases en categorías estéticas vinculadas a las leyes arquitectónicas vitruvianas.

De este modo, Cabrerá demuestra que El Escorial cumple con los requisitos canónicos de toda fábrica antigua que asigna Vitruvio, como las citadas “fuerza” o “fortaleza” (*firmitas*), la “hermosura” (*venustas*) y, como bien sale a relucir en este párrafo, la “comodidad” (*utilitas*). Esta también es expresada bajo los vocablos de “majestad”/“grandeza” y el binomio “espaciosa anchura” (como bien se verifica en la estrofa 73⁷⁶⁶). Por lo tanto, se concluye que el Monasterio se adscribe a una estética racionalista, puramente funcional y, en este sentido, “contramanierista” (término empleado por Marías Franco al que se hará referencia en más de una ocasión⁷⁶⁷), dispuesta a satisfacer las necesidades diarias de sus moradores de la manera más confortable posible.

⁷⁶⁵ En esta ocasión, “compostura” no debe confundirse con las nociones clásicas de “armonía” o “proporción” (la relación de las partes entre sí y el todo), sino con la idea de “construcción y hechura de un todo que consta de varias partes” (www.rea.es Consultado: 6-01-17).

⁷⁶⁶ “...Porque la majestad, que representa su longitud y la espaciosa anchura, cuando a la vista nuestra se presenta, admira su belleza y hermosura; y de todo la vista no hace cuenta, si en el templo se fija y asegura, a donde es menester tener buen tino para le ver y espíritu divino...” CABRERA DE CÓRDOBA, Luis: *ob. cit.*, ca. 1580, estrofa 73.

⁷⁶⁷ Fernando Marías Franco, remitiéndose a Battisi y Lotz, señala la existencia de unos movimientos del arte del siglo XVI denominados “contramanieristas” o “contramaniera” (que no “antimaniera”), recuperadores del *decorum* y de la funcionalidad en el caso de la disciplina arquitectónica (la “expresividad” o lo “contenidístico” en el contexto de las artes plásticas), frente al culto esteticista a favor de la forma. Así mismo, dichas tendencias antepondrán la “simplicidad” sobre la “dificultad” y la “unidad” (*unità*) sobre la “variedad”. Por consiguiente, estas vertientes constituyen un retorno a la imposición de “la medida, el orden y la regla” y al “correcto uso de los órdenes según Vitruvio y la Antigüedad”. No obstante, como queda indicado, no podría hablarse de corrientes “antimaniera” de manera literal (en el sentido de ruptura radical de la “maniera” inherente al arte finisecular italiano del XVI). Ello se debe a que, precisamente, adoptan como punto de referencia las premisas manieristas más rupturistas y artificiosas, con el cometido de oponerse a ellas. Además, Marías Franco considera que tampoco estas tendencias supondrían su anulación, pues se interrelacionan constantemente con ellas (“coexisten dialécticamente, incluso influyéndose de manera recíproca”). MARÍAS FRANCO, Fernando: “Prólogo” en SHEARMAN, John: *ob. cit.*, pp. 8 y 9.

- “Grandes” y “hermosos” (Almela)

...en medio, a los dos lados de cada uno sobre lo alto de las sillas, dos grandes y hermosos órganos dorados..., p.136 [error de paginación: en el original 134].

...un grande y hermoso quadro, muy devoto, en lugar de retablo...”, p.155 [error de paginación: en el original 153].

...arriba por una grande y hermosa escalera, por una subida primera de treze escalones primeros que dan en un plano de diez pies..., p.156 [error de paginación: en el original 154].

Así como en el poema de Cabrera, aunque con menor afluencia, la “belleza/hermosura” se concentra en la cualidad de la “grandeza” sanlorentina. Sin embargo, en este escrito no vamos a localizar las referencias a la “grandeza” colosal o “soberbia”, inabarcable por el hombre y símbolo de la sublimidad de Dios.

- “Hermosa” como sinónimo de “grande” (Almela)

...Entran también, desde estos corredores de arriba, en una quadra muy hermosa, que sirve de aula do se leen casos de conçiencia, con sus asientos y espaldares de nogal y pino de Cuenca..., p.158 [error de paginación: en el original 156].

...La qual dicha iglesia de medio arriba, en altura de treinta pies, se anda toda por sus corredores anchos y hermosos con veinte y çinco antepechos de bronze..., p. 111[error de paginación: en el original 108]

En la *Octava Maravilla* prevalecen apariciones aisladas del vocablo “hermosura” pero, aun así, confieren el mismo significado de “grandeza”. De este modo, lo “hermoso” puede ser entendido por tamaño elevado, ingente o considerable.

En el primer fragmento se hace de manera más evidente (p.158 [error de paginación: en el original 156], puesto que “hermoso” designa como tal a una estancia tan funcional como es la “quadra”, espacio de reunión ordinaria de los religiosos para la lectura de pasajes moralizantes. Su estética es altamente sobria, pues el boato es sacrificado para crear un lugar exclusivo al asiento de un gran número de personas.

- Lo “hermoso”/“apacible” y lo “gracioso” (Almela)

...Entrasse a la capilla mayor por doze gradas o escalones de jaspe de las canteras de Espeja, anchos, de pie medio y largos, de quarenta y quatro pies toda, de muy grandes pieças y descansados y muy bien labrados y pulidos, pues de los quales ay un llano o descanso labrado y bien losado de diferentes jaspes, verde y leonado, y de mármol blanco, que todos hacen lazos y labor a la vista apaçibles y graçiosos..., pp.115 [error de paginación: en el original 112] y 115v [error de paginación: en el original 112v].

...un gracioso y hermoso jardín a do se entra por quatro puertas de hierro balaustriado, doradas y estriadas..., p.150v [error de paginación: en el original 148v].

...Tiene este paseo, o como teatro, todo el techo hecho de artesones, muy hermosos, con sus muchos bozeles, y molduras, y rosas, y lazos pintados al fresco de oro y colorado, y verde, y açul y blanco de grande alegría y graciosa vista y contento..., pp.197v [error de paginación: en el original 195v] y 198[error de paginación: en el original 196].

Lo “gracioso” es otro vocablo que suele figurar junto a “hermoso”, que bien puede ser sustituido por “apacible”. En estos párrafos, lo “gracioso” es comprendido, simplemente, por algo que resulta agradable y acogedor⁷⁶⁸ (“alegría” y “contento”), sin precisar más detalles.

- “*Hermosura*”, “*riqueza*”, “*vistoso*” y “*variedad*” (*Almela*)

...Avía y hubo en él tantas hermosuras y riqueças de oro y plata que parece casi cosa increíble, p.40.

(Sobre el altar mayor de la Capilla Real) ...Y es tan hermoso y vistoso que, aunque no tuviese ornamentos, él, por sí, es muy de ver, y que parece en sí adornado de ricos y hermosos frontales..., p.118v [error de paginación: en el original 115v].

...Y es tan hermoso y vistoso que, aunque no tuviese ornamentos, él, por sí, es muy de ver, y que parece en sí adornado de ricos y hermosos frontales..., p.118v [error de paginación: en el original 115v]

...Y, en medio, a los dos lados de cada uno sobre lo alto de las sillas, dos grandes y hermosos órganos dorados..., p.138v [error de paginación: en el original 136v]

...Tiene tan bien esta quadra, que corresponde al lavatorio de debajo de la sacristía, siete grandes y hermosos quadros con el del altar, que tiene hechos al óleo y dorados, de barias y agradables historias, de curiosísimas manos de grandes pintores..., p.158 [error de paginación: en el original 156]

...Y así los cajones, aunque son hermosos y vistosos, son de pino pintados de colores que remedan las quatro maderas atrás dichas, que son ácana, y caova, y cornicabra y box..., p. 173v [error de paginación: en el original 171v]

⁷⁶⁸Lo “gracioso” escurialense es comprendido en este contexto por lo “agradable”, deleitoso y, por lo tanto, debe ser apreciado como un sinónimo de la idea general de “belleza”. En este sentido, para Covarrubias, en el siglo XVII, “...tener gracia, [es] tener donaire y agrado [...] Dar gracia a una cosa, darle buen talle y espíritu”. Así mismo, define el término por: “...el que tiene bien donayre y da contento de mirarle [...] agraciado, el que tiene gracia [...] Agradable, el que tiene término tal que todos se agradan dél”. En este último ejemplo se corrobora cómo lo agradable puede surgir a partir de la virtud de la gracia. COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián: *ob. cit.*, p. 445v.

...Cap. 30 de los bistossos y hermosos omenajes y torres y çircunstançias de toda esta gran fábrica..., p. 210v [error de paginación: en el original 208v]

La “hermosura” también suele coocurrir con palabras que connotan lujo, suntuosidad o apariencia impactante (“riqueza”, “vistoso”/“bistossos”⁷⁶⁹) y abundancia (junto a cuantificadores como “mucho”, “varias”/“barias” e “inumerables”). Así mismo, en este contexto es frecuente su aparición junto a relaciones de piedras y metales preciosos o semipreciosos (ej., “oro”, “dorado”, “plata”, “jaspe”).

Junto con lo “vistoso”, definido como aquello llamativo o atrayente por su apariencia o riqueza, lo “hermoso” también puede emparejarse con lo “artificioso”. Como es sabido, este concepto define a un objeto bien trabajado, de calidad, esto es, que saca a la luz un auténtico alarde de virtuosismo técnico.

- *La “hermosa Custodia” (Almela)*

...La una, que corresponde a la nave del medio del templo y, la otra, que responde en derecho de una grande ventana a la parte oriental hecha, ni más ni menos, de bedrieras christalinas para que, mediante la luz del sol reberverando por todos estos christales, la claridad, y resplandor, calor y exçellentia de esta hermosa custodia, sea cómodamente goçado de la gente de afuera. Y paró en esto el ingenio de quien la fabricó en la gran ventana de éste..., pp.123v [error de paginación: en el original 120v] y 124 [error de paginación: en el original 121]

La descripción de la “Custodia”⁷⁷⁰ transmite, casi excepcionalmente en esta obra de marcada objetividad, una idea de belleza etérea, supraterrrenal y misteriosa, no únicamente sustentada en su valor o riqueza material. Esta se fundamenta en la “luz”, la “claridad” y el “resplandor” creado por el efecto del “Sol” sobre sus cristales (“bedrieras christalinas”, “christales”).

En definitiva, de todos los ejemplos anteriormente tratados sobre la “belleza/hermosura”, este sobre la “hermosura” de la “Custodia” resulta el de mayor raigambre espiritual en la *Octava Maravilla*: aparte de constituir un objeto cultural *per se*, dedicado al culto Eucarístico, en ella se ven implicados el “Sol”, la “luz” y el

⁷⁶⁹ Lo “vistoso” es lo “que atrae mucho la atención por su brillantez, viveza de colores o apariencia ostentosa” (www.rae.es Consultado: 06-01-2017)

⁷⁷⁰ En este sentido, también cabe retrotraerse al estudio de “curioso”, concretamente a su subcategoría del “ingenio” que este cortesano adjudicada a la “Custodia”. ALMELA, Juan Alonso de: *ob. cit.*, ca. 1595, pp. 243 [error de paginación: en el original 241] y 243v [error de paginación: en el original 241v]. Véanse el análisis de este ejemplo en las pp. 162 y sig. de este estudio.

“resplendor” cuyos simbolismos, por antonomasia, son representativos de la presencia de Dios, de acuerdo a las tendencias neoplatónicas de aquel entonces. Así mismo, en relación a la inspiración divina, Almela alude nuevamente a la facultad del “ingenio”, entendida por creatividad o inventiva, que va más allá de unos cánones.

b.2. Lo “bello/“hermoso” y el arte de la “pintura”. La mimesis

-Coocurrencias: “bella pintura”, “natura”, “perfecta y rara”, “espanta”. “artificio”, “vivas”, “desengañarse” (Cabrera)

...las paredes mirando y sus pinturas, su belleza y compuesto tanto espanta, que se imita en callar a las figuras; que su perfecta arte y rara es tanta, la mucha perfección de sus posturas..., estrofa 12.

...con tan bellas pinturas que, turbada la vista en el mirarlas, con el tiento de la mano procura de enterarse, si están vivas o no y desengañarse..., estrofa 33.

...De jaspes verdes con aguadas tales venas, pinturas hechas de natura, que para la morada de inmortales ser digno solamente prefigura..., estrofa 59.

La mimesis es la esencia de la belleza pictórica por parte de este autor (“pinturas hechas de natura”) y de la todas las descripciones de la imagen del monumento que aborda este estudio.

Precisamente, en el *Dizionario* de Grassi se alude a la “mimesis”, junto con el “claroscuro” de los antiguos, como uno de los rasgos más característicos de la demostración de la maestría inherente al “artificio”⁷⁷¹. Este último término, aunque no citado en el contexto de estos fragmentos, es aludido subliminalmente por Cabrera. Así, por una parte, remarca el alto nivel de perfección del cual se nutren estas producciones: “perfecta arte rara, compuesto tanto espanta”⁷⁷². Por otra parte, dicha perfección implica un efecto engañoso, de duda ante si las pinturas “están vivas o no y no desengañarse” e, incluso, un efecto ilusionista en cuanto a la imitación de calidades materiales (trampantojo): “de jaspes verdes con aguadas tales venas, pinturas hechas de natura”⁷⁷³.

⁷⁷¹ Véanse *mimesi, imitazione* en MONTIJANO GARCÍA, Juan María: *ob. cit.*, 2002, cap. 4.2. y la voz *artifizio* en GRASSI, Pepe: *ob. cit.*, pp. 244 y 245.

⁷⁷² En relación a este contexto de asombro ante lo excepcional de la perfección escorialense, la tercera acepción que nos ofrece la RAE define “espantar” por “admirar, maravillar”. www.rae.es (Consultado: 25/02/2016).

⁷⁷³ Para los autores escorialenses, la facultad del “engaño” o “pretenciosidad” que atañe al “artificio” (y que lo distingue de lo “curioso”) es acogida como un logro por parte del artífice. En este sentido, Cabrera y Almela distan del gusto generalizado del término en el siglo XVI, donde precisamente prevalece el rechazo hacia su implicación de lo artificial, lo enrevesado y lo complejo. Así, en el siguiente caso, se muestra una noción del “artificio” por artificial: “...En grandeça todo estaba tan estremado, que parecía tan bien que antes natural que hecho con artificio...” ANÓNIMO: *Máscaras Organizadas por la Princesa Juana y la Reina Isabel de Valois en el Alcázar de Madrid. Rela...* (España: 1564), ed. Teresa

- *Coocurrencias: “pareçe”, “pinturas”, “hablan” (Almela)*

...dos grandes y dos pequeños en el medio de estas dos aulas, que es el un lado del teatro, muy vistosos y devotos, que pareçe que sus pinturas hablan..., p.199 [error de paginación: en el original 197].

En relación a la noción de la “belleza” pictórica expuesta por Cabrera, este escritor también realiza una breve alusión a la mimesis como elemento destacable del legado pictórico escurialense. Concretamente, cita la imitación de la realidad y la naturalidad de las expresiones de las figuras (“que pareçe que sus pinturas hablan”) o, en otras palabras, al concepto de “viveza” al que se refería Cabrera (“vivas”) y del que posteriormente se recreará especialmente Ponz en su *Viage*⁷⁷⁴.

- *“Hermoso”/“admirable” (Almela)*

...muy hermoso quadro de pintura al óleo..., p.158v [error de paginación: en el original 156v].

...Tiene tan bien esta quadra, que corresponde al lavatorio de debajo de la sacristía, siete grandes y hermosos quadros con el del altar, que tiene hechos al óleo y dorados, de barias y agradables historias, de curiosísimas manos de grandes pintores... p.158 [error de paginación: en el original 156]

...sino ocho quadros de admirable pintura al óleo, en los quatro ángulos de él, y las historias son de Sant Juan en el Desierto..., p.156v [error de paginación: en el original 154v].

Es evidente que a Almela tampoco le pasó desapercibido el legado pictórico del Monasterio, de ahí que capte su atención por su “hermosura” (“hermoso”) y la gran admiración que le suscita (“admirable”). Poniendo en consideración que aquello que causa asombro es sinónimo de “belleza” (por ejemplo, recuérdese la acepción pertinente del término “majestad” en *Laurentina*⁷⁷⁵), puede deducirse que lo “admirable” actúa como sinónimo o dimensión semántica adscrita a lo “bello”/“hermoso”.

Ferrer Valls, Sevilla y Valencia, UNED-Univ. Valencia-Univ. Sevilla, 1993, p. 185. Tema: documentos notariales. Por otra parte, consta la acepción del “artificio” por lo enrevesado: “...a querido ayudarse de la Audiencia, para con su parecer soldar algo su pasion, porque en este genero de negoçiar es sobradamente artifiçioso;...” MOYA Y CONTRERAS, Pedro: *Carta del arzobispo de Mexico D. Pedro de Moya y Contreras al Presidente de los Reales Consejos de I...* (México: 1575), ed. anónimo, Madrid, Imprenta de Manuel G. Hernández, 1877, p. 183. Tema: cartas y relaciones. (CORDE <http://corpus.rae.es/cordenet.html>).

⁷⁷⁴ Esta facultad expresiva y espontánea, que dota de naturalidad a las figuras, en la descripción dieciochesca del *Viage* de Ponz será comprendida bajo el concepto de la “gracia” y su subcategoría estética de la “facilidad”, junto con el “reposo” y las “expresiones”. PONZ, Antonio: *ob. cit.*, 1772, pp. 179, 180 y 195. Véanse pp. 319 y sigs. y la nota 1010 de esta tesis.

⁷⁷⁵ Remóntense a las pp. 177 y sig. del presente estudio (estrofa 73 de *Laurentina*).

No obstante, no siempre podemos deducir qué es lo que el autor valora bajo estos términos, con la salvedad del ejemplo de la p.158 v. de su testimonio. En definitiva, en él se especifican los condimentos de la belleza pictórica que aguardan las obras del monumento: la variedad, bien sea técnica (“hechos al óleo y dorados”) o de contenido (“barias y agradables historias”) y, como era de esperar, la calidad técnica o de ejecución, a través del vocablo “curiosidad” y su subcategoría “mano” (“curiosísimas manos de grandes pintores”).

b.3. “Belleza/hermosura”, conclusiones

Por una parte, Cabrera focaliza la experiencia de lo “bello” escorialense en un único fin, de tipo espiritual, como es la elevación de las almas. Para alcanzar este estado de “extasis” místico, es necesario atender a una serie de conceptos claves intrínsecos a la arquitectura que, en definitiva, representan categorías estéticas de la belleza sanlorentina: la “fuerza” junto al término descriptivo “altura” pero, sobre todo, la “grandeza” sobrehumana y el clasicismo arquitectónico, definido por los principios clásicos de Vitruvio:

Primordialmente, Cabrera ensalzará la “grandeza” del monumento, la cual será de tipo colosal (“soberbia”, “coloso”), de la que “majestad” deriva como sinónimo y elemento definidor de su estética herreriana (ej. la severidad, la seriedad y la rotundidad). Además, la inconmensurable “grandeza” transmite una simbología esencial para este escritor, más allá de la apreciación de la imagen física del Monasterio: por una parte, la expresión de la sublimidad de Dios (ej.: “a lo divino hermoeadas”, “ánima suspende y eleva” u otros términos, como lo “inexplicable”), de la que será deudora de su gran fama y por la que, en suma, el monumento promete “eternidad” (“belleza inmortal”). Aparte de ello, lo eterno, *per se*, es un rasgo inherente a Dios que El Escorial, como su “morada”, lo absorbe.

En segundo lugar, lo “bello/hermoso” en *Laurentina* también se fundamenta en los principios de la arquitectura de la Antigüedad. Entre ellos pueden dilucidarse los tres fines de toda arquitectura marcados por Marco Vitruvio Polión: la *firmitas* (“fuerza”) y la *utilitas* (“comodidad” y la “espaciosa anchura” que implica la “grandeza” y, por extensión, la estética de la “majestad”), en definitiva, categorías del efecto final de la “belleza” o *venustas* de toda fábrica. Por otro lado, Almela, en primera instancia, posee una concepción de la belleza sanlorentina similar a la de Cabrera. Es debido a la coincidencia de varios de sus vocablos, como “grandeza”,

espacioso o “ancho”. Pero, también valora el lujo, la “riqueza”, la “sumptuosidad” y la abundancia como calificativos encomiables de lo “bello”.

Sin embargo, los ideales de Almela, tienen el cariz propio de una mentalidad sumamente pragmática y realista, como bien demuestra la lectura de su testimonio, aparte de las afirmaciones de Sáenz de Miera⁷⁷⁶. Por este motivo, no persiste con el mismo ímpetu el trasfondo o fin espiritual sobre el que tanto insistía el anterior cortesano. No obstante, como bien se ha expuesto, resulta excepcional la descripción de la “hermosura” inherente a la “Custodia”, donde Almela recurre a símbolos cristológicos por antonomasia, pues toda ella es “luz”, “Sol” y “resplandor”, aparte de la implicación divina de la “excellentia” del “ingenio” a partir de la cual fue creada⁷⁷⁷.

Básicamente, el autor de la *Octava Maravilla* define la belleza del Monasterio a través de estancias y elementos puramente arquitectónicos y funcionales, sustentándose en cuatro nociones esenciales, algunas comentadas previamente: la “grandeza”, la “gracia”, el “artificio” (sinónimo de “curioso”, definido por trabajo realizado con gran virtuosismo, pero también de la “inventiva”) y la “riqueza”, acompañada por la abundancia (“lujo”, “riqueza”, “variedad”, “muchos”, “innumerables”). En primer lugar, del mismo modo que Cabrera, ensalza la “grandeza” escurialense pero, como es propio en este escritor, esta se halla vacía de cualquier reminiscencia divina. Además, la “grandeza” no se expresa como colosal o “soberbia” (*Laurentina*), sino que se orienta hacia una definición más genérica y coloquial del término (puramente descriptiva), siendo interpretada por “amplitud” o “elevadas dimensiones”, tanto a lo “ancho” como a lo “alto”. En segundo lugar, la “gracia” puede ser comprendida como otro sinónimo de lo “bello/hermoso”, esto es, como algo agradable o delectable, pero sin mayor especificación acerca de sus bases estéticas.

En definitiva, se puede determinar que Cabrera adjudica a la belleza escurialense un sentido propiamente escolástico y neoplatónico y, por tanto, trascendental, frente a la concepción más materialista de Almela.

Por último, cabe remitirse a los juicios estéticos sobre la “belleza” pictórica⁷⁷⁸ (coocurrencias: ej., “bella pintura”, “perfecta y rara”, “espanta” (Cabrera);

⁷⁷⁶ SÁENZ DE MIERA, Jesús: “La primera descripción de El Escorial escrita en prosa: *La Octava Maravilla del Mundo*, de Juan Alonso de Almela” en *ob. cit.*, 2001, pp. 435-475.

⁷⁷⁷ Véanse las pp. 184 y sig. de esta tesis, concretamente el ejemplo de ALMELA, Juan Alonso de: *ob. cit.* ca. 1595, pp.123v [error de paginación: en el original 120v] y 124 [error de paginación: en el original 121].

⁷⁷⁸ Véanse pp. 185 y sigs.

“hermoso/admirable” “quadro al óleo”/“pintura”, (Almela). Ambos cortesanos ensalzan sobre cualquier otra la cualidad a la mimesis, traducida por la imitación y la viveza de las figuras (Cabrera: “natura”, “vivas”; Almela: “hablan”). En este sentido, subyacen claras alusiones al término “artificio”, el cual no es aplicado en este contexto de forma directa, pero sí a través de sus subcategorías estéticas. De esta manera, sus reminiscencias figuran bajo los vocablos “perfecta y rara”, en cuanto al grado de calidad excepcional o de especialización por parte del artífice que transmite la obra (Cabrera).

C) “Salomón/salomónico”: el tópico de la basílica de El Escorial como Templo de Jerusalén

Ambos autores reconocen el gran parecido de El Escorial (específicamente su basílica) con el Templo de Jerusalén, a nivel estético como simbólico, como bien puede ser la continuidad de su labor como Iglesia Militante (ej. Almela: ...Yglesia militante, que oy tenemos, p.34).

- *Las medidas del Templo de Salomón (Cabrera)*

...Que nunca Beseleel tan celebrado, que el templo salomónico hiciera, mejor arte y labores ha tallado en los dos querubines que pusiera, que habían cobijado con las lumbrosas alas que les diera, como estos dos retratos alcanzaron donde los dos apóstoles se honraron..., estrofa 68.

Entre las metáforas que presenta el poema *Laurentina*, esta se remite claramente a la equiparación del templo escorialense con el salomónico.

- “Belleza” “grandeza” y “largueza” (Cabrera y Almela)

• *Cabrera*

...Por siete grandes gradas se ha subido, que no puede explicarse su grandeza, porque de las del templo enriquecido de Salomón alcanzan la largueza; que dentro de nuestro espíritu han movido, pisando de su asiento la belleza, a todas las del mundo atrás dejando, entrada al soberano templo dando..., estrofa 75.

En este comentario, el autor indica que el templo o basílica de El Escorial ha adoptado las medidas del anterior. Estas se materializan en su “grandeza”, comprendida por “largueza”, aparte de su “belleza”.

• *Almela*

...Y así he determinado, no con pequeña ocasión, en esta mi obra de este divino Templo de Salomón, no para mezclar lo humano con lo divino, ni para estender y enriquecer este libro para que, pasando yo con el entendimiento por el se reforçase

ingenio para tratar, commodamente, de este nuestro, al qual va endereçado todo nuestro intento..., pp.34 y 34v.

Al comienzo de la *Octava Maravilla*, Almela especifica la necesidad de describir el Templo de Salomón como fuente de inspiración de su descripción de El Escorial. Previamente a ella, el escritor realiza esta introducción, de cuyo fragmento se esclarece la gran vinculación entre ambas construcciones. De hecho, llega a denominar a El Escorial, “divino Templo de Salomón”. Sin embargo, saliendo nuevamente a la luz su mentalidad realista, el autor no pretende con esta equiparación “mezclar lo humano con lo divino”, huyendo de cualquier aspecto subrenatural.

-El Escorial como continuación de la sublimidad y de las católicas funciones del Templo de Jerusalén. Lo “sumptuoso” (Almela)

...Mas el primer templo para la salvación de las almas, y para el culto y servicio de Dios Todopoderoso, después del Tabernáculo de Moisés fue el magnificētissimo Templo de Salomón, propheticado por los prophetas y mandado hazer por Dios, que representase la humanidad de nuestro Señor Jesuchristo y nuestra universal Yglesia militante, que oy tenemos. Y assí, commo a ymitación de este aquerdo, movido por espíritu y çelo sancto nuestro muy cathólico rey hazer este otro tan sumptuoso, y con muncha razón..., pp. 33v y 34.

Como bien se ha indicado, este cortesano también considera que el Real Monasterio de El Escorial supone una continuidad de las labores cristianas iniciadas con el “Tabernáculo de Moisés” y seguidas por el “Templo de Salomón”. Estas son las funciones de “templo de salvación de las almas, para el culto y servicio de Dios”. Al mismo tiempo, señala a Felipe II como el origen de la emulación del Templo Hierosolimitano, debido a su cristiandad (“movido por su espíritu y çelo santo”).

En cuanto a características propiamente formales de este templo con respecto al escurialense, Almela destaca la suntuosidad (“sumptuoso”) como rasgo común de ambas fábricas.

1.2.2. Términos propios

A pesar de la estrecha similitud terminológica entre estos escritores, han podido detectarse una serie de conceptos únicos en sus relatos o bien comunes, pero con una mayor prestancia en un escrito sobre otro, que los hacen propios.

1.2.2.1. Cabrera

De este autor, pueden destacarse los siguientes vocablos, previamente citados en las coocurrencias de otros términos comunes, como son “curioso”, “belleza”/“hermosura” y “grandeza”:

D. “Majestad”⁷⁷⁹

Resultados de “majestad”⁷⁸⁰ en la *Octava Maravilla*: 0 frecuencias. Únicamente mediante el concepto “Magestad”, Almela se dirige a la persona de Felipe II.

E. “Espanto”/ “espanto de contento”⁷⁸¹

...Entre los demás colosos o estatuas que hubo muy muy munchas y grandes se tratará aquí de una de la mayor de todas, que por su magnitud espantosa, y por su artificio y obra admirable mereció nombre del mundo de las Siete Maravillas del Mundo, la qual era una figura de hombre tan grande y tan ancha y tan alta en su proporción, como una grande torre..., pp.77v [error de paginación: en el original 74v] y 78 [error de paginación: en el original 75].

Almela desarrolla el vocablo “espanto” a lo largo de su escrito, pero no lo adjudica a la imagen de El Escorial. Principalmente, figura en su acepción negativa más estereotipada de terror, horror o rechazo, pero también se traduce en los mismos términos que Cabrera, bajo el significado de maravillarse. Así se muestra en uno de sus contados ejemplos, acerca del Coloso de Rodas, una de las Siete Maravillas del Mundo a la que califica de “magnitud espantosa”.

F. Lo “indecible”⁷⁸² (0 resultados en la “Octava Maravilla”)

G. “Correspondencia”⁷⁸³

El concepto obtiene 0 frecuencias en la descripción de Almela, figurando normalmente en su forma sustantiva en plural (“correspondencias”) y con otro significado muy distinto al que usara Cabrera: “habitación o espacio”⁷⁸⁴ frente a la interpretación vitruviana que le otorga este último.

⁷⁷⁹ Véase CABRERA DE CÓRDOBA, Luis: *ob. cit.* ca. 1580, estrofa 73, pp. 177 y sig. de esta tesis.

⁷⁸⁰ Estos resultados acogen todas las posibles formas flexivas de la palabra. En este caso, el vocablo es inexistente en todas sus posibles formas (ej: “majest-ad (es), -uso-o(s),-a (s)”).

⁷⁸¹ Véanse en *ibíd.*, estrofa 12, pp. 159 y 185 del presente estudio.

⁷⁸² Véanse en *ibíd.*, estrofas 6 y 14, en las p. 176 de esta tesis.

⁷⁸³ Véase en *ibíd.*, estrofa 20, p.162 del presente estudio.

⁷⁸⁴ www.rae.es (consultado:03/10/2016).

H. “Fuerza”/“fortaleza”

Frecuencias en la *Octava Maravilla*: “fuerte” (13), “firm-eça/-es” (11) (“firmeça y seguridad”, “piedra”) y “fortaleza” (0):

...Con tanta firmeça de piedra picada, por curioso ingenio de architactura, encaxada con tan ancha y tan buenas paredes, que son parte todas estas dichas..., p.101 [error de paginación: en el original 98].

...Así todoesta excellente casa en pena le pareçió que se devían de hazer grandes y anchas hondas çanjas, aunque fuese en munchas partes en la piedra viva para que viniesen los materiales de cal, y aren, y mampostería, bien atados y bien pisados. Y por ygual tiempo, enjutos para más firmeça y seguridad de todo el edificio..., pp.100v [error de paginación: en el original 97] y 101 [error de paginación: en el original 98].

...Ençima de la qual pieça o portería se funda y estriba sobre su muy firmes paredes y fuerte bóveda la dicha torre de las campanas..., p.147v [error de paginación: en el original 145v].

...Rodea esta gran fábrica por las partes occidental y septentrional, un grueso y fuerte antepecho o pretil con su çima o capitel,..., p.213 [error de paginación: en el original 211].

Sobre la comparación de El Escorial con las Murallas de Babilonia: ...Y si fue fuerte, a toda la nuestra podemos llamar muralla fortíssima y alcáçar inespimable, por lo muy grueso y firmes de sus çimientos, y paredes y materiales de piedras, tan duras..., p.239 [error de paginación: en el original 237].

Almela no otorga la misma trascendencia espiritual a la cualidad de la *firmitas* aunque, no obstante, su texto se muestra terminológicamente más rico en referencias a este principio vitruviano en comparación con *Laurentina*. Es así que se remite a vocablos como “fuerza” y “firmeça”, a la cual adjudica, además, el carácter de “seguridad” o estabilidad del edificio (“firmeça y seguridad” y “firmeça” en coocurrencia con “piedra”). A estos términos se añaden otros, como lo “fortísim-o/-a”, la “dureza” y la “grosura” (de los “çimientos”, “paredes” y “materiales”), de los que El Escorial aventaja a las Maravillas del Mundo, como bien pudieran ser los “Muros de Babilonia”.

Por lo tanto, estas referencias a la *firmitas* no implican la misma connotación de “eternidad” o “inmortalidad” de recuerdo o fama perpetua de El Escorial que en la descripción previa (noción fomentada gracias a la presencia divina), sino que estos

vocablos son citados objetivamente, a la manera de un testigo ocular de uno de los elementos más preponderantes de la estética del edificio.

1.2.2.2. Almela

H. Lo “apacible”

Resultados de “apacible” en *Laurentina*: 0 frecuencias.

...donde no entra nadie que no quede admirado y como traspuesto en la contemplación del apacible y divino lugar cual aquel es, p. 127v [error de paginación: en el original 125v].

Para Almela, lo “apacible” constituye otra alusión excepcional sobre a la omnipresencia de Dios y la espiritualidad reinante en el Monasterio. El término responde a una experiencia estética agradable, unida a la contemplación y, por lo tanto, delectable a partir del sentido de la vista (“apacible a la vista”). Se produce ante algo “bello”, “devoto” o “divino”, confiriendo por ello un estado de fascinación y éxtasis en el cual el individuo queda “admirado y como traspuesto”. Por lo tanto, aunque en menor escala que en *Laurentina*, en la *Octava Maravilla* persisten pasajes de este tipo, donde emerge el tópico de la elevación o purificación del espíritu como finalidad de la experiencia estética de la “belleza” escurialense. Es así que Almela confiere a la impresión de lo “apacible” un carácter “divino”, a pesar de su origen sensible. No obstante, tal y como se demostró con lo “bello/hermoso”⁷⁸⁵, esta descripción prioriza la mera recreación material y tangible.

- Lo “apacible” y la claridad o la transparencia (“clara”)

...Es esta pieza muy apacible y devota y clara, que tiene dos grandes ventanas con sus rejas de hierro y bedrieras cristalinas a la parte de mediodía, p. 156 [error de paginación: en el original 154].

...que llaman la bordaduría o cámara de bordadores, que es un aposento muy apacible y muy claro, con tres grandes ventanas. Con sus vidrieras correspondientes al patio, ..., p.177 [error de paginación: en el original 175].

Aquí, al igual que en su descripción de la “Custodia”⁷⁸⁶, el autor rinde un importante homenaje a la luz, al exaltar la “claridad” y la transparencia de las “bedrieras cristalinas”. Es así, cómo Almela considera la luz natural como coloreada elementos indispensables para alcanzar este estado agradable de paz y sosiego

⁷⁸⁵ Véase pp. 174 y sigs. de la presente tesis.

⁷⁸⁶ Recuérdese que “Custodia” coocurría con “luz”, “sol”, “cristales”, “claridad”, “resplandor”. Remítanse a la p. 184 de este estudio.

espiritual. Curiosamente, lo “apacible” se adjudica a estancias no necesariamente religiosas (“iglesia”), como la “bordaruría”.

- “Apacible” y “color” o atmósfera espiritual

...en todo el templo un apacible color del Cielo y Gloria, p.124v [error de paginación: en el original 121v].

...en toda la Iglesia un resplandor como de fuego , con una virtud como celestial y admirable, y la blanca puesta, que reverberando el sol da un color apacible a la vista de paz, y quietud, y sanctidad..., p.125 [error de paginación: en el original 123].

En estas líneas, lo “apacible” se manifiesta a través del “color”, interpretado como luz coloreada pero también como atmósfera, en este caso, espiritual. El “color” o atmósfera celestial escurialense es un elemento de potente capacidad comunicativa. En este ejemplo concreto, el “color” es bien evocador del “Cielo” y de la “Gloria” o bien de la “paz”, la “quietud” y la “sanctidad”.

I. La “gracia”⁷⁸⁷

Este término posee 0 entradas en *Laurentina*.

J. “Ingenio”/“inventiva” como sinónimo de *grazia* o *giudizio*⁷⁸⁸

Si bien se recuerda, Cabrera orientaba la “inventiva”/“ingenio” hacia la peculiaridad o “rareza” y a la inspiración divina.

1.3. *Laurentina* y la *Octava Maravilla*, conclusiones finales

A continuación, se tiene como objetivo concretar las características generales de estas descripciones, tanto de sus rasgos comunes como individuales:

1.3.1. *Semejanzas*

En primer lugar, puede determinarse que los juicios estéticos de estos cortesanos destacan por una economía terminológica, puesto que, esencialmente, reducen la imagen del Monasterio a dos conceptos claves: “curioso”/“artificio” y la “grandeza”, sin contar con todas sus coocurrencias y acepciones semánticas⁷⁸⁹. De ambos términos deriva la idea general de “belleza”/“hermosura”:

⁷⁸⁷ Como bien se ha explicado, la “gracia” en este testimonio se muestra como un sustituto de lo “bello”/“hermoso”, como una experiencia estética positiva o agradable, sin mayor determinación al respecto. Por otro lado, se había señalado la idea de “arte” como “gracia”, más bien entendida como un sinónimo de la “inventiva” o de un tipo de belleza suprema que, aunque prevalezca en ella un academicismo, connota un halo de misterio de otro mundo (como en el caso de la “Custodia”). Recuérdese el análisis de este término en las pp. 184 y sig. de esta tesis.

⁷⁸⁸ Recuérdese la nota 737 de esta tesis con respecto al *giudizio* y la p. 165 del presente estudio.

⁷⁸⁹ Recuérdense las conclusiones sobre los conceptos de lo “curioso” y lo “bello”/“hermoso”, en las pp. 153 y sigs. y 174 y sigs. respectivamente del presente estudio.

1.3.1.1. Las categorías de lo “bello/hermoso” escurialense: la “grandeza”, las categorías vitruvianas y la “curiosidad/artificio”

-La “grandeza”, en su sentido descomunal de tipo dimensional, es concebida como categoría máxima de lo “bello/hermoso” escurialense. A ello se añade su matiz pragmático o funcional, vinculado a la “espaciosa anchura” (Cabrera) o a lo “ancho” (Almela).

-Así mismo, se incluyen categorías clásicas, como los tres principios vitruvianos: la *firmitas* (Cabrera: “fortaleza”, “fuerza”; Almela: “fuerza”, “dureza” y “grosura”, “fortísim-o/-a”, “firm-eça/-es”), la *utilitas* (Cabrera: “comodidad”, “espaciosidad”, Almela: “ancho”) y la *venustas* (ambos: “belleza/hermosura”).

-Otra categoría estética fundamental de lo “bello” escurialense es la “curiosidad” y el “artificio” que, como bien se ha expuesto, acoge numerosos sinónimos (“arte”, “mano”, “manera”) y fusiones terminológicas (“curiosas manos”, “curiosas labores”, “artificio” e “ingenio”, etc). En líneas generales, “curioso”/“artificio” se define por la impresión manifiesta de la *difficoltà* en toda producción, bajo la adecuación a las premisas arquitectónicas de la Antigüedad, como la “correspondencia” (Cabrera). Pero, no obstante, la “curiosidad” también se debe al gusto por la “variedad”, aparentemente antagónica a lo clásico. Además, “curiosidad”/“artificio” proclama el carácter único del Monasterio no sólo por su excelencia o “perfección” material, ej. “raro”, “nunca visto” (Almela), sino también por su halo de originalidad y espiritualidad divina, gracias a la cualidad intelectual del “ingenio”/“inventiva” (apreciables en los dos textos, pero en el de Almela en menor escala).

A pesar de la estrecha similitud semántica, casi idéntica, de “curioso” y “artificio”, sobre todo en *Laurentina* se vislumbran como propios de este último vocablo los conceptos de engaño y pretenciosidad (ej., “ficticio”, “desengañarse”), pero en el buen sentido de la argucia inherente al ingenio o a la “inventiva”.

En definitiva, a partir del amplio desarrollo de “curioso”/“artificio”, Cabrera y Almela corroboran la idea de una imagen de El Escorial inspirada en los gustos duales italianizantes de finales del siglo XVI: tanto basados en el amor hacia nociones más próximas al Barroco, provenientes de las vertientes de las cortes manieristas italianas más radicales, como pueden ser la abundancia (con cuantificadores como “muchos” e “innumerables”, Almela), el lujo o las “riquezas” y el “ornamento”, compuesto por un minucioso trabajo de piedras semipreciosas, pero, ante todo, regidos

por los preceptos clásicos vitruvianos, como los más arriba citados, propios de los movimientos “contramania”⁷⁹⁰.

1.3.1.2. La espiritualidad imperante en el monumento. La presencia de Dios

-Estas descripciones admiten la influencia o trasfondo espiritual en El Escorial a partir de la apreciación de su “belleza”. Precisamente, lo “bello” es el resultado de la manifestación perenne de Dios o de un espacio etéreo en la Tierra. Sobre todo, queda demostrado en la obra de Cabrera bajo la metáfora de la omnipresencia de Dios a través de la “fortaleza”, la “altura” y, mayoritariamente, la “grandeza” “soberbia” o sobrehumana de las fachadas del Monasterio. De los primeros calificativos, referidos a la *firmitas* o al concepto de “fortaleza” de esta fábrica (“fuerza”) y a la “altura”, surgen las metáforas acerca lo “inmortal” o “eterno” que promete el monumento gracias a su “belleza” divina, que bien enlazan con la noción de fama del pensamiento renacentista contemporáneo.

Así mismo, estas referencias espirituales se hallan con menor profusión en el escrito de Almela, bien a través de la “Custodia”, a la que se le atribuye la virtud divina del “ingenio” con su consiguiente “excellentia” (además de los simbolismos neoplatónicos de la “luz”, el “sol” y el “resplandor”) o bien mediante los vocablos “apacible” y “color”, mediante los cuales se aprehende un estado de “paz”, sosiego y “sanctidad”. Incluso, lo “apacible” emerge en estancias puramente ordinarias, pues toda la fábrica sanlorentina se impregna de una atmósfera espiritual de “Cielo y Gloria”, a lo cual contribuyen nuevamente la presencia material de la “luz” y la “claridad”.

1.3.1.3. La idea de magnificencia

La supremacía del Monasterio se hace latente mediante su “grandeza”/“majestad” o severidad inherente al estilo herreriano (Cabrera) y su consiguiente asombro en el individuo ante la “majestad”. Pero, mismamente, se reverbera mediante la expresión del lujo y del boato, expresión, en definitiva, de la magnificencia del Poder Real (Almela: recuérdense las coocurrencias “hermosura”, “riqueza”, “vistoso” y “variedad”⁷⁹¹).

⁷⁹⁰ Véanse las palabras de Marías Franco, en la nota 767.

⁷⁹¹ Remítanse a las pp. 183 y sig. de esta tesis.

1.3.1.4. Pintura y mimesis

La mimesis es la característica preponderante para los dos escritores sobre el legado pictórico del Monasterio. De este modo, ambos elogian al respecto tanto la copia o emulación de la realidad (“pinturas hechas de natura”, Cabrera) como la naturalidad expresiva de las figuras, ej. “viveza” (Cabrera) y “que parece que sus pinturas hablan” (Almela).

1.3.1.5. Conclusiones comunes de estos autores

Ambos escritos transmiten una imagen del monumento marcada por la “perfección”/“excellentia” o peculiaridad que le hace único e irrepetible (ej. “raro” (Cabrera) y “novedad sin precedentes”, “raro y artificio y casi nunca visto”, Almela), bien sea por la calidad y originalidad artística (“curioso” /artificio”) o valor material (“riqueza” o “sumptuosidad” y demás piedras preciosas o semipreciosas). No obstante, la omnipresencia de Dios será otro sello de identidad del monumento que, en diferentes grados, será aludido por estos autores.

1.3.2. Diferencias

-El poema *Laurentina* prioriza el simbolismo espiritual sobre la pura recreación de lo bello material. La “belleza” tangible actúa únicamente como medio para aprehender a Dios y alcanzar un estado místico de purificación (“elevación” de las almas). Sobre todo, tendrá lugar a partir de las subcategorías de la “grandeza” colosal de los muros, la “altura” y la “fortaleza”. A estos conceptos, se agregan las citas referenciales a una serie de tópicos y metáforas sobre la presencia perenne de Dios (ej. el Escorial como “Trono de Dios”).

-En esta misma obra, prevalece con más fuerza la idea de la belleza de El Escorial orientada al clasicismo arquitectónico, con conceptos alusivos a su estética racionalista, como la “majestad” y los citados principios arquitectónicos vitruvianos que, en gran medida comparten, los dos cortesanos.

-En definitiva, *Laurentina* plasma una imagen sublime del monumento formal como simbólica. Es así que inspira una idea del Monasterio imponente o colosal por sus grandes dimensiones y rotundidad volumétrica (coocurrencias: “grandeza”, “fortaleza”, “altura”, “fuerza”). Pero, también, esta impresión resulta todavía más impactante, dada la potente carga representativa de Dios que subyace tras su “hermosura” material. Su presencia e intervención plena en esta Real fábrica, comprendida como estancia divina, se hacen más que latentes (“Dios”, “modelo y traza”, “a lo divino hermoeadas” “elevación”, “alma”, “retrató del Cielo allí su

asiento”, “trono”, “belleza inmortal e inexplicable”, “eternizarse”, “eterno gozo inexplicable”, “majestad”, “grandeza”, “fortaleza”, “altura”, “fuerza”, las referencias al tópico de lo “indecible”, etc). Es así que en el testimonio de Cabrera prima una idea del monumento más inmaterial que formal. De este modo, la descripción de todo aquello tangible resulta más bien una excusa para orientar su relato hacia lo trascendental que encierra el monumento.

-Por ser una obra de mayor extensión y por su naturaleza intrínseca de texto en prosa, la *Octava Maravilla* posee una mayor riqueza léxico-terminológica, resultando más ilustrativa en el significado de los vocablos. Además, carece de la fuerte carga metafórica y de los cultismos del poema *Laurentina*.

-Priman las referencias a la belleza escorialense de carácter aprehensible o puramente material, inspirada en el lujo, la suntuosidad, la magnificencia y el boato en pro, en definitiva, de Felipe II.

-Prioriza términos que giran en torno a una imagen de abundancia y riqueza sobre los conceptos de corte clásico greco-latinos, ensalzando, así, la el gusto por la “variedad” (mismamente vinculad a los vocablos “muchos” e “innumerables”) o lo “vistoso”.

-Esta descripción también expone una imagen del monumento altamente funcional e, incluso, cotidiana, debido a su decantación por estancias y elementos tan corrientes como el sistema de desagüe, la cocina o la “bordaduría”, entre otros. No obstante, en ellas la presencia de Dios puede hacerse latente mediante determinadas categorías estéticas, como lo “apacible”, o bien en objetos tan emblemáticos como la “Custodia”.

2. Juan de Herrera (*El Sumario*, 1589)

2.1. Análisis cuantitativo: frecuencias de palabras

1- Vocabulario descriptivo-físico
<i>Gran/-d-e(s)/-eza/-eça (27), diseño (s) (57), patio (s)(42), servicio (s)(40), pieza (s) (39), mayor (es)(32), principal (es)(31), aposentos (25), vari-os/-as (19), compartimento(s) (16), cosa(s) (16), colores (11)</i>
2-Vocabulario relacionado con la arquitectura (componentes, edificios, espacios)
<i>Templo(63), convento (42), altar(es)(36), colegio (25), bóveda (s)(25), puerta (s) (24)choro/antechoro(s)/sotachoto (22), Custodia (21), planta (s)(21), capilla(s)/-etas (21), suelo(s) (21), fábrica (19), casa (17), sagrario (16), edificio (16), jardín(16), refectorio (14), seminario (14), sacristía(s) (13), retablo (13)</i>
3- Vocabulario técnico de las artes
<i>Jaspe(s) (37), metal (es) (12), oro (10), piedra (5), berroqueña (4), plata(3) cedro (1), hácana (1), nogal (1)</i>

2.2. Análisis cualitativo del vocabulario teórico crítico (búsquedas de concordancias y cocurrencias)

El texto del *Sumario*, en comparación con el del resto de autores del XVI ofrecidos en este análisis, es un escrito sumamente objetivo, aséptico e inventarial, sin contar con su corta extensión (32 páginas).

Por lo tanto, la colección léxica de este autor reside esencialmente en términos inherentes al vocabulario descriptivo-físico, arquitectónico y técnico de las artes. No obstante, han resultado lo suficientemente concluyentes como para deducir cuál era la esencia escorialense para este autor:

A) *Grandeza/ grande*

Más allá de su significado genérico (“elevadas dimensiones”), la “grandeza”/lo “grande” no es un término simple para Herrera, pese al estilo minimalista de su escrito. Es por ello que vamos localizarlo en relación con numerosas palabras, a partir de binomios y trinomios conceptuales que han sido agrupado en dos categorías, según su significado: “grande curiosidad y agradables” y “grandeza y hermosura”.

...La pieça es tan grande y tan hermosa como la del capítulo..., p.11.

...Ropería. Es una grande y hermosa pieça hecha de bóveda y lunetas..., p.12.

...Librería. Es una muy grande y hermosa pieça..., p.12.

...ay unos órganos de mucha grandeza y hermosura..., p.18.

Con esta unión, la cual es bastante recurrente en el texto (4 coocurrencias), se puede comprender que la “grandeza” (o las elevadas dimensiones) constituye, una vez más, una categoría estética de la “belleza” o “hermosura” sanlorentina. Sin embargo, Herrera se remitirá a ella en sus descripciones de “pieças”⁷⁹² y no de los muros de la “fachada”⁷⁹³ (Cabrera) ni de las “riquezas” que encierra el monumento (Cabrera y Almela)⁷⁹⁴.

...En los dos testeros de nave principal, están dos excelentísimos órganos de grande ornato y con muchas diferencias de músicas, como se a dicho..., p.23.

Como derivado del juego conceptual “grandeza y hermosura”, en este ejemplo, “grandeza” también resulta un sinónimo en sí mismo de la “hermosura”, actuando como sustituto del término. Esta es comprendida por aquello “maravilloso” o “excelente”, esto es, de categoría superior y prestancia. De este modo, la “grandeza” no únicamente atañe al tamaño.

B) *Hermosura*

... Sagrario y lugar por donde se administra el santíssimo Sacramento, es lugar de mucha devoción. Ay en las paredes quatro historias del Testamento viejo, figuras del Santíssimo Sacramento hechas con hermosa pintura, y muy ornadas de varios colores..., p.7.

⁷⁹² El autor emplea el término “pieças” tanto para remitirse a elementos arquitectónicos (ej. “bóveda”) como a estancias (ej. “ropería”, “librería”).

⁷⁹³ Véase CABRERA DE CÓRDOBA, Luis: *ob. cit.* ca. 1580, estrofa 21, véanse las pp. 176 y sig. de esta tesis.

⁷⁹⁴ Véase el trinomio “hermosura”, “riqueza” y “variedad” en ALMELA, Juan Alonso de: *ob. cit.*, ca. 1595, ...”, p. 118v [error de paginación: en el original 115v], entre otros ejemplos, expuestos en las pp. 183 y sig. del presente estudio.

...Sacristía. Esta es una hermosa pieza pintada toda su bóveda de compartimento y varias colores, toda ella losada de mármol pardo y blanco, p.9.

La “hermosura” es un término que Herrera también asocia a la “variedad, lo cual no nos resulta novedoso con respecto a los textos previamente analizados. Pero esta no sólo será de partes o elementos (“hermosos compartimentos”) sino también de “colores” (“vari-os/-as/diversas colores”), provistos en la ornamentación (“mármol”) como en la obra pictórica (“pintura”).

C) Variedad

La “variedad” sigue manteniéndose entre los conceptos más sobresalientes de la estética del monumento, con un total de 19 entradas en sus formas flexivas “vari-os”/-as”, sin contar con las 7 apariciones de su sinónimo, “divers-os/-as”:

c.1. “Variedad” como abundancia y diversidad

...Ay en las paredes quatro historias del Testamento viejo, figuras del Santíssimo Sacramento hechas con hermosa pintura, y muy ornadas de varios colores..., p.7.

...Oratorios de donde las personas reales oyen missa en el altar mayor, son quatro capilletas todas de varios jaspes embutidos..., p.8.

...está toda losada de varios jaspes de diversas colores y de hermosos compartimentos..., p.8.

...Çaguán de la Sacristía, su bóveda pintada de varios compartimentos con diversidades de colores..., p.9.

...Esta es una hermosa pieza pintada toda su bóveda de compartimento y varias colores..., p.9.

...Ay en ella una fuente, de varios jaspes y mármoles, que tiene siete caños de agua..., p.9.

...Choro alto a los .30. pies, solado de varias labores de mármol pardo y blanco..., índice.

“Variedad” suele coocurrir con los términos “ornamentos”, “jaspes”, “mármoles”, “compartimentos” y “colores”⁷⁹⁵, ensalzando, así, la abundancia y diversidad de elementos que aguarda el edificio. Esto es un claro indicador de que la recreación deleitosa en pequeños detalles es elevada. En líneas generales, la “variedad”

⁷⁹⁵ Por otro lado, su citado sinónimo, lo “diverso”, bajo las voces “divers-os/-as”, coocurre prácticamente con los mismos vocablos y en alusión a la ornamentación. Es así que en la gran mayoría de sus apariciones, figura con “colores” y “jaspes”, ejs.: “...es otrosi de muchas labores de jaspes de diversas colores y muy finos [...] es otrosi de muchas labores de jaspes de diversas colores y muy finos...”, HERRERA, Juan de: *ob. cit.*, 1589, p.8 “ ...Todo este podio es de jaspe con algunos compartimentos de diversos colores de jaspes [...] Las metopas son de diversos jaspes finísimos...”, *ibíd.*, p. 28; “... Todo lo demás, es de varios y finísimos jaspes de diversas colores...”, *ibíd.*, p. 29, etc.

reincide en la “ornamentación”, básicamente compuesta a partir de piedras semipreciosas (“jaspes” y “mármoles”). Por lo tanto, con el concepto de “variedad” y sus relaciones terminológicas, Herrerea confiere una idea del Monasterio no únicamente de suntuosidad, sino también de solidez (por su vinculación con los citados materiales pétreos), lo cual imperará en todas las descripciones sanlorentinas.

Excepcionalmente, con tan sólo una única aparición, el arquitecto recurre al binomio “varias labores” (ej., índice), coincidiendo con los autores de su siglo, Cabrera y Almela⁷⁹⁶.

c.2. *La “variedad” como término definidor de la “Custodia” (“jaspes”, “oro”, “esmaltes”, etc)*

...Esta Custodia es la linda pieza. Las quatro columnas son de jaspes finísimos. Los capiteles y basas de estas columnas son de oro y esmalte. Los triglifos del friso que circunda la Custodia son, otrosi, de oro, y las metopas de esmeraldas. Los pedestales sobre que cargan las columnas, son del mismo jaspe que ellos y guarnecidos con molduras de oro. Las tres fajas que están debaxo de los pedestales, son de plata doradas..., p.31.

Ante todo, resulta llamativa la afluencia del término “Custodia” y de su sinónimo, “tabernáculo”. En definitiva, se hallan entre los vocablos más reiterados, con un total de 26 voces (21 para “custodia” y 6 para “tabernáculo”). Este último, resulta una clara alusión al Tabernáculo de Moisés, templo originario del Cristianismo, del que también es deudor el Monasterio.

Como bien se expone en estas líneas, la “Custodia” se define bajo la “variedad”, aunque no coocurra con este término. Es debido a que la “Custodia” es el resultado de un compendio de detalles y elementos diversos, tanto arquitectónicos (“capiteles”, “basas”, “columnas”, “triglifos”, “metopas”) como puramente ornamentales, de marcado lujo y suntuosidad (“oro”, “esmalte”, “esmeraldas”, “jaspe”, “plata dorada”). Por consiguiente, se corrobora nuevamente el gusto por la *varietà* imperante en el monumento.

⁷⁹⁶Remítanse al estudio del término “curioso” como “variedad”/“variedad de labor” en los autores cortesanos (pp. 165 y sigs. del presente estudio).

2.3. “El Sumario” de Juan de Herrera, conclusiones

Sin apenas distar de los gustos estéticos de Cabrera y Almela, el Arquitecto Mayor de las obras expresa una idea de la “hermosura” sanlorentina sustentada en las siguientes categorías estéticas, primordialmente derivadas de los juegos terminológicos con el vocablo “grandeza”:

Por una parte, ensalza dicha “grandeza” del monumento en sus diversas facetas, cumpliendo con la polivalencia del concepto, como pudo apreciarse en los escritos previos: “grandeza” tanto indicativa de un tamaño elevado, como sinónimo de la “hermosura” (comprendida por aquello maravilloso o excepcional). A su vez, destaca la “curiosidad” (“grande curiosidad y agradable”, con su consiguiente implicación de primor y de laboriosidad) pero, sobre todo, la “variedad” (sinónimo: “diversidad”). Este término versátil no sólo atañe a la abundancia y diferencia de piezas arquitectónicas, sino también a los materiales lujosos. En este sentido, se trata de una “variedad” de piedras preciosas (como en el caso de la descripción de la “Custodia”).

Así como para el escritor de la *Octava Maravilla*, el punto álgido de la belleza del monumento reside en su “Custodia”, a partir de la cual se transmite la esencia de la labor cristianizadora o Contrarreformista del Monasterio. Aparte de ello, se compendia en toda ella el concepto de “variedad” en todo su esplendor.

Por el contrario, Herrera apenas emite comentarios acerca del clasicismo imperante en el monumento, con las salvedades de la “grandeza” con su incipiente imponente severidad y funcionalidad, comprendida por espaciosidad (*utilitas*). Tampoco, como es sabido, se percata de la omnipresencia de Dios, en la que tan perseverante se mostraba Cabrera, ni en ningún otro tópico o simbolismo.

Por lo tanto, la descripción a las *Estampas* podría calificarse como un relato en gran medida orientativo a estas y, en todo caso, *pro rege* (halagador de la grandeza del Fundador) y exaltador del tópico de El Escorial como estandarte de la Contrarreforma.

3. Fray José de Sigüenza (la descripción de El Escorial de la *Historia de la Orden, 1605*)

3.1. Análisis cuantitativo: frecuencias de palabras

1.VOCABULARIO NO ESPECÍFICAMENTE ARTÍSTICOS
1.1-Vocabulario descriptivo-físico
<i>Muy, much-o(s)/-a(s) (1501) gran-de(s)/-ísimo(s)/-isima(s)/-íssimo(s)/-íssima(s)/-ecico/-eza/-eça(s)/-emete/engrand-ece/-ezer (973), parte (s)/-cilla/-cicas(611), buen/buen-o(s)/-as (402), alt-o(s)/-a(s)/-ísimo/-ura (370), principal(es)/-ísimas/-almente (294), buen-/o/as (284), mayor (244),particular(es)/-idades/-mente/-idades/-izarse/-íssima/-íssimamente/-izo/-izarse (144), libros (113) difer-encia(s)/-entes (111), divers-os/-as (66), var-iedad/-os/-as (51), compartimentos (35), fuertes (30), multitud (23) tesoros (18), joyas (15)</i>
1.2-Vocabulario de significado religioso en general
<i>Sant-o(s)/-a(s)/-ísim-o/-ísima/-íssimo(s)/-íssima(s)/-ico/-idad(es)/-amente (573), iglesia (463), Dios (359), Señor (220), cuerpo(s) (220), fray-iles (191), padre (189), religios-o(s) (188), prior (172), divin-o(s)/-a(s) (170), alma(s) (141), reliquia(s) (127), Cielo (124), Christo/Jesuchristo (116), dev-oción/-oto (113), Lorenzo (93), espírit-u(s)/-uales (79), religión (70), gloria (63), ángele(s) (63), fraile(s) (62), Fe (62), sacerdote(s) (59), virtud (es) (58), piedad (58), misterio(s) (54), Salomón (51), oración (50), glorios-o(s)/-a (47), custodia (43), relicario(s) (45), christianos (20), Testamento (22), Evangelio (22), Agustín (22), celestial (es)(19), alabanças (17), Salvador (17), Teología (16), esperança (15)</i>
2.VOCABULARIO ARTÍSTICO

2.1-Vocabulario relacionado con la arquitectura (componentes, edificios, espacios)

Iglesia (463), casa (439), fábrica(s) (279), altar(es) (264), convento (209), templo (199), coro (134), claustro (126), adorno (s) (99), torre (s) (95), luz (ces) (92), librería (67), arquitecto (s) (46), ornamento(s) (40), seminario (35), dórico (22), Herrera (21), grutescos (14), basílica (14), jónico (12), corintio(s) (2)

2.2-Vocabulario artístico (no exclusivamente sobre la disciplina arquitectónica de aplicación general)

Figura(s) (190), pint-ura/-ado/-ar (161), maestro (s) (135), color(es)/-ado/-iera/ido/-ida (121), quadro(s)/cuadro(s) (82), contorno (73), lienço (s) (55), dibuxo(s)/-ar/-ado/-ada (27), olio (23), imágenes (17)

2.3-Vocabulario técnico de las artes

Piedra (s) (227), oro (148), plata (98), mármol (es) (78), dorado(s)/-a (71), bronce/bronce (59), jaspe(s) (40), blanca (20), maderas (17), yerro (15), ladrillo (14), berroqueña (7)

2.4 -Vocabulario descriptivo-crítico y estético

Orden(es)(308), hermos-o(s)/-a(s)/-ura (203), razón/raçón (147), arte(s) (146), manera (128), natural(es) (119), mal (76), admir-ación/-able (73), excelente(s)/-encia (126), ingenio (s)(88), antigu-os/-as/-edad (80), verdad (65), proporción (62), gracia (61), precios-o/-as (61), clar-os/-idad (55) juicio/juizio (54), alegr-es/-ía (53), gusto (47), medida(s) (47) primor (42), sentimiento (40), invención (40), Roma (37), correspondencia (34), estima (34), modo (31), grieg-a/os (39), maravill-a(s)/-o/-an/-osas/-ándose/-aba/-ado/-ávase/-arse/-áronse/-óse/-arán/-éme (34), notable (28), artificio (21), dórico (20), compostura (19), enemigo (19), malizia (14),

ignorancia (14), *hereges* (16), *curios-o (s)/-a (s)/-idad (es)* (16), *Vitruvio* (15), *grutescos* (14).

3.2. Análisis cualitativo del vocabulario teórico crítico (búsquedas de concordancias y cocurrencias)

Debido a la riqueza textual, la repercusión y trascendencia del texto del padre Sigüenza, he considerado dedicarle un análisis más extenso que al resto de autores. He establecido una clasificación, dividida en los siguientes epígrafes: “Términos relacionados con el clasicismo vitruviano”, “Términos menos clasicistas: más cercanos a la “contramaniera”⁷⁹⁷ o a la manera más excéntrica”, “Términos relacionados con la espiritualidad imperante de El Escorial. El Escorial como estandarte del cristianismo y del saber contra la herejía y la ignorancia” y “Algunos términos atribuidos al arte de la pintura”, junto con las conclusiones finales.

3.2.1. Términos relacionados con el clasicismo vitruviano

A) Los conceptos de belleza y arte: correspondencia y proporción

Estos vocablos, “correspondencia” y “proporción”, constituyen los fundamentos de la ley de la simetría según Vitruvio y, por lo tanto, de la disciplina arquitectónica. A través de ellos, el padre Sigüenza formula una clara referencia no sólo a Vitruvio y a Platón, sino también a San Agustín, cuya doctrina, según Kubler, había sido retomada por el jerónimo, resultando por ello pionero en su recuperación dentro de España⁷⁹⁸:

a.1. “Correspondencia”

-La “correspondencia” como categoría máxima de lo “bello”/“hermoso” escurialense

...divino Agustino Doctor de la Iglesia, como varón de alto ingenio, quiso entre otras mil cosas de erudición que se hallan en sus libros, tocar también esta de la correspondencia en la arquitectura. [al margen: Tom. lib. 2. De ordine. cap. 11.] En el libro que intituló de Ordine, que es elegantísimo, pretende probar cómo en nuestros sentidos de fuera, se ve la fuerza de la razón que está dentro del alma, y se descubren en ellos una señas, o digámoslo así: unos vestigios de la hermosura de la

⁷⁹⁷ Remítanse a la nota 767 en alusión a este término creado por Marías Franco.

⁷⁹⁸ Kubler, *ob. cit.*, 1985.

razón: pruévelo con los ojos y con los oídos, quanto a los ojos, porque en qualquiera cosa donde la correspondencia de las partes está conforme a razón, lo llamamos hermoso, y en las orejas quando el concepto o la consonancia está conforme a razón y en las reglas del arte, lo llamamos con su propio nombre, suave; mas no dezimos que es conforme a razón ni al arte la hermosura de la cosa: aunque naturalmente lleva tras sí los ojos, ni que las cuerdas que suenan claramente en el instrumento y se llevan el oído, dezimos que están conforme a razón: y así se colige que en el deleite que reciben estos dos sentidos: aquello se llama solamente conforme a razón, que tuviere entre sí proporción o cierta medida y consonancia, que es dezir correspondencia. Toda esta doctrina tomó el santo de Platón, y añade luego. En este mismo edificio en que estamos, si miramos cada parte atentamente, no puede dexar de ofendernos ver una puerta en un lado, y otra que ni está en medio ni desviada del medio, sino puesta a caso y sin consideración ni razón alguna. Porque en las fábricas, si la necesidad no haze fuerça, la mala proporción de las partes, ofende gravemente a la vista: y quando de la parte de dentro ay tres ventanas, una en medio y dos a los lados en igual distancia, en mirándolas nos alegran, y la luz del Sol que entra por ellas se comunica igualmente, y no ay para qué encarecer éstos con palabras, pues es cosa certíssima que se lleva tras sí el alma. De aquí viene que ya los mismos arquitectos han hecho propia manera de hablar suya, quando una cosa está hecha con buena correspondencia de sus partes dezir: está hecha con su razón, y quando ésta falta, dizen: está fuera de su razón. Y hase hecho esto tan general en todas las obras humanas, que todos hablan assí. [al margen: Aug. tom. 1, De vera relig. cap. 30.] Prosigue el santo, confirmando lo mismo en la música y en otras artes, como en el dançar a compás, o como dize por cuenta y razón: y en la poesía, en el libro que hizo, *De vera religione*,..., p. 788.

...y todo con tanta puntualidad y correspondencia, causa en el alma novedad y admiración, parece que se ensancha y se recrea y engrandece, por la combinación o respuesta que dentro tiene..., p. 699.

...En todas las artes, la correspondencia y conveniencia agrada: y guardándose ésta, todo queda hermoso, esta correspondencia ama la unidad y la igualdad, o en la semejança de partes iguales, o por la graduación y orden de las desiguales..., p. 789.

...onze principales arcos o portadas puestas en mucha correspondencia onze Cruces...: ...En el discurso desta consagración, el consagrante, porque así lo mandan las reglas, unge con el santo crisma todas las doze cruces que están en las quatro paredes del templo que como dixere, en esta Iglesia tienen admirable proporción y correspondencia...”, p. 658.

La “correspondencia”, junto a la “proporción”, que se analizará a continuación, será comprendida como la categoría máxima de la “belleza”/lo “hermoso” escurialense, así como la máxima del arte para este autor.

Para el adecuado desarrollo de cualquier disciplina artística (como bien responden las producciones asociadas al monumento), serán necesarios la “conveniencia”, la “consonancia”, la “proporción”, la “medida”, el “orden”, la “razón”, el “arte” (la “correspondencia” está “conforme a la razón y a las reglas del arte”), la “unidad” y la “igualdad”, esto es, la ejecución de las normas que rigen la *symmetria* o la “ semejança de partes iguales”. Como resultado de dicha “correspondencia”, derivará lo “hermoso”, con su consiguiente “agrado” y efectos más que óptimos en el “alma” (los efectos de la correspondencia “nos alegran”, el alma se “ensancha y se recrea y engrandece, por la combinación o respuesta que dentro tiene”, renovándola o creando en ella “novedad” y “admiración”).

Por lo tanto, este efecto tan positivo es debido a que las citadas subcategorías o principios que abarca la “correspondencia” (apreciables a partir de nuestro sentido de la vista), especialmente la “razón”, se ven reflejadas en nuestro espíritu, es decir, se identifican con nuestra Idea Innata de Perfección (con aquello que Platón denominaría la Idea o *Eidós*). Todo mortal la posee en su alma desde antes de su nacimiento, como recuerdo inconsciente del Mundo de las Ideas de donde provienen sus orígenes más remotos⁷⁹⁹. Esta correlación alma-categorías clasicistas de la belleza es una teoría apreciable por el propio Sigüenza en los escritos de San Agustín (deudor del filósofo clásico), quien abordó, precisamente, la “correspondencia de la arquitectura” (“En el libro que intituló de *Ordine*, que es elegantísimo, pretende probar cómo en nuestros sentidos de fuera, se ve la fuerza de la razón que está dentro del alma, y se descubren en ellos una señas, o digámoslo assí: unos vestigios de la hermosura de la razón...”).

-La “correspondencia” en la arquitectura y todas las manifestaciones artísticas del hombre. El “engrandecimiento del alma”

...las pilastras, las gradas, y tanto orden de ventanas por el contorno del claustro o patio, y todo con tanta puntualidad y correspondencia, causa en el alma novedad y admiración, parece que se ensancha y se recrea y engrandece, por la combinación o respuesta que dentro tiene, y reclama con las cosas puestas en arte, como le acontece

⁷⁹⁹ Véase MUÑOZ GUTIÉRREZ, Carlos: “La Teoría de las Ideas” en SÁNCHEZ MARTÍNEZ, José Antonio: *Platón: la teoría de las Ideas y su dimensión antropológica social*. Mare Nostrum, Madrid, 1992, pp.6-16.

con la música y pintura, y con otras cosas que tienen razón y medida, y con ninguna (a lo que creo) tanto como con la arquitectura, y por estar ella hecha aposta para ser templo de Dios..., p.699.

Por lo tanto, la “correspondencia” es una vía espiritual o divina que usa como medio la contemplación⁸⁰⁰, no únicamente de la arquitectura sanlorentina, sino también de otras artes, como la “pintura” y la “música”. En definitiva, reside en todas las obras humanas, siempre y cuando se compongan de “razón”. De este modo, de la “correspondencia” y su estrecha relación con la “razón”, derivan otra serie de categorías estéticas, como la “proporción”, la “medida” y la “consonancia”.

Sin embargo, aunque la “correspondencia” anide en toda producción no carente de “razón”, para el religioso la principal disciplina artística escorialense, por antonomasia, seguirá siendo la arquitectónica, precisamente, por su finalidad como templo u homenaje al verdadero Dios (“hecha aposta para ser templo de Dios”).

-Las leyes de la “correspondencia” (“S. Agustín”): el Escorial como restaurador de la “razón” (y de las “buenas artes”) contra la irracionalidad

...Como estaba en España perdido el uso de las buenas artes con la fiereza y rusticidad de la guerra contra los moros, bárbaros, enemigos de todas ellas, o inhábiles por ley o naturaleza, herencia del maldito Can, no tenían lugar los buenos ingenios de advertir a la razón que en ellas se encierra: y así les hizo admiración ver guardar aquí tanta correspondencia en el arquitectura: y pensaban que no era más de gusto o inclinación del Rey don Felipe, o curiosidad ociosa, que si avía aquí una puerta o ventana, respondiese enfrente otra: y si no venía bien, en medio del claustro o de la pieza se traçasse como viniessen. Así podemos dezir, según lo que nos ha enseñado S. Agustín, que este Príncipe nos puso en razón y nos hizo que advirtiésemos a la que las artes tienen en sí mismas, y a la proporción que hazen con nuestras almas. Véese todo esto aquí singularmente executado, porque con ser tan grande este templo, no ay en todo él un pie de pared ociosa, que no tenga oficio y nombre propio y otra cosa como ella que le responda: que quando no huviera más que esto, era digno de venirse a ver de muchas partes..., p.789.

⁸⁰⁰ Recuérdense ejemplos como los que acaban de citarse en el apartado previo: ej. “...En el libro que intituló de Ordine, que es elegantísimo, pretende provar cómo en nuestros sentidos de fuera, se ve la fuerza de la razón que está dentro del alma [...] la hermosura de la razón: pruévalo con los ojos y con los oídos, quanto a los ojos, porque en qualquiera cosa donde la correspondencia de las partes está conforme a razón, lo llamamos hermoso, y en las orejas quando el concepto o la consonancia está conforme a razón y en las reglas del arte,...”, SIGÜENZA, fray José de: *ob. cit.*, 1605, p. 788.

Como resultado de los beneficiosos efectos de la “correspondencia” en el espíritu, a través de la “razón” que la compone⁸⁰¹, se constata otro de los tópicos más destacables que gira en torno al monumento:

El Escorial como estandarte de la “razón” contra la irracionalidad (contra la “fiereza” y “rusticidad” de la guerra contra los herejes). En otras ocasiones, podemos hablar del Monasterio como restaurador de las “buenas artes” sustentadas en la “correspondencia” y, por lo tanto, en la “razón”. Precisamente, a ello habría que estarle sumamente agradecidos al Fundador, Felipe II (“este Príncipe nos puso en razón”), ya que, hasta la aparición de esta fábrica, el uso de dichas artes (o el gusto por la “razón”) había quedado completamente eclipsado en España durante la época oscura de las contiendas contra los “moros” y “bárbaros” (“enemigos de todas ellas”). Es así que, durante este periodo, “no tenían lugar los buenos ingenios de advertir a la razón que en ellas se encierra”.

En relación a esta idea de restauración de la “razón” y, por lo tanto, de la moral, sobre todo a partir de la “correspondencia” arquitectónica, Sigüenza estaría nuevamente ensalzando esta disciplina artística sobre cualquier otra (y, en especial, a la arquitectura escorialense, Purista Herreriana) por su *nobilità*⁸⁰².

-“Correspondencia” y “orden” (“gracia” y “autoridad”)

...Los resaltes que descubren las pilastras que están detrás de las columnas extremas desta fachada, para atar y hazer correspondencia a las que vienen corriendo por los lados del patio, y muestran que la fachada es orden por sí, y como sobrepuerta a la otra fábrica le dan gran autoridad y gracia..., p.701.

En este fragmento, se analiza otro de los términos con los que se asocia la “correspondencia”: el “orden”. De este, puede derivar un tipo de belleza como es la “gracia”⁸⁰³. La “gracia” debe comprenderse como un tipo de “hermosura” que parte

⁸⁰¹ Sigüenza insiste reiteradamente en la idea de que ninguna manifestación artística podría prescindir de la “razón” (según S. Agustín), poniendo a la arquitectura escorialense como ejemplo: “hizo admiración ver guardar aquí tanta correspondencia en el architectura [...] las artes tienen en sí mismas [la “razón”], y a la proporción que hazen con nuestras almas”. *Ibid.*, p. 701.

⁸⁰² Vocablo altamente vinculado al gran debate del “Parangón” sobre la supremacía de las artes, en relación a la presente descripción de Sigüenza, la *nobilità* (it) también sería un término muy apropiado para referirse a la imagen del monumento, pues califica el retorno a las proporciones y a la razón (y, como también se ha indicado, a la moral) frente a la ignorancia, según indican 2º Pirro Ligorio en su reflexión sobre los principios clásicos vitruvianos y L. Dolce (*Diálogo*, 1557). GRASSI, Pepe: *ob. cit.*, pp. 1469-1477. Véase, más adelante, una ampliación del concepto en una nota al pie 876.

⁸⁰³ Sin embargo, si bien se recuerda, la “gracia” en las descripciones sobre El Escorial, aparte de un sinónimo de la “belleza”/“hermosura”, suele asociarse a la “inventiva”/ “ingenio” como originalidad creativa, aun partiendo de un origen propiamente intelectual o reglado (CABRERA DE CÓRDOBA, Luis: *ob. cit.*, ca. 1580, ej. estrofa 37, pp. 159 y 164 de este estudio). En este sentido, sale a relucir el ejemplo de una de las descripciones de la “Custodia” en la *Octava Maravilla*, donde el vocablo “arte”

de unas bases matemáticas o regladas, si bien la “correspondencia” es un principio que se origina en la “razón”, la norma y el módulo (la “medida” y el “orden”, en definitiva).

Por otro lado, de la subcategoría del “orden” también nace la premisa de la “autoridad” inherente al “decoro” vitruviano, esto es, la máxima por la que la forma sigue a la función o a la finalidad de la fábrica⁸⁰⁴, como es, en este caso, El Escorial como expresión del Poder Real. En este sentido, como parte constituyente de dicho “decoro”, también habría que remontarse a la acepción del vocablo “majestad” como manifestación de la estética clásica severa, como es sabido, símbolo de la magnificencia y sinónimo de la “grandeza” colosal (*Laurentina*⁸⁰⁵). En este fragmento, se describe la fachada “ordenada” que otorga la imponente y prestancia característica a toda construcción de raigambre representativa-regia (“la fachada es orden por sí, y como sobrepuesta a la otra fábrica le dan gran autoridad y gracia”).

a.2. “Proporción”

...de la mejor piedra, aunque bien labrada, por estar también proporcionada, de tan buenos miembros y correspondencia, parece de mucho arte y fortaleza, y se ve en ella que no consiste la arquitectura en que sea deste orden o aquel, dórico, ni jónico, sino que sea un cuerpo bien proporcionado, que sus partes se ayuden y respondan, aunque no sea sino unas piedras cortadas de la cantera, asentadas con arte, una encima o enfrente de otra, que vengan a hazer un todo de buenas medidas y partes que se respondan..., p.709.

Según el jerónimo, la “proporción”, al igual que la “correspondencia”, podría definirse bajo el mismo concepto de la *symmetria* vitruviana: la relación de las partes entre sí y el todo.

Como resultado final, la “proporción” última provee de “mucho arte” (esto es, de belleza o de *eurythmia* en términos vitruvianos) y de “fortaleza” a la arquitectura

figuraba como “gracia”, estableciéndose esta unión de belleza academicista, pero, simultáneamente, marcada por una intuición especial o superior (pp. 184 y sig. de la presente tesis)

⁸⁰⁴ Este es el caso del llamado “decoro ritual” o “temático” vitruviano. Véase más sobre el “decoro” en las pp. 211, 220 y 231 (notas 804, 821 y 840 respectivamente) de esta tesis, referida al análisis de la *Historia* de Sigüenza.

⁸⁰⁵ Cabe remontarse a uno de los significados que Cabrera de Córdoba adjudicaba a la “majestad”, la cual podía ser comprendida por el asombro ante la magnificencia o lo grandioso, que, en este caso, bien puede remitirse a la estética del clasicismo herreriano. Por antonomasia, la “majestad” suele ser aplicada a edificios regios, como el Monasterio, ej.: “...Por fachada cualquiera, si es mirada, descubre una soberbia y tal grandeza, forma, hermosura en todo aventajada, inmensa majestad y mucha alteza, que el ánima suspende y, elevada, se fiema contemplando la belleza, que muestra en el cesáreo fundamento del fundador ponente el pensamiento...”, CABRERA DE CÓRDOBA, Luis: *ob. cit.*, ca. 1580, estrofa 21, pp. 176 y sig. de esta tesis. También véanse al respecto la nota al pie 761 y las pp. 177 y sig. del presente estudio.

(solidez o *firmitas*). En conclusión, la ley de la “proporción” de la que está provista el Monasterio (es decir, “que sus partes se ayuden y respondan [...] hazer un todo de buenas medidas”) será superior, incluso, al “orden” arquitectónico.

B) Antigüedad, antiguos/-as

...por ser aquel Prelado aficionado a la buena y venerable antigüedad..., p.766.

...Las basas y chapiteles de estas y de todas las columnas de los demás órdenes, porque lo digamos de una vez, son de bronce dorado a fuego y con todo aquel primor y labores que sufren y usaron los antiguos, sin que en cosa rompan el buen orden..., p. 801.

...La tercera pieza o librería, pudiéramos llamarla primera, porque la dignidad de los libros lo merece. Son todos de mano en muchas lenguas, y en todas facultades, entre ellos muchos originales de gran antigüedad y estima..., p.722.

Lo calificado de “antiguo” en el Monasterio es digno de gran encomio por el padre Sigüenza, por su amor por la Antigüedad clásica (Grecia y Roma), modelo prototípico de esta construcción. Es por ello que lo “antiguo” se une a vocablos tan positivos como “estima”, “buena y venerable”, así como a los preceptos vitruvianos anteriormente analizados.

En el segundo ejemplo (p.81), se observa la vinculación del arte de la Antigüedad con los conceptos de “primor y labores” que bien habíamos atribuido a “curioso”/“artificio”. Con ello, una vez más, se confirma la vertiente “contramaniera” a la que se adscribe el monumento sanlorentino, pues en él todas las cosas se disponen a la manera de “los antiguos, sin que en cosa rompan el buen orden”.

Por último, en el párrafo de la p.722, lo “antiguo” adquiere uno de sus significados más comunes: algo (en este caso, “libros”) pertenece al pasado o a un tiempo remoto, lo cual, así mismo, no deja de ser “estimable” (“de gran antigüedad y estima”). Por lo tanto, Sigüenza considera que lo “antiguo”, *per se*, es garantía de calidad.

3.2.2. Términos menos clasicistas: más cercanos a la manera más excéntrica

C) Grutescos

...De los otros quadros, que son muchos, no haré memoria en este discurso que sería largo, y porque de los más principales de estas dos piezas, y de otras muchas que se veen en otras, haré alguna relación en un discurso particular. De la cornija arriba, están entrambos techos y bóvedas labradas con gran variedad de grutescos...p.733.

...Esta anta, o pilar resalta dos pies y medio y algo más de la pared, y por todos los tres lados está adornado con diversas labores y guarniciones, por la frente está de

lindos grutescos graciosos y bien labrados, en que se veen medallas y figuras pequeñas de mucha traça: de suerte que está harto enriquecido y hermoso de cosas fantásticas, y como ellos dizen, caprichosas [...]Donde se vee también el modo de pelear en el agua, y la forma viva de aquellos grandes vasos con que se anda en ella, galeones, galeazas, naos, urcas, filipotes, galeras, tan bien imitadas, que satisfazen a la gana de verlas. El techo y la bóveda de toda esta galería, está tan bien labrada y ordenada con varios grutescos de estuque, donde ay mil diferencias de figuras y ficciones, encasamentos y templetes, nichos, pedestales, hombres, mugeres, monstruos, niños, aves, cavallos, frutas y flores, paños y colgantes, con otras cien bizarrías, como dizen los italianos, cuya es toda la pintura de este género..., pp.759 y 760.

...Luego entre dos faxas que dividen este quadro en la bóveda del quadro segundo, que es de la Retórica, se haze una distancia que responde a los intercolumnios. Está labrado de vizarros grutescos, con trozos de architectura, templetes, y otras invenciones graciosas: y en los remates se veen los dos ilustres escritores de historia, la natural y moral..., pp.759 y 760.

Al igual que el “balaustre”, el género del “grutesco”, como bien es sabido, es un tipo de decoración que contiene el Real Monasterio, la cual no está exenta de polémica desde su nacimiento. Es debido a su concepción antagónica al mundo clásico, dado su onirismo, falta de mimesis de la realidad y excentricidad, entre otros factores, con la salvedad de su disposición simétrica *a candelieri*⁸⁰⁶. En esta ocasión, al figurar junto a los conceptos de “variedad”, “diferencias”, “bizarría/vizarros”, “gracia”, “capricho”, “fantasía”, “invención” y “monstruos”, se adscribe directamente al vocabulario italiano de finales del XVI más radicalizado.

En definitiva, el “grutesco” absorbe la gran mayoría de términos del ideolecto manierista estudiados hasta el momento en esta tesis: surge de un trabajo minucioso y variado, lo cual implica necesariamente de la *varietà* y de la “curiosidad”/“artificio”, bajo las coocurrencias de “variedad de grutescos”, “figuras pequeñas de mucha traça” y “mil diferencias de figuras y ficciones”. Pero, a su vez, el “grutesco” supone libertad y desprendimiento de la norma, ya que es espontáneo y sorpresivo en sus diseños. De

⁸⁰⁶En definitiva, el grutesco es un tipo de decoración por antonomasia anti clásica (con la salvedad, tal y como se indica, de su componente clásico de la simetría *a candelieri*, al que parece no aludir el padre Sigüenza) por su abigarramiento, *horro vacui*, *varietà* y su consiguiente juego de claroscuros, aparte del “capricho” y la “bizarría”, entre otros conceptos. Por este hecho, podría darse lugar a lo irracional, lo hórrido y a una primacía del *pathos* sobre el *ethos*. Sobre este asunto, véase: <https://elartenovienedemarte.wordpress.com/2013/10/11/el-grotesco-restitutio-o-continuatio/>, así como https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/124525/SpisyFF_405-2011-1_6.pdf?sequence=1 (Consultado: 27/03/2016).

esta manera, entran en juego las categorías de la *facilità* con su inherente impresión de “laxitud” entre una y otra “invención” o *meraviglia* (Grassi y Shearman)⁸⁰⁷, la “fantasía”/lo “ficticio” (“ficciones”⁸⁰⁸), el “capricho” y la “bizarria” e, incluso, la recreación en los pequeños detalles, lo cual incita expectación y cierta diversión en el espectador (“invenciones graciosas”, “enriquecido y hermoso cosas fantásticas”, “otras cien bizzarrías, como bien dizen los italianos”), gracias a las típicas hibridaciones de seres monstruosos y horajarasca inherentes a este estilo decorativo (esto es, la denominada “belleza mosntruosa” (Shearman⁸⁰⁹).

A su vez, el “grutesco” confiere la categoría de la “gracia” (“grutescos graciosos”), sinónimo de lo “bello” y lo “agradable” pero que, como bien se ha comentado, transmite un tipo de belleza que sobrepasa los cánones o el ejercicio numérico de unas reglas y, por lo tanto, podría llegar a concebirse como anti-clásica. Por último, al ser “grutescos” combinado con los vocablos “bellos y lindos”, podemos dilucidar que todo este gran repertorio de conceptos italo-manieristas constituye una parte del ideario de la belleza escurialense para este autor, pese a las notas rupturistas de su tan alabada Antigüedad.

D) Gracia

...La linterna o fanal que aquí se levanta, tiene otras ocho ventanas de a diez y ocho pies de alto, y parecen de acá muy pequeñas: divídense con unas pilastras resacadas que hazen en el pie un como estribo, disminuyendo en lo alto, que todo les da mucha gracia..., p.784.

...unas cartelas grandes rebueltas con buena gracia, que todo representa grandeza, y autoridad..., p.792.

...hay un libro que llamamos capitulario para las fiestas principales y tiene muchas historias de singular iluminación y buen dibujo, de mano del mismo fray Andrés de León, y excelentes viñetas suyas, y de fray Julián, y de Salazar, otro maestro que tuvo singular gracia en ellas..., pp.797 y 798.

⁸⁰⁷ Sobre los conceptos de la *facilità* y las *meraviglies*, véanse GRASSI, Pepe: *ob. cit.*, p. 519 (consultar la voz *meraviglie*) y SHEARMAN, John: *ob. cit.*, pp. 167-177, en torno a las nociones de “invención”, “ingenio” y *varietà*.

⁸⁰⁸ Si bien se recuerda, lo “ficticio” adquiriría otro matiz en el poema *Laurentina*, pues se vinculaba al carácter antinatural o artificial inherente al “artificio” (ej. recuérdese CABRERA DE CÓRDOBA, Luis: *ob. cit.* ca. 1580, estrofa 7, pp.165 y sigs. y 168 y sig. de esta tesis). En este caso, unido al “grutesco”, “ficticio” es un claro sustituto de “fantasioso”.

⁸⁰⁹ Sobre la “belleza monstruosa”, véase SHEARMAN, John: *ob. cit.*, pp. 167-177.

El ya mencionado término “gracia”⁸¹⁰ debe ser aceptado como una de las categorías estéticas más importantes en la descripción de la imagen del Monasterio para este monje. La cualidad de la “gracia”, claramente asociada a la *grazia* italiana, responde a un tipo de belleza o deleite de procedencia inexplicable, es decir, que dota al objeto de un carácter único o “singular”⁸¹¹. Aparece junto a “mucho”, “buena”, “singular”, “excelentes”, “grandeza”, “autoridad” y “magestad”. Estos dos últimos vocablos, “autoridad” y “magestad”, sacan a relucir nuevamente componente de particularidad, nobleza⁸¹² y severidad de la “gracia” atribuida al monumento sanlorentino.

...Cómo es posible significar la gracia, el ornato, la grandeza, la entereza, igualdad y la unidad y la magestad que todo este edificio representa, si la vista y el buen juicio no lo comprenden: yo mismo me enfado de escrito, y jamás me hartó de verlo, que esto tiene la arquitectura cuando se escribe..., p. 800.

...tomaron las gradas postreras por amor de las puertas de los oratorios, y dan mucha gracia y magestad a todo esto..., p.801.

Pero, como además podemos apreciar, la “gracia” se integra en el monumento junto a premisas clasicistas o vinculadas al Clasicismo Severo de esta construcción, estableciendo, así, vínculos entre todas ellas. Estas son la “grandeza”, la “entereza”, la “igualdad”, la “unidad y la “majestad”. Por lo tanto, el padre afirma que la cualidad de la “gracia” se amoldaría al conjunto escurialense, en armonía con el estilo purista del Monasterio. De esta forma, el propio autor parece querer justificar la presencia de la “gracia” en el edificio, pues es consciente de su cariz no del todo estricto en el ejercicio de las reglas clásicas. Por otra parte, cabe comentar que, en el presente ejemplo, la “entereza” se definiría como la “severidad”, “integridad y perfección”⁸¹³, inherentes al

⁸¹⁰ Como bien se ha indicado, existen dos acepciones del término “gracia” en las descripciones escurialenses: por un lado, “gracia” en un sentido genérico, como sinónimo de “bello”/“hermoso” o lo “agradable”; por otro, la “gracia” como “inventiva”, materializada en un tipo de belleza excepcional, incluso sobrenatural, pese a sus orígenes puramente reglados o canónicos. Recuérdese el análisis de este término en CABRERA DE CÓRDOBA, Luis: *ob. cit.* ca. 1580, estrofa 37, pp. 159 y 164 del presente estudio, así como el análisis de la “Custodia” en ALMELA, Juan Alonso de: *ob. cit.*, ca. 1595, en la p. 184 y sig. de esta tesis.

⁸¹¹ Es así, cómo vuelve a corroborarse la naturaleza no sistemática o no reglada (y, por tanto, no universal y “singular”) de la *grazia* para la mayoría de autores escurialenses, como el presente, puesto que no se fundamenta en un canon preestablecido, exportable al resto del mundo (de ahí la excepcionalidad inigualable del monumento). Así mismo, al asociarse a “excelencia” y “singularidad”, podría señalarse el carácter de superioridad de este tipo de belleza.

⁸¹² Según una de las definiciones de la RAE sobre el concepto “noble”, este puede adquirir la significación de “singular o particular en su especie, o que aventaja a los demás individuos de ella en sus cualidades”, coincidiendo con el carácter de excelencia única y original de la “gracia” (www.rae.es Consultado: 27/03/2016). También recuérdese la definición de *nobilità* en la nota 802.

⁸¹³ RAE: <http://dle.rae.es/?id=FhOZJvp> (Consultado 27/032016).

purismo herreriano y, por lo tanto, pudiéndose admitir como un claro sinónimo de la “majestad”, que bien citaban escritores quinientistas como Cabrera⁸¹⁴.

E) Manera

“Manera” es un vocablo asociado al concepto italiano de *maniera* que, en ocasiones, es sustituido por el vocablo “modo”:

e.1. “Manera” como forma de hacer las cosas

...de suerte que hay en este orden cinco estatuas de bronce dorado a fuego de a nueve pies y más de alto, joyas preciosísimas, figuras de gran arte y valentía, y que de su manera se han visto pocas por la gran dificultad que tienen en dorarse piezas tan grandes..., p.803.

...Dizen que esta manera de bordadura sobre los hilos de oro es invención de España, nacida en Ciudad Rodrigo..., p.816.

...y lo mismo diré de los velos y cendales y paños para hombros y portapaces, con tantos colores y maneras de tejidos, randas y guarniciones y flocaduras, que en solo esto hay mucho que ver..., p.819.

Generalmente, “manera” se comprende como forma determinada de hacer las cosas, pero en un sentido propiamente técnico o artesanal (en cuanto a ejecución mecánica o práctica de un producto artístico), más que desde un punto de vista estético o estilístico. En este sentido, Sigüenza valora la “gran dificultad” de dicha mano de obra o, en otras palabras, la “maña”⁸¹⁵. Por lo tanto, “manera” actúa en los presentes ejemplos como sinónimo de “modo”, más que de “estilo”, lo que implica una visión del monumento todavía más original o singular.

e.2. “Manera/modo” como estilo

...Redentor a la columna y quando llevaba la Cruz a cuestras, buenas historias del Zúcaro y lo que más contenta de lo que aquí nos dexó, aunque en todo tiene una manera seca poco apacible..., p. 802.

“...Esta es copia y muy buena de aquella que dizen allá ha hecho nuestro Señor muchas maravillas en los que ponen devoción en ella, aunque no la podemos llamar flamenca, bien que tira mucho a aquel modo..., p. 837.

⁸¹⁴ Recuérdese las CABRERA DE CÓRDOBA, Luis: *ob. cit.*, ca. 1580, estrofa 21, pp. 176 y sig. de este estudio. También, véase la nota 761 y la p. 178 de esta tesis.

⁸¹⁵ En este sentido, habría que remitirse a la comentada relación entre el término “arte” y “manera” (recuérdense la nota 727 de esta tesis, así como un claro ejemplo en *ibíd.*, estrofa 37, pp. 159 y 164 del presente estudio).

...De esta pared adentro le parecería a alguno sería bien mudar el estilo y la corriente de la historia llana. y pues todo es frescura, flores, plantas alegres y frutas, hablar al modo que dicen se usa ahora, y un romance nuevo y fresco, y dezir de esta manera..., p. 852.

No obstante, también el monje aborda la acepción puramente estilística de “manera”/“modo”: “manera” como estilo, unida a una determinada apariencia estética (“manera seca”, “...flamenca, bien que tira mucho a aquel modo”).

F) Invención

...El primero de todos fue el quadro de la Assunción de Nuestra Señora, adornóla con mucha diferencia de ángeles, unos vestidos, otros desnudos, con diversas posturas y escorços ingeniosos, y de su propia invención..., p.725.

Atribuida a muchas de las pinturas del amplio legado artístico del Monasterio, la “invención” podría remitirse mismamente a la creatividad o fantasía del artífice. Aunque, como bien sabemos, el concepto sienta sus fundamentos en prototipos (modelos preexistentes) o normas numéricas⁸¹⁶. Por lo tanto, el término adquiere un matiz, llamémoslo, no reglado o irracional, al igual que los varemos que rigen a la “gracia” y al “grutesco”, pese a sus fundamentos clásicos⁸¹⁷. En este sentido, tenemos un claro ejemplo donde “invención” llega a unirse al término “ingenioso” (y, por lo tanto, a la facultad del “engaño” inherente a la *sutileza italiana*⁸¹⁸).

En definitiva, la “invención”, es la virtud dadora del sentido único y original a las obras del Monasterio, incluso más allá de su calidad técnica⁸¹⁹. No obstante, a diferencia de los autores del XVI, parece que Sigüenza prescinde de la asociación entre “invención”/“ingenio” y Dios.

⁸¹⁶ Recuérdense el caso de las subcategorías del “ingenio”/ “inventiva” derivadas de la fase intelectual de “curioso”/“artificio” por parte de los autores cortesanos del XVI, Cabrera y Almela *ibíd.*, estrofa 37, pp. 159 y 164 de esta tesis y ALMELA, Juan Alonso de: *ob. cit.*, ca. 1595, pp. 243 [error de paginación: en el original 241] y 243v [error de paginación: en el original 241v] en p. 162 de esta tesis. Además, véase la “curiosidad” como “ingenio y “arte” en las pp. 163 y sigs., así como la nota 734 alusiva a la definición del “ingenio”.

⁸¹⁷ Véase sobre el “grutesco” (pp. 212 y sigs. del presente estudio) y la “gracia” (pp. 214 y sigs.) del análisis del texto de este monje.

⁸¹⁸ Véase *Sottigliezza, sottile, sottilità* en GRASSI, Pepe: *ob.cit.*, p. 908.

⁸¹⁹ En este sentido, Sigüenza coincide con Cabrera y Almela: la excelencia de la originalidad del Monasterio (que le hace único en el mundo) es debida, precisamente, al “ingenio” o momento intelectual de la creación artística, el cual resultaba más relevante, incluso, que la *difficoltà* o habilidad técnica.

G) Artificio

g.1. “Artificio” y “maña”

...Esto todo junto, y como a la par, passava aquí, y se executava al pie de la fábrica; y sin esto los campos desta comarca resonavan con los golpes de las almádenas y cuñas, y con la fuerça de los martillos, picos y escodas, partiendo o (digámoslo assí) rebanando con tanta maña y artificio, que al rendirse parecían de cera, y en la blancura de dentro nieve..., p.596.

Sin aportar ninguna novedad con respecto a los autores pasados, Sigüenza emplea de forma recurrente el vocablo “artificio” en un sentido puramente italomanierista.

Por este motivo, podría definirse como “artificial”, “artificioso” o “ficticio” a un objeto que ha nacido a partir de la labor o trabajo humano. Pero dicho trabajo es de calidad, es decir, nacido de la pericia o habilidad técnica del hombre, en este caso, mediante la “fuerça de los martillos, picos y escodas”. Por este motivo, al unirlo con el vocablo “maña”, Sigüenza efectúa una clara referencia a otro concepto manierista, la *difficoltà*: el reflejo de la realización de un trabajo dificultoso, que ha requerido de gran precisión y destreza.

g.2. “Artificio”: “hermoso” e “ingenio”

...vasos muy hermosos de artificio y de precio..., p.821

...historia de gran ingenio y artificio..., p. 832

...La otra tabla de la gloria vana y breve gusto de la fresa o madroño, y su olorcillo, que apenas se siente, quando ya es pasado, es la cosa más ingeniosa y de mayor artificio que se puede imaginar..., p.841.

Este autor se remonta a algunas de las categorías más frecuentes con las que “artificio” solía relacionarse en los textos del XVI: la “hermosura” y el “ingenio” (citado previamente en el análisis sobre “invención”⁸²⁰).

g.3. “Excelente labor”

...están estos quinze tomos enquadernados hermosamente, fuera de lo que en esta librería se ha usado, cubiertos y labrados de oro sobre cuero azul, maneçuelas, cantoneras y bullones de plata muy gruesos y de excelente labor..., p.780.

...De nuestra Señora, también con el Niño y S. Juan, quadro grande, está una encima de la fuente del antecoro, que cae a la parte del colegio, que, si no es de su mano, fue de algún gran maestro, y viene de cosas suyas, porque tiene excelente labor..., p.831.

⁸²⁰ P. 217 del presente estudio.

La unión terminológica “excelente labor” constituye un claro sinónimo de “artificio”, corroborando nuevamente la calidad técnica de la que están dotadas todas las obras y ornamentos del monumento.

3.2.3. *Términos indicadores del lujo y la magnificencia*

...haziendo ornamentos al culto divino para altares y sacristía, en telas de raso, marañas, terciopelo, brocados..., p.596.

...En mudándose la fiesta y la solenidad, se muda en todos ellos la compostura de los ornamentos, excepto el altar mayor, y los dos de las reliquias que tienen más ricos adereços que los demás como diremos en su lugar..., pp.786 y 787.

...porque no sólo se mudan en las fiestas y en el discurso de las solemnidades los ornamentos y sus colores, sino los corporales y paños, y aun los misales, porque todo represente lo mismo que se está celebrando, y son menester tantos caxones donde esté puesto todo con distinción y policía..., p.815.

...granos de aljófár blancos y rubíes preciosos, ..., p.823.

...Esta tan preciosa joya merecía un sagrario o un mausoleo famosísimo..., p.825.

...Muchas de estas cabeças están ya puestas en preciosos relicarios, que son de metal dorado, fingidas las mismas cabeças y rostros hermosísimos, unos de varones y otros de hembras [...] en las más bajas están las piezas mayores, y así van disminuyendo, aunque entre estas piezas grandes se van entreponiendo algunos como brinquiños, llenos de divinos tesoros, y de ordinario son las piezas más ricas y más preciosas en su tamaño [...] Las diferencias de hechuras y la materia de los vasos ya he dicho cuán varia y preciosa es: oro, plata, piedras y cristales y otros metales dorados..., p. 829.

...fuera de esto, hay muchos ornamentos preciosos de extremada labor: gran número de vasos de plata, instrumentos músicos, que son los muchos órganos, que en aquel tiempo no los conocían, y son de gran ornato y magestad..., p. 872.

Sigüenza exalta la suntuosidad, el lujo o la riqueza del Monasterio, centrada en la presencia de piedras preciosas y materiales nobles, no sólo en los elementos decorativos de la arquitectura, sino también en las artes suntuarias, los relicarios y demás accesorios, con especial alusión a la “Custodia” (mayor y menor). A este grupo, podrían unirse otros términos también frecuentes, como “joyas”, “tesoros”, “piedra (s)”: “bronce/bronze”, “jaspes”, “plata”, “yerro”, “mármol” y “berroqueña”.

Por otro lado, los “ornamentos”, con sinónimos como “ornatos” y “adereços”, son muy valorados por el padre como parte integrante de la suntuosidad del edificio. Se encuentran dispersos a lo largo del Monasterio, provocando un efecto *horror vacui*

preciosista, lo cual invita al espectador a detenerse para descifrar por partes cada uno de sus detalles.

Sin embargo, la mayor profusión ornamental se concentrará en los altares (el mayor y el de las reliquias) y en las sacristías, zonas de mayor culto divino y apogeo espiritual. Por este hecho, allí, la riqueza (“ricos”) y la belleza de sus elementos actuarán como medio para la elevación de las almas de los allí presentes, lo cual no deja de ser una contradicción con respecto a su tan alabada sobriedad espiritual del “dórico”⁸²¹.

No obstante, el “ornato” escurialense, aunque caracterizado por su elevado número y variedad (“muchos”), la riqueza y la abundancia (“preciosos”, “gran”, “magestad”) y su “extremada labor”, se regirá también por la “solenidad”⁸²² / “magestad”, la “distinción”⁸²³ y la “policía”⁸²⁴.

⁸²¹ Sigüenza realiza un pormenorizado despliegue de todos los órdenes arquitectónicos ubicados en la gran obra de El Escorial. De este modo, coincide con los expuestos por Vitruvio en su emblemática *De Architectura Libri Decem* (s. I a.C.): dórico, jónico y corintio, con los añadidos del toscano y el rústico. Sin embargo, de todos ellos, Sigüenza rinde mayor importancia al orden dórico por su evitación de lo superfluo e imitación de la naturaleza (uno de los principios del arte para este escritor). Con todo ello, observamos una clara referencia al mito vitruviano sobre los orígenes naturales de la arquitectura, inspirada en sus principios, posteriormente desarrollado en la Ilustración bajo el mito de la Cabaña primitiva o primigenia representada por Laugier (*Essai sur l'Architecture*, 1753): “...La forma y el orden de la arquitectura es dórica, la razón diximos arriba de sentencia de Vitruvio, y de todos los antiguos, que por la valentía y nobleza que en sí muestra, se dedica a los valerosos y fuertes: y a mi juicio y lo ha de ser al de todos, el que más imita la simplicidad de la naturaleza, que aborrece lo superfluo...” SIGÜENZA, fray José de: *ob. cit.*, 1605, p. 781. Por otra parte, en el tratamiento de este orden, Sigüenza se remite con claridad al concepto de decoro (*decor*) y al cánón antropométrico vitruvianos (“ya saben todos que está tomado de la proporción y fábrica del hombre”). En este sentido, aludiendo concretamente al “decoro ritual” o “temático”, el orden “dórico” simboliza a dioses varones, fuertes y valerosos (“fuerte”, “fort-aleza/-ísimos”, “robustez” y “valor”). Aunque Sigüenza rechaza su origen pagano, no obstante, sí admite su dignidad dentro de esta fábrica, precisamente por su cristiandad (el “dórico” ahora representa a los “caballeros del Cristo” en vez de “a aquellos dioses o a otros tales monstruos” o “aquellos vanos dioses”). Por lo tanto, la arquitectura herreriana significa una sublimación de la arquitectura clásica de la Antigüedad, dada su raigambre cristiana: “...El orden es dórico, porque ya saben todos que está tomado de la proporción y fábrica del hombre. Acostumbraron los antiguos hazer a los dioses más robustos los templos deste género de arquitectura, como para significar su fortaleza y valor, y assí, en lugar de aquellos vanos dioses, Júpiter, Marte, Hércules, y otros tales monstruos, la religión christiana los haze y levanta agora a los cavalleros de Christo que triunfaron del mundo, de sus tiranos, y del demonio: Laurencio, Estevan, Vicente, y otros mil fortísimos Capitanes...;...esta de dentro, que tiene el Sacramento, de orden dórico, consagrado a los varones fuertes y deidades robustas, parecen están diziendo aquello del Profeta Jeremías: *Novum faciet Dominus super terram mulier circumdabit virum...*”, *ibíd.*, p. 807.

⁸²² Otros sinónimos para este vocablo, aparte de “majestuoso”, serían “grave” e “imponente”. RAE, www.rae.es (Consultado: 28/03/2016).

⁸²³ La “distinción” es un término que, en líneas generales, podría comprenderse por “destacable” o “excelente” y, por ello, “único” y “original”, cualidades ya contempladas en torno a El Escorial. No obstante, la RAE nos clarifica otro de sus significados, también acorde a las características del monumento, como es el “buen orden, claridad y precisión en algo”. RAE, www.rae.es (Consultado: 28/03/2016).

⁸²⁴ Según la RAE, “policía” es un concepto polivalente, pues encierra en sí numerosas definiciones. De todas ellas, he considerado como las más apropiadas para la calificación del Monasterio, por un lado, a la más genérica de “buen orden” y, por otro, a la de “limpieza y aseo”. Esta última, concordaría con la

H) Variedad

...Hazían todos una alegre variedad, figurando en los ojos de los que los miravan aquellas diversas estancias, moradas, premios y coronas de los ciudadanos del cielo..., p. 666.

...y así queda con ellos la pieça adornada, noble, y ricamente, por ser la architectura tan buena, y la variedad y hermosura de tantas diferencias de maderas, que como digo son seis, le hazen parecer mucho, y dan a entender la grandeza de la oficina..., p.705.

...El principal intento de esta pieça es éste, mas sin éstos tiene muchos de la lengua Latina, y más que de otros ningunos, por aver gran variedad de impresiones ..., p.722.

...ornatos de sus galas, y de sus fiestas, y la manera de susorros y bailes y sacrificios, cosa que tiene sumo deleite y variedad en mirarse, y no pequeño fruto para los que tienen por oficio considerar la naturaleza..., p.779.

...que responde a la ventana del altar, haze como un vestíbulo sobre quatro columnas redondas, que tienen detrás las mismas antas, los colores y las fineças y la labor de las piedras rarísimo, y de singular variedad y hermosura..., p. 807.

...desde la cornija abajo, que es de piedra y corre por toda la pieça, grande variedad de hermosísima pintura..., p.813.

...Véese aquí infinita variedad de plantas, arbustos y hierbas que dan grande copia de flores, de que en invierno y en verano, sin faltar jamás, se componen infinitos ramilletes de gran frescura y belleza..., p.846.

La “variedad” es un vocablo significativo por su gran cantidad de combinaciones con otros conceptos (“variedad y hermosura”, “gran variedad de impresiones”, “una alegre variedad”, “infinita variedad”, etc). Puede llegar a considerarse una categoría de la belleza para Sigüenza, puesto que suele aparecer junto al vocablo “hermosura” y sus derivados. Por lo tanto, la apreciación de la “variedad” es conducente a la satisfacción y al deleite, aparte de constituir un sinónimo de la “grandeza” que encierra el Monasterio⁸²⁵.

acepción de trabajo realizado con gran “detallismo” y “primor” de todo aquello calificado bajo lo “curioso/artificioso” (nota 881) (ej. “curiosas labores”, pp. 157 y sig. de esta tesis, su sinónimo, “variedad de labor”, pp. 165 y sigs., así como “curioso” como “artificio”, pp. 167 y sigs.). En este sentido, el binomio “extremada labor”, también empleado por Sigüenza, actuaría como sinónimo de “policía”. RAE, www.rae.es (Consultado: 28/03/2016).

⁸²⁵ Ante todo, primará una visión de “unidad múltiple”, pues toda la abundancia, diversidad y multiplicidad de elementos, partes y estancias que abarca esta arquitectura, quedarán moderadas o automáticamente coordinadas por la “correspondencia” (y, por ende, por términos afines a ella, como la “razón” y la “proporción”).

I) Juicio/juizio

...grande admiración de todos y notable contento de su Magestad, a quien el duque de Alba dijo un día, viendo tan notable crecimiento: Más tardarán, señor, en hazerse los adornos de esta fábrica que lo principal, y fue consideración de alto juicio, como lo tenía este gran Príncipe, y assí fue como lo dixo..., p.586.

... todo está hecho con gran discreción y juicio, porque jamás junta dos frescos semejantes, siempre los mezcla y reparte con tanto artificio el maestro, que no se enfada la vista gozando de la variedad que tanto ama. ..., p.741.

“Juicio/juizio” puede ser comprendido en su significado más coloquial, como buen criterio sustentado en la razón, la coherencia y la sabiduría⁸²⁶ (en El Escorial “todo está hecho con gran discreción y juicio, porque jamás junta dos frescos semejantes”). De clara connotación espiritual será su concepto de “claridad” (vinculado al “ingenio” y al “juicio”) que el clérigo atribuye al don de la sabiduría divina⁸²⁷. Además, la virtud del “alto juicio” en esta ocasión será precisamente atribuida al rey, a quien se le suelen otorgar los méritos de las obras⁸²⁸ (“y fue consideración de alto juicio, como lo tenía este gran Príncipe, y assí fue como lo dixo”).

3.2.4. Términos relacionados con la espiritualidad imperante de El Escorial. El Escorial como estandarte del cristianismo y del saber contra la herejía y la ignorancia

A todos los conceptos que van a estudiarse a continuación, debe de añadirse el caso de “ornamentos” en coocurrencia con “correspondencia”. Como bien va a exponerse, su inclusión en este epígrafe se debe a que, de esta unión conceptual, subyace un trasfondo espiritual que favorece el ensanchamiento y la purificación de las almas.

⁸²⁶ En este contexto el *giudizio* debe de ser comprendido como “sentido”, y buen “criterio”, más que como “regla” y “proporciones”. GRASSI, Pepe: *ob. cit.*, p. 359.

⁸²⁷ SIGÜENZA, fray José de: *ob. cit.*, ca. 1580, pp. 533 y [581a] [error de paginación. En el original 579]. Véanse pp. 224 y sig. de la presente tesis.

⁸²⁸ Remítanse al análisis de “invención” e “ingeniosos” en la p. 217 de este estudio. También recuérdese la relación entre “ingenio” y “juicio” el testimonio de Almela (ALMELA, Juan Alonso de: *ob. cit.*, ca. 1595, p.165 de esta tesis, así como las nota 734 referida a la “inventiva” vitruviana con el que se relaciona la principal concepción del término de Almela). Sobre el “juicio” o *giudizio* (it), también véanse GRASSI, Pepe: *ob. cit.*, p. 359 y MONTIJANO GARCÍA, Juan María: *ob. cit.*, 2002, p. 299.

J) Vocablos específicos para la descripción del templo escurialense

...Veranse dentro desta fábrica fuertes murallas, torres, y cymborios altísimos, un templo grande y hermoso,..., p. 529

...un templo tan ilustre, y un mausoleo de tanta grandeza? ..., p. 535.

...devoto monarca la pobreza de Bethlehem, y del pesebre de Jesu Christo, para después gozar con merecidos gustos la representación de su grandeza y gloria, en este espacioso templo y convento..., p. 551.

Tras ella vinieron luego otras muchas entendiéndose por todo el mundo la devoción que el Rey pío tenía en ellas, y cómo edificava un templo y casa tan sunptuosa: por servirle en esto, unos y otros acudían de su voluntad..., p. 562.

...rexa principal de la Iglesia en aquel tan hermoso templo, jurava que vía un retrato de gloria, y era muy de ver, porque ponía en el alma un no sé qué de elevación, que no se siente en otras cosas de la tierra..., p.626.

...Apareció luego en quitando tanta multitud de bigas, maderos y tablas, día de S. Matías del año 1584, un templo clarísimo, que alegró el alma con su grandeza, proporción, hermosura: desengañó a muchos ignorantes en architectura, que afirmavan avía de ser un poco oscuro..., p.562.

El padre define el “templo” escurialense a partir de una gran diversidad conceptual en comparación con los autores precedentes, como Almela. Si bien se recuerda, este cortesano definía esta estancia, esencialmente, a partir de lo “apacible”, el “color” o atmósfera espiritual y la “quietud”⁸²⁹.

De este modo, Sigüenza atribuye a este espacio los siguientes vocablos (aparte de otros comunes con Almela), tales como “sancto”, “grandeza”, “hermosura”, “espacioso”, “suntuoso”, “ilustre”, “digno de consideración” y “digno de ver”, tanto por su cualidad mística y devocional (“retrato de gloria”, “ponía en el alma un no sé qué de elevación”) como por su “claridad” y “proporción”. Por lo tanto, no es novedad que el jerónimo adjudique la supremacía divina de la que se impregna esta estancia (y, en definitiva, el conjunto), tanto a términos cristológicos o de simbología cristiana (“claridad”) como a otros de origen clasicista, como la ya planteada “proporción” (recuérdese su fundamento en la “razón”, incentivo esencial para procurar dicha “elevación”

⁸²⁹ Recuérdense los ejemplos en p.124v [error de paginación: en el original 121v] y p.125 [error de paginación: en el original 123] en ALMELA, Juan Alonso de: *ob. cit.*, ca. 1595. (véase la p. 194 de este estudio). Recuérdese así mismo “hermosa Custodia”: “luz”, “sol”, “cristales”, “claridad”, “resplandor”, “calor”, “excellentia” e “ingenio” en *ibíd.*, pp.123v [error de paginación: en el original 120v] y 124 [error de paginación: en el original 121], pp. 184 y sig. de esta tesis. Tampoco habría que olvidar la importancia otorgada a este elemento sacro por parte de Juan de Herrera (HERRERA, Juan de: *ob.cit.*, 1589, p. 31, p. 202 de esta tesis).

espiritual⁸³⁰) y lo “espacioso” (en relación con la *utilitas*). De hecho, acto seguido comprobaremos cómo precisamente a partir de estos parámetros, con sinónimos como “razón”, “medida” y “misterio”, el monumento se ajusta a la “altísima visión” del profeta Ezequiel acerca del templo hierosolimitano, hecho por Dios (“... y reclama con las cosas puestas en arte, como le acontece con la música y pintura, y con otras cosas que tienen razón y medida, y con ninguna (a lo que creo) tanto como con la arquitectura, y por estar ella hecha aposta para ser templo de Dios, como nos lo enseña en tantas partes la divina Escritura, y en particular el profeta Ezequiel, en aquella su altísima visión, quando por revelación divina, tan despacio y tan por menudo le mostraron las medidas y las partes de aquel templo, que jamás lo vieron ojos de carne, ni cupo su misterio en corazón de hombres hijos de Adán...”, SIGÜENZA, *ob. cit.*, 1605, p.699). Por lo tanto, se comprende que la basílica de El Escorial constituye el apogeo o un núcleo de la espiritualidad y belleza máximas para el monje.

A su vez, de estos conceptos deriva nuevamente la dualidad material-inmaterial tan propia de las descripciones del monumento: en primer lugar, los vocablos “proporción”, “espacioso” y “suntuoso”⁸³¹ son una serie de atribuciones puramente formales, tangibles y perceptibles mediante el ojo humano. Por el contrario, el “no sé qué” causante de la ascensión de las almas y la “claridad”, denotan rasgos místéricos y, por lo tanto, de naturaleza inmaterial o intangible. Estos, en resumen, connotan la omnipresencia de Dios.

K) Claros, claridad

k.1. La “claridad” como “sabiduría divina”

...Satisfizo a todos su parecer, que sin duda fue digno de la claridad y grandeza de su ingenio, y assí se fue prosiguiendo, y por todos pareceres semejantes que ha dado este siervo de Dios, se ve una de las más acabadas y bien acertadas fábricas que se sabe aya avido en Europa..., p.533.

...Conde de Chinchón, el viejo su parecer y que dixesse qué orden se tendría en edificar con brevedad aquel templo. Dióle el siervo de Dios, con la gran claridad de su juicio,... [581a] [error de paginación. En el original 579].

⁸³⁰ Recuérdense los ejemplos expuestos en “Correspondencia” (pp. 206 y sigs. del presente estudio) y “Proporción” (pp. 211 y sig. de esta tesis).

⁸³¹ Debido a la religiosidad imperante en la descripción de la basílica, la magnificencia que implica dicha “suntuosidad” y lo “ilustre” deben ser adjudicados a Dios y a la atmósfera espiritual, en vez de a la figura del monarca.

Sigüenza otorga a las capacidades del “juicio” y del “ingenio” de los interventores en la fábrica del Monasterio, una inspiración de tipo superior, esto es, el don de la “sabiduría divina”. Por lo tanto, dicha inspiración se trata de una “claridad” mental transferida por el propio Dios a determinados hombres (“siervos de Dios”). Con esto, se reincide en el carácter inédito del monumento, por encima de la excepcionalidad material.

En este sentido, también destacaría el caso del primer maestro de obras escurialense, fray Antonio de Villacastín, donde se reitera el trinomio “claridad”, “grandeza” e “ingenio”. Por lo tanto, la “claridad” es una cualidad que se asocia a la faceta de la inventiva y la creatividad original del “juicio” y el “ingenio”, como queda indicado, influida por Dios⁸³².

k.2. La “claridad” en la descripción de la “Custodia” escurialense

...*Laudamus*, y como respondieron con aquellos fortísimos órganos que retumbaban en toda la Iglesia, y juntamente entraron por aquella nave principal tan clara, tan ancha, tan alta y tan hermosa, y la luz y resplandor ardiente de la custodia, que parecía una brasa encendida reverberava en los ojos y traspasava las almas, ..., p. 619.

La “claridad” puede figurar junto a conceptos de la misma familia semántica, como “luz” y “resplandor”. Como no era de extrañar, estos términos se adjudican al elemento más afamado de todas las descripciones escurialenses: la “Custodia”, apogeo de la belleza mística del conjunto (a lo cual contribuyen los vocablos “altura”⁸³³ y “hermosura”) y, por extensión, de la teoría metafísica platónica⁸³⁴. Por lo tanto, dichas “claridad”, “luz” y “resplandor” dotan a este objeto cultural eucarístico de un halo etéreo y supraterráneo. Es así que la “Custodia” es la pura reminiscencia de la esencia de Dios y de Cristo, con efectos colaterales en el alma de quien la contempla (“reverberaba en los ojos y traspasaba las almas”).

⁸³² Recuérdense los análisis de los conceptos de “inventiva” (p. 217 del presente estudio) y “juicio” (p. 222) de este religioso.

⁸³³ Entiéndase como derivado de la “grandeza”, una de las categorías máximas de lo “hermoso” sanlorentino para la gran mayoría de autores.

⁸³⁴ Este es el mismo caso de Almela (recuérdese las coocurrencias “hermosa Custodia”: “luz”, “sol”, “cristales”, “claridad”, “resplandor”, “calor”, “excellentia” e “ingenio”, pp. 184 y sig.).

L) Consagración y virtud espiritual

...Para quitar estos escrúpulos y que ninguno dudase, determinó el pío Rey que se consagrarse este insigne templo: y era razón que fábrica tan hermosa, y que con tan claras ventajas excede en lo material a quanto con los ojos vemos en Europa, no le hiziesse ventaja ninguna en lo espiritual y divino. Cosa es recebida en la Iglesia, [al margen: ilegible por las fotocopias] y los theólogos más santos y doctos la afirman, que estas piedras de los altares, y Iglesias, o otra qualquier cosa material recibe en sí por la consagración una cierta virtud espiritual, ..., pp. 643 y 644.

...virtud espiritual, con todo esso, quien bien entendiere que estas consagraciones no son obras tan solamente humanas, sino también tienen un realze de divinas, porque el sacerdocio y virtud de Jesu Christo está participado en los sacerdotes de su Iglesia, verá que por esta razón las piedras inanimadas se hazen hábiles después de consagradas para despertar en nosotros una singular devoción y reverencia a las cosas divinas; y Dios que está en todo lugar por su presencia, esencia, y virtud, está en estos templos, y cosas sagradas, como otro nuevo modo, usando dellas como de instrumentos para despertar en nosotros estos afectos tan altos de devoción y divino respeto, para tratar lo que toca a su sagrado culto y reverencia. Esto todo se llama con razón virtud espiritual, que no la tiene ninguna otra cosa criada, sino la que assí se consagra. Esta virtud está como començada o, digámoslo assí, como en raíz o principio, adonde quiera que están, y llega a perfección y a efeto, quando entrando los fieles en la Iglesia, o aplicándose alguna cosa consagrada a Dios con la particular asistencia que allí tiene, despierta en efeto y de hecho en nosotros este divino temor, reverencia, y devoción a sus divinos ministerios, como en su manera (para que lo entendamos de una vez) dezimos del agua, que por averla tocado Jesu Christo con su cuerpo, y ordenádola para materia del Sacramento del bautismo, tiene cierta virtud espiritual que no tiene ninguna otra criatura, para que quando el ministro de la Iglesia lavare con ciertas palabras el cuerpo, de hecho y en efeto lave con aquella virtud el alma..., p. 644.

Sigüenza se recrea especialmente en el poder de la “Consagración” de El Escorial a Dios. Precisamente, gracias a ella, ha adquirido su característica aura de superioridad espiritual y, por lo tanto, sus inherentes excepcionalidad (sobre cualquier otra gran fábrica de la humanidad) y eternidad (ante cualquier devenir en el tiempo).

Debido a la “Consagración”, el Monasterio posee, así mismo, la cualidad de la “virtud” (“virtud espiritual” y “virtud de Jesu Christo”), como oda al culto eucarístico. El concepto de “virtud”, aparte de su obvia asociación a las virtudes cardinales y teologales, representadas por *doquier* a lo largo del vasto repertorio

decorativo del monumento, adquiere otras connotaciones espirituales, adjudicadas a la omnipresencia de Dios y, en menor rango, de su Hijo, Jesucristo: “Dios que está en todo lugar por su presencia, esencia, y virtud”, “quien bien entendiere que estas consagraciones no son obras tan solamente humanas, sino también tienen un realze de divinas”, “Esto todo se llama con razón virtud espiritual, que no la tiene ninguna otra cosa criada, sino la que assí se consagra”.

Dicha “virtud espiritual” se materializa a partir de cualquier objeto visible (“qualquier cosa material”, “consagradas” o “cosas sagradas”), como las “piedras” preciosas y semipreciosas que conforman el espacio de la basílica. Por lo tanto, estos objetos o elementos tangibles adquieren la citada aura espiritual en el momento de haber sido consagrados, siendo manifestación divina y generando un alto grado de devoción y piedad entre los feligreses. Aquello consagrado, en definitiva, es conducente al “divino temor”, la “reverencia” y la “devoción”⁸³⁵: ej., “piedras de los altares, y Iglesias, o otra qualquier cosa material recibe en sí por la consagración una cierta virtud espiritual”. E incluso, dicha “virtud de Jesu Christo” es absorbida por los “sacerdotes de su Iglesia”.

Puede concluirse cómo, una vez más, el discurso del jerónimo se sustenta en la premisa de Emanación de Dios (lo material como medio o canalizador de lo espiritual), con su identificación directa en el espíritu bajo la relación vista-alma (“usando dellas como de instrumentos para despertar en nosotros estos afectos tan altos de devoción y divino respeto, para tratar lo que toca a su sagrado culto y reverencia”).

Sin embargo, en esta ocasión la “luz” y la “claridad” no participarían en esta mediación material-espiritual, sino que, exclusivamente, lo haría el rito de la “Consagración”, el cual puede llegar a enaltecer a una simple “piedra” o al “agua” corriente. Por lo tanto, Sigüenza nuevamente se remite a un “no sé qué” inmaterial y no tanto a unas cualidades formales. De este modo, puede afirmarse que El Escorial es aventajado no sólo en lo material sino también (y sobre todo) en su atmósfera, esto es, en lo “espiritual y divino” en sí mismo (“excede en lo material a quanto con los ojos vemos en Europa, no le hiziesse ventaja ninguna en lo espiritual y divino”).

⁸³⁵ He aquí otra referencia a la idea de Emanación.

M) Salud/-able

Estamos ante un vocablo dual pues, por una parte, “salud-able” se refiere al enclave natural donde se asienta esta Real Fábrica pero, por otra, es transmisor de su imperante espiritualidad. Esta, en definitiva, será procuradora de la sanación o “salud” del alma y del cuerpo a partir de su máximo exponente, la “Custodia”:

m.1. La salubridad del enclave natural

...Por estar al cierço fue necessario no tuviesse tantas ventanas, y assí no tiene sino ciento y setenta ventanas, aunque pocas vezes avitan aquellos aposentos en tiempo que haga mal el cierço, pues no acostumbran venir aquí los reyes sino en verano, quando este aire es saludable, y se dessea..., p.697.

Por una parte, el término responde al buen estado del “aire” inherente al enclave natural donde se asienta el Monasterio. Es así, cómo Sigüenza se remite a su tan encomiado Vitruvio, bajo las premisas del “decoro natural”.

m.2. La “Custodia” y la “salud” de las almas y del cuerpo (protección material y espiritual): el tópico de la purificación de las almas y la “redención humana”

...*Humanae salvtis efficaci pignori. Asservando Philippvs II, Rex d. ex varia iaspidi hispanic, tricii opvs* En castellano suena: *para guardar la prenda segura y cierta de la salud de los hombres, el rey Felipe segundo dedicó (esta custodia), que es toda de varios jaspes de España...*, p.807.

...Dentro de esta segunda custodia [...] Dentro de este vaso está otro de oro, y allí se guarda como dize la inscripción, aquella rica prenda y seguridad inmensa de nuestra salud, donde Dios y los hombres, cada uno de su parte, tiene puesto el precio, el pacto y el concierto de la redención humana..., p.808.

Sin embargo, el concepto de “salud”, como bien se indica, adquiere a su vez un significado espiritual. Bajo este trasfondo, “salud” otorga a El Escorial el papel de espacio purificador y, por lo tanto, salvador o “curador” de las ánimas, gracias a la mediación de Dios a través de su venerable “Custodia”.

En este párrafo, se verifica cómo este objeto sagrado promete protección no sólo espiritual sino también física o material. Por lo tanto, según estos ejemplos, el autor le adjudica cualidades protectoras, mágicas o milagrosas. Así mismo, con esta premisa se ensalza a la idea de El Escorial como santuario sagrado o centro de peregrinación con atribuciones sobrenaturales.

N) La vuelta de la razón de la arquitectura herreriana (magestad) frente al medievalismo (godos y árabes: barbarie o grossería)

...Luego en poniendo los pies en los umbrales de la puerta principal, se comienza a descubrir una magestad grande y desusada en los edificios de España, que avía tantos siglos que estava sepultada en la barbarie o grosería de los godos y árabes, que enseñoreándose della por nuestros pecados, apenas nos dexaron luz de cosa buena ni de primor, ni en las letras ni en las artes. Hemos hecho harto en sacudir de nuestros cuellos el yugo pesado con que nos oprimían y por lo menos impedían que no se cultivassen los ingenios..., p. 698.

El monje reincide en la hipótesis de que la arquitectura escorialense en sí misma (calificada en este caso de “magestad”⁸³⁶: “una magestad grande y desusada [hasta la fecha] en los edificios de España”) supuso la restauración de la razón en el panorama artístico nacional (recuérdese, mediante las leyes de la “correspondencia”⁸³⁷), frente a la barbarie medieval (“godos”, “árabes”): “apenas nos dexaron luz de cosa buena ni de primor, ni en las letras ni en las artes”, “impedían que no se cultivassen los ingenios”. Una vez más, se reverbera cómo el texto de Sigüenza está marcado por una subjetividad crítica acerca del panorama artístico y cultural español.

Ñ) Algunos términos atribuidos al arte de la Pintura

Del juicio crítico del jerónimo sobre la colección pictórica del Monasterio, puede dilucidarse su criterio general acerca del arte de la Pintura. Este, en definitiva, se sustenta mismamente en la mimesis, esencia de esta disciplina (“lo bien hecho y conforme al arte”) junto con el “buen dibuxo” propio de la Escuela Italiana, con precedentes en la antigua Grecia, como bien podremos observar a partir de la siguiente selección terminológica. En definitiva, de los juicios pictóricos sobre el monumento, así mismo, salen a relucir las nociones de perfección y excelencia que acompañaban a su imagen arquitectónica (sustentadas, en este caso, en el dominio técnico de la copia de la realidad y en el dibujo):

⁸³⁶ Cabe mencionar la referencia posterior decimonónica a la superioridad del clasicismo purista sobre el gótico medieval, de la mano de José Amador de los Ríos (pp. 364 y sig. del presente estudio).

⁸³⁷Recuérdese sobre el término “Correspondencia”: “Las leyes de la “correspondencia” (“S. Agustín”): el Escorial como restaurador de la “razón” (“buenas artes”) contra la irracionalidad”, pp. 209 y sig. de esta tesis (SIGÜENZA, fray José de: *ob. cit.*, 1605, p.789)

ñ.1. “Excelentes”, “excelencia” y “naturaleza”

“Excelentes” suele relacionarse con pinturas o cuadros del conjunto escorialense, para definir diversos aspectos pictóricos:

...bueno ay de pintura desde su tiempo hasta oy, una pintura, que está en el capítulo, de un Christo muerto y una Virgen, con Nicodemus, en quien arrima el Christo, cosa excelente; son los cuerpos como de natural, y de la cinta arriba, el desnudo del cuerpo admirable, la propiedad y viveza de la carne, junto con que parece de bulto [...] Ay, empero, algunas copias excelentes de cosas suyas en el capítulo del Vicario, y otro tablero con figuras del natural, nuestra Señora y santa Isabel y los niños, aunque está algo reparada, porque se avía estragado algún tanto, y véese bien que es cosa valiente..., p. 831.

...No sé yo ponderar otros secretos ni primores que aquí veen los que saben del arte: a quantos le veen si tienen algún sentido en esto, los pone en admiración, que lo bien hecho y conforme al arte, imitador de la naturaleza, a todos contenta, aunque no todos alcancen el porqué..., p. 746.

En el primer fragmento, lo “excelente” claramente se muestra asociado a la mimesis o copia del natural y a la “viveza”, aspecto encomiado previamente por autores como Cabrera y Almela⁸³⁸, ya que ha sido ejecutada con “propiedad”⁸³⁹. Pero, en esta ocasión, “viveza”, más que atribuirse a la naturalidad de la disposición de las figuras, más bien se refiere a las calidades de la carnación.

En el segundo ejemplo, aparte de “excelente”, se emplean otro vocablo similar, como es “admirable”. Este remarca aún más la excepcionalidad de la obra pictórica de El Escorial, debido a su calidad técnica orientada a la mimesis, esto es, “lo bien hecho y conforme al arte”.

ñ.2. “Buen dibuxo y arte”

...Ay en este convento, fuera de toda suerte de pintura que hemos dicho, cultivada en Italia, traída y aprendida de los griegos, otra muy agena de todo lo que sabe a buen dibuxo y arte, aunque se ven en ella cosas admirablemente labradas, detenidas, contrahechas e imitadas del natural y aun con no poca devoción dignas de tener en estima y reverencia..., pp.836 y 837.

⁸³⁸ Recuérdese la “pintura” como mimesis de la naturaleza, pp.185 y sigs. de este estudio.

⁸³⁹ El concepto “propiedad” puede traducirse por habilidad técnica o buena ejecución, encaminada a la mimesis. De hecho, según una de las definiciones la RAE, “propiedad” puede significar “ semejanza o imitación perfecta”. www.rae.es (Consultado: 26/06/2016).

El padre adjudica el “buen dibuxo y arte” a la pintura procedente de la Escuela Italiana, inspirada, a su vez, en los antepasados griegos. A esta colección pictórica de corte italiano se unen otras obras en las que, a pesar de que carezcan de sus características, están dotadas de una gran devoción y estimación por su mimesis del natural.

3.2.5. “*Historia de la Orden*”, conclusiones

A grandes rasgos, podemos concluir que el texto del padre Sigüenza se nutre de un compendio terminológico sin parangón, de elevado número y riqueza semántica en comparación con los autores estudiados hasta entonces. A ello se une, por supuesto, su elevado grado de crítica subjetiva y originalidad. Sin embargo, comparte con los anteriores escritores los mismos grupos terminológicos, pudiéndose discernir básicamente tres categorías: términos relacionados con el arte clásico, manieristas italianos y religiosos o “espirituales”. De todos ellos, los primeros resultan los más recurrentes en sus descripciones, concretamente a partir de los vocablos “correspondencia” y “razón”.

Sin embargo, de la misma manera que el poema *Laurentina*, el relato del padre Sigüenza está impregnado de una fuerte carga espiritual, predominando, en esencia, una idea simbólica y espiritual del monumento (coocurrencias: elevación”, “templo”, “Custodia”, “Consagración”, “virtud espiritual”) sobre cualquier otra categoría estética material, aunque también les dedique gran parte de su descripción:

3.2.5.1. Términos de la Antigüedad clásica

Principalmente, se centra en el fundamento clásico vitruviano de estos términos, pues cumple con la mayoría de sus leyes: la *symmetria* (“correspondencia”, con sus consiguientes “razón” y “proporción”), el *decor* con algunos de sus derivados, como el “decoro temático” o “ritual” (ej., “auctoridad” (“orden”) y “dórico”⁸⁴⁰), y el “aire”, “saludable”⁸⁴¹. Por último, los principios arquitectónicos de los *Diez Libros* son

⁸⁴⁰ Acerca de los comentarios sobre el “dórico” de este autor, véase la nota 821. Si bien se recuerda, además de la noción del llamado “decoro ritual”, el jerónimo se remite con claridad a la teoría vitruviana sobre los orígenes naturales de la arquitectura y a la correlación entre esta y las proporciones humanas.

⁸⁴¹ Por otra parte, queda constancia de otros principios básicos de los *Diez Libros* en la descripción que ofrece la *Historia*: la *distributio/oikonomia*, por el aprovechamiento del mármol a partir de las “ruinas de Roma” en la construcción de la estatua de San Lorenzo: “...La otra es una estatua de san Lorenzo, nuestro patrón, también de mármol, aunque no tan bueno ni tan blanco, vestido de diácono, del tamaño natural. Hallóse esta figura en unas ruinas de Roma, que nunca cesan de producir y brotar tesoros de la Antigüedad (en ellas mismos leemos bien cuánta fue ella), y de allí la enviaron a su Magestad, no sé cuál de sus Embaxadores, si él conde de Olivares o el duque de Sesa...”, SIGÜENZA, fray José de: *ob. cit.*, 1605, p. 799. Además, sale a relucir el concepto de arquitecto ideal o *Summun Templum Architecturae*, que Sigüenza adjudica a “Juan Bautista de Toledo”, por su “grande juicio”; “...Juan

más que evidentes en los aspectos estéticos más destacados por el jerónimo, los cuales no son novedad con respecto a Cabrera y Almela: la *firmitas* (“fortaleza” (“proporción”), la *utilitas* (“espaciosidad”), la *eurythmia* y la *venustas* (“bello/hermoso” y “mucho arte” (“proporción”).

Con todo ello, el escritor demuestra su amor acérrimo hacia el arte de la Antigüedad grecolatina que evoca el Monasterio (ej. “estima”, “buena y venerable Antigüedad”). Pero, de todos estos principios vitruvianos, aquellos que elogia sobremanera, se relacionan con las cualidades metafísicas de la “correspondencia”, verificadas en la teoría de la “correspondencia arquitectónica” del *Ordine* de San Agustín. Esencialmente, se debe al componente de “razón” de la que está “conforme” la citada “correspondencia” (recuérdese la identificación o correlación de dicha “razón” con la Idea innata del espíritu). Por lo tanto, Sigüenza no valorará tanto el clasicismo del monumento por su estética en sí misma, como por su función simbólica encubierta. Esta se fundamenta en la conferencia espiritual o divina y su consiguiente respuesta de “alegría” o “ensanchamiento” en el alma, tanto por el citado trasfondo de “razón” que encierra la “correspondencia”, que nos acerca a la Idea (y, en definitiva, a Dios), como por la sublimación material que supone la “Consagración” del monumento al “verdadero Dios”.

Por otra parte, nuevamente gracias a dicha “correspondencia”, el monje sostiene la premisa de la restauración de la “razón” en el panorama artístico nacional gracias a la arquitectura herreriana, frente a la “barbarie” e “ignorancia” medieval. De este modo, la “correspondencia” se convierte en el emblema de la belleza material y mística para este autor frente a la “grandeza”, tan ensalzada por otros escritores del XVI, entre los que destacaba Cabrera de Córdoba.

3.2.5.2. *Términos italianos de finales del siglo XVI*

Sin embargo, a pesar del elogio a la tradición de la Antigüedad, Sigüenza rinde gran homenaje a otros conceptos de raigambre manierista, tanto de corte intelectualizado como excéntrico. Al igual que los vocablos anteriores, los contempla

Bautista de Toledo, varón de grande juicio y excelente maestro en Architectura, con los dos religiosos nombrados por el Capítulo, fray Juan de Huete y fray Juan del Colmenar, y fray Gutierre de León, Prior de S. Gerónimo, de Madrid, con los religiosos que llevasen en su compañía, para que desde allí, todos juntos, viniessen a ver el sitio que se avía escogido para el nuevo monasterio y le considerassen y viesen si era a propósito para la manera de vida que se tiene en la Orden de S. Gerónimo [...] Juan Baptista de Toledo, nuestro español, como hombre de alto juicio en la Architetura, digno de que le igualemos con Brabante y con qualquiera otro valiente, hizo modelo general de madera, aunque en forma harto pequeña para toda la planta y monteá, a que llaman Genografía y Sgenografía...”, *ibíd.*, pp. 540 y 607.

como categorías de la belleza escurialense. Algunos de ellos son el “grutesco” (coocurrencias: “variedad”, “bizarría/vizarros”, “gracia”, “fantasía”, “invenciones”), la “invención/ingenio” en su faceta de creatividad, la “manera” (con su significado italiano de “modo” o estilo y forma de hacer las cosas, que aplicado a la descripción del monumento indicaba excelencia y excepcionalidad), la “variedad” y el “artificio” (“maña”, “excelente labor”).

Sin embargo, el culmen de lo “bello” lo hallamos en su descripción de los “ornamentos”, “adornos” y “adereços”, los cuales son calificados de “ricos” y “precioso(s)/-a(s)”. De todo ello, deriva la idea de la “variedad” (aparte de la mención independiente del término), el lujo y la abundancia como “hermosura”. De este modo, se percibe la más que frecuente contradicción de las descripciones escurialenses: si Sigüenza valoraba la sobriedad del “dórico”, el “orden” y la medida, dando a entender su decantación “contramanierista”, ¿cómo podría llegar a admirar de tal manera la suntuosidad, la riqueza y la abundancia preciosistas, aparentemente eximidas de las leyes racionales de la “correspondencia”?

Así mismo, dentro de este grupo de vocablos italomanieristas, se aprecian otros de corte más clasicista (que han sido clasificados de “contramanieristas”), como el “juicio/juizio”, que se asemeja al “ingenio/invención” en su vertiente matemático-intelectual de corte vitruviano. No obstante, ambos vocablos podrían acceder a la categoría de conceptos de fundamento “espiritual” cuando figuran junto a “claridad” y “virtud” (“espiritual” y de “Christo”). En este contexto, absorben la influencia superior de Dios o la revelación de su “virtud”, asimilada exclusivamente por determinados fieles.

Así mismo, en el vocabulario de este escritor persisten vocablos un tanto ambiguos, dada su dualidad intelectual-creativa, como es el caso del “ingenio/inventiva” y la “gracia”. Es debido a que, por una parte, pueden suponer un tipo de deleite de trasfondo racional e inexplicable (un “no sé qué”), cuando actúa como calificativo del “grutesco”. Pero, por otra parte, en su aplicación más general al arte de la arquitectura, el padre señala su fundamento académico y dogmático, como en el caso de la “gracia”, basado en la “unidad”, la “entereza”, la “policía” y la

“distinción”⁸⁴², aparte de su inherente “solenidad”, “magestad”, “excelencia” y “singularidad”⁸⁴³.

3.2.5.3. *Juicios pictóricos*

Básicamente, lo “excelente” pictórico se traduce en la capacidad de la mimesis (“figuras del natural”, “imitación” “propiedad y viveza de la carne”) y del “buen dibuxo y arte” de la Escuela Italiana.

3.2.5.4. *Términos relacionados con la espiritualidad sanlorentina*

En tercer lugar, Sigüenza aprecia una serie de categorías de talante “místico” o “espiritual”, las cuales delatan el halo misterioso que circula en torno al conjunto sanlorentino.

En relación a ello, previamente ha sido mencionada la respuesta en el alma ante la “correspondencia”, junto con la “claridad” y la “virtud”. Pero, como oda al misticismo escurialense, la *Historia de la Orden* dedica una amplia extensión al “templo” (coocurrencias: “claridad” y “proporción”), a la “Custodia” (“claridad”, “luz”, resplandor, “altura” y “hermosura”) y al concepto de la “Consagración”. Precisamente, gracias dicho ritual por el que se encomienda al “verdadero Dios”, El Escorial adquiere la “virtud espiritual” que le dota de un aura de superioridad sobre cualquier otra manifestación en la Tierra. Esta impregna a toda la materia o a todo lo tangible que compone a esta fábrica.

3.2.5.5. *Tópicos escurialenses en relación a la descripción de su imagen*

En el testimonio del padre Sigüenza, se cumplen gran cantidad de tópicos sanlorentinos. Uno de ellos, es el monumento como restaurador de la razón (tanto a nivel artístico como cultural) contra la “ignorancia” del Medioevo. Por otro lado, se transmite la idea de El Escorial como lugar de “redención humana”, física y espiritual, confiriendo su carácter de centro espiritual milagroso (esencialmente por su “Consagración” y su “Custodia”).

⁸⁴² Recuérdense que estos dos últimos términos, “policía” y “distinción”, eran definidos por “limpieza y aseo” y “orden, claridad y precisión” respectivamente, según la RAE. Sobre este asunto, remítanse a las notas al pie 823 (acerca de la “distinción”) y 824 (sobre la “policía”). Así mismo, véase SIGÜENZA, fray José de: *ob. cit.* 1605, p. 815, en la pp.219 y sigs. de la presente tesis.

⁸⁴³ Recuérdese, por parte de este mismo autor, el análisis del concepto “gracia”, en las pp. 214 y sigs. de este estudio.

4. Conclusiones de la sección 1

4.1. Cabrera, Almela, Herrera y Sigüenza. Semejanzas generales

Estos escritores, de roles de muy distinta índole (cortezanos, arquitecto y monje de la Orden de San Jerónimo respectivamente), coinciden en las siguientes premisas en torno a la estética sanlorentina. Todas ellas, en definitiva, responden a la categoría superior de la “belleza”/“hermosura” del monumento:

-La “curiosidad” y el “artificio” o grado de perfección y excepcionalidad, tanto técnica-material como intelectual-creativa.

-La belleza de la “variedad” y la “diversidad”. A estos términos se añade un vasto repertorio de cuantificadores (“divers-os/-as”, “much-os/-as”, “multitud”, etc), aparte de la innumerable relación de materiales, elementos y partes, definidores, en definitiva, de dicha multiplicidad.

-La “grandeza” en su acepción de elevadas dimensiones, pero también de abundancia y lujo. En relación a estos últimos conceptos, se agregan términos como “riqueza”, “suntuosidad”, “precioso” (concentrados en los “ornamentos”), junto al compendio de nombres de metales preciosos y semipreciosos (ej., “oro”, “jaspes”, “esmaltes”, “mármoles”, etc)

-El carácter funcional del Monasterio mediante la “espaciosidad” (Cabrera, Almela, Herrera y Sigüenza) y la “anchura”, inherentes a la “grandeza” (Cabrera y Almela). A esta faceta pragmática, se añade la citada mención a estancias y partes del edificio.

-La “Custodia” como exponente máximo de la “hermosura” sanlorentina. De corte elevadamente espiritual o simbólico, se le suelen atribuir categorías alusivas al lujo (ej. “jaspes”, “oros”, “esmaltes”, Herrera) y a su “excellencia” material, pero de ascendencia espiritual (“artificio” e “ingenio”, Almela). Por otra parte, a dicha “Custodia” se le adjudican otros términos concernientes a símbolos cristológicos, como la “claridad” y el “resplandor” (Almela y Sigüenza) e, incluso, el “Sol” (Almela), así como otros conceptos puramente cristianos contrarreformistas, como los vinculados al culto a la Eucaristía (“Consagración”, “virtud espiritual”, Sigüenza) y la consiguiente “redención humana” que implica la devoción al Señor Sacramentado (Sigüenza). Además, se remarcan las facultades mágicas o milagrosas de este objeto para la “salud”, física y espiritual (Sigüenza).

-La mimesis como categoría pictórica por excelencia, expresada tanto en la copia de la realidad o “figuras del natural” como en la representación de su “viveza” y calidades de las carnaciones (“viveza de la carne”, Sigüenza).

4.2. Distintos autores, distintas visiones generales sobre la imagen del monumento

Como bien queda expuesto, todos ellos coinciden en la idea, por antonomasia, de “excelencia” suprema del Monasterio, junto a otros *leit motifs*, como su elevado pragmatismo y esplendor, en *pro* del enaltecimiento de la Corona. Por otra parte, en diferentes medidas y descontando la descripción herreriana del *Sumario* (a excepción de su descripción de la “Custodia”), los escritores se mantienen fieles a la idea del Escorial místico, esto es, fundamentado en sus santos fines. Estos son precisamente el motor de su eternidad y de la sublimación de su belleza material. Dicha “belleza” se sostiene en premisas clásicas, aunque también en subcategorías estéticas que rozan la imagen de una abundancia desmesurada e, incluso, de excentricidad italomanierista, inherente al “capricho” o a la “bizarría”. De cualquier modo, los escritores concuerdan en que la belleza escurialense capta nuestra atención, siendo capaz de remitirnos a las más altas esferas y a purificar nuestra alma, a partir de los conceptos de “elevación”, “ensanchamiento” o “alegría” del espíritu. Es decir, consiste en una belleza metafísica, donde lo material responde como medio espiritual para alcanzar a Dios:

-Cabrera: su ideal estético escurialense se sostiene en lo sublime, bien por la “grandeza” dimensional sobrehumana del monumento o bien por la fuerza superior de Dios que encierra, precisamente, el colosalismo de sus muros. Como resultado, la belleza del edificio sobrepasa la media y no tiene parangón (lo “indecible”).

-Almela: este autor transmite un prototipo del Monasterio altamente funcional, recreándose en estancias, elementos serviciales o cotidianos. No obstante, mismamente confiere una imagen de espacio altamente cortesano, al servicio del enaltecimiento Real mediante la riqueza y el boato de sus ornamentos.

-Herrera: el Arquitecto Mayor de las Obras expresa un concepto estético del edificio altamente racionalista, elevadamente pragmático. Se colma de la abundancia que encierran sus muros, símbolo de la grandeza filipense.

-Sigüenza (s.XVII): de acuerdo a su religiosidad, en su escrito prevalece la esencia de El Escorial místico y, por lo tanto, metafísico. Por una parte, para ello se remonta a la excelencia de la esfera material escurialense como medio para aprehender la espiritual. De este modo, manifiesta una imagen de perfección del edificio, gracias las premisas clásicas de la “correspondencia” y la “razón”, conducente a la Idea. A

todo ello, se añaden otros valores materiales o visibles, no exentos de espiritualidad, como la “claridad” y el “resplandor” inherentes a la “Custodia”. Por otro lado, se centra en cualidades puramente simbólicas o inmateriales, como la trascendencia del rito de la “Consagración” y la “virtud espiritual” que, en definitiva, potencian espiritualmente todo lo tangible en el monumento, sin restricción alguna. Mismamente, habría que señalar una serie de tópicos, como el de El Escorial como espacio milagroso-curativo (“salud”) para la peregrinación y el concepto de “redención de la humanidad”, centrado, nuevamente, en dicha “Custodia”⁸⁴⁴.

4.3. Algunas matizaciones sobre determinados vocablos e innovaciones léxico-terminológicas de la *Historia de la Orden* con respecto a los anteriores escritos. Términos especiales de esta descripción

-La sustitución terminológica de lo “curioso”. Aunque Sigüenza se remita al término “curioso”, este adquiere menor arraigo en sus juicios estéticos (con 16 apariciones o índice de frecuencias en todo el relato), dando mayor cabida, por el contrario, al “artificio” (21 entradas). Precisamente, a partir del “artificio” y la “gracia” (61 entradas), se remitirá al mismo significado de lo “curioso” o de todo aquello realizado con “curiosidad”.

-La “grandeza” se halla entre los vocablos más reiterados por Sigüenza, con un total de 973 frecuencias. En este sentido, se mantiene ecuánime con el resto de autores, quienes aceptaban esta categoría entre las más llamativas de la estética del Monasterio.

-Los principios clasicistas de la “correspondencia” y su consiguiente “razón”, adquieren un gran peso en esta descripción, bajo su fundamento cristiano agustiniano. Es así que Sigüenza apoya sus juicios sobre la belleza espiritual escorialense en premisas puramente teórico-filosóficas. Mismamente, la “razón” que impregna a esta gran arquitectura cumple una doble función: por una parte, reaviva en nuestra alma la Idea pero, por otra, ha restaurado la cordura frente a la “barbarie” goda o medieval. Por el contrario, Cabrera hallaba esta vertiente de lo bello espiritual o, en otras palabras, la presencia de Dios, a partir de la “grandeza” (“soberbia”), la “majestad”, la “altura” y la “fuerza” o “fortaleza” de la fachada, mientras que Almela otorgaba el halo espiritual del Monasterio en la “Custodia” (coocurrencias: “ingenio”, “arte” y “fábrica”, “claridad”, “resplandor”, “luz”, “Sol”, “excellentia”, etc). Por otra parte,

⁸⁴⁴ Véanse las coocurrencias “salud” y “Custodia” en *ibíd.*, analizadas en la p. 228 de este estudio.

Cabrera también destacaba la “correspondencia” como categoría de la belleza sanlorentina, de la que Almela no hace uso en su escrito. De ella, el autor del poema *Laurentina* destacaba el trinomio “arte”, “excelencia” y “correspondencia”⁸⁴⁵ pero, curiosamente, sin implicar ningún fundamento místico-filosófico a diferencia del jerónimo.

-En la *Historia* persisten reminiscencias simbólicas cristológicas que unen su relato a la tradición, a través de términos como “claridad”, “luz”, “resplandor” y “altura” en sus juicios sobre la “Custodia”, de forma muy similar a los de la *Octava Maravilla*⁸⁴⁶.

-La “gracia” asume un gran protagonismo en el testimonio de Sigüenza. Se expone como un término de marcado valor intelectual, científico y representativo-regio, pero también dotado de llamativas notas de originalidad. Esta hipótesis se sostiene en las numerosas coocurrencias de “gracia” con palabras como “autoridad”, “entereza”, “magestad” e “igualdad” (cualidades estéticas ajustadas a patrones clásicos), junto con términos antagónicos, como lo “excepcional” y lo “singular”, que huyen de la norma estereotipada. Por el contrario, en *Laurentina* la “gracia” poseía 0 entradas, mientras que, en la descripción de Almela, el vocablo podía traducirse desde los mismos preceptos de calidad técnica (“arte”) y originalidad (como sinónimo de la “inventiva”) de Sigüenza. En este caso, figuraba como una de las virtudes de la tan alabada “Custodia”⁸⁴⁷. En definitiva, el jerónimo ha ampliado el concepto con respecto a este escritor, dotándolo de mayor personalidad y riqueza léxico-terminológica.

-En relación a lo anterior, “gracia”, “grutesco” e “invención” y “artificio”, en coocurrencia con “maña”, “ingenio” y “excelente labor”, establecen claros nexos de unión, revelando la noción de aquello realizado mediante el dogma reglado de los antiguos pero que, al mismo tiempo, reverbera un afán de libertad creativa. Esta es la causante de la excepcionalidad material del edificio a la que tanto se remite Sigüenza. En los textos de Cabrera, Almela y Herrera, estas cualidades duales, sobre todo, se definían a través del vocablo “curioso”, aunque también del “artificio”, el “ingenio”/“inventiva” (Cabrera y Almela) y, mismamente, de la citada “gracia” (Almela), pero en escala más reducida.

⁸⁴⁵ Estos conceptos exaltaban el grado de perfección técnica del monumento. Véase CABRERA DE CÓRDOBA, Luis: *ob. cit.*, ca. 1580, estrofa 20, p. 162 de este estudio.

⁸⁴⁶ Véase ALMELA, Juan Alonso de: *ob. cit.*, ca. 1565, pp.123v [error de paginación: en el original 120v] y 124 [error de paginación: en el original 121], p. 162 de la presente tesis.

⁸⁴⁷ Recuérdese el análisis de este término en la *Octava Maravilla*, pp. 184y sig. de esta tesis.

-Ampliación del corpus descriptivo-crítico. El padre incrementa el vocabulario estético con respecto a las descripciones previas, con vocablos como “autoridad”, “solenidad” y “entereza” que, junto a la “majestad”, se traducen como categorías estéticas transmisoras del estilo herreriano. Por el contrario, Cabrera aludía a este estilo arquitectónico únicamente a partir de la “majestad” que, como se ha indicado, nacía como una de las consecuencias de la “grandeza”, como bien pudiera ser su “espaciosa anchura”⁸⁴⁸.

-Ampliación de conceptos inherentes al arte italiano de finales del XVI más radicalizado. En la *Historia* sobresale el concepto de “grutesco” como compendiador de la esencia italo-manierista más extravagante y ampulosa. Es así que el “grutesco” es propenso a la “variedad”, las “diferencias”, la “fantasía”/“ficciones”, la “bizarría”/“vizarro” y el “capricho”. En este sentido, Sigüenza emparenta al monumento de manera todavía más evidente con las cortes italianas de finales del XVI.

-Como variedad semántica con respecto a los textos quinientistas, puede mencionarse el concepto “ficciones”. En la *Historia* es comprendido como un sinónimo de “fantasía” (como subcategoría estética del “grutesco”), mientras que en *Laurentina* lo “ficticio” respondía a la artificialidad del “artificio”. Así mismo, en el texto de Sigüenza, “ficciones” pueden comprenderse por las *meraviglie*, ingenios o variedades múltiples y espontáneas, propias de la categoría de la *varietà*⁸⁴⁹.

-Para el jerónimo, “manera” materializa las señas de identidad del artífice, lo cual remarca aún más el grado de originalidad de El Escorial. Sin embargo, en el citado poema, “manera” únicamente representa el “modo de hacer las cosas” con maestría, virtuosísimo o “maña” (definición que mismamente acepta Sigüenza), con sinónimos como “arte” y “mano”. Es así que el vocablo en *Laurentina* no adquiere la acepción de subjetividad personal del artista que corrobora la *Historia*⁸⁵⁰.

-El monje alude, incluso aún más que Cabrera⁸⁵¹, a lo intangible, misterioso o espiritual que reina en el monumento. Serán la “Consagración” y su consiguiente “virtud espiritual” las dadoras del sentido de superioridad inigualable a todo el conjunto. En relación a ello, exaltará la estancia del “templo” (“sancto”, ilustre”,

⁸⁴⁸ CABRERA DE CÓRDOBA, Luis: *ob. cit.*, ca. 1580, estrofa 73, pp. 177 y sig. del presente estudio.

⁸⁴⁹ Consúltense GRASSI, Pepe: *ob. cit.*, véase *meraviglie*, p. 519, y SHEARMAN, John: *ob. cit.*, pp. 167-177.

⁸⁵⁰ Remítanse al estudio del concepto “manera” en la *Historia* en las pp. 216 y sigs. de esta tesis.

⁸⁵¹ Recuérdese que, de los escritores quinientistas de la selección de este estudio, Cabrera de Córdoba se mostró el más espiritual con respecto a Almela y Herrera, cuyo *Sumario* carece de simbolismo o metáfora alguna.

“razón”, “medida”, “misterio”, “no sé qué”, “claridad”, etc) pero, sobre todo, la “Custodia” (claridad, luz resplandor, “altura”, hermosura”), como claros exponentes de la belleza etérea del monumento.

II. CONTINUIDAD/DISCONTINUIDAD DE LA OBRA DE SIGÜENZA: SANTOS (1657) Y JIMÉNEZ (1764)

1. Análisis cuantitativo: frecuencias de palabras (términos comunes para ambos frailes)

1 VOCABULARIO NO ESPECÍFICAMENTE ARTÍSTICOS
1.1 Vocabulario descriptivo-físico
<i>Muy, mayores, much-o(s)/-a(s), divers-os/-as/-idad, multitud, valor, tesoro, tantos/-a(s), riquezas, precio, blanco, negro, dorado, joya, gran-grand-e (s)/-eza(s), clar-o(s)/-idad, , buen-a, diferen-tes/-cia, lustre y alt-ura/-o(s)/-a(s), gran-grand-e (s)/-eza(s) y alt-ura/-o(s)/-a(s), variedad, particular (es), original(es), copia, imitación</i>
1.2 Vocabulario de significado religioso en general
<i>Ánima, ángel (es), vidrieras, luz, vida, veneración, Theología, San-t-o(s)/-a (s), Salvador, sacristía, sacrificio(s), sacerdotes retablo, reliquias, relig-ión/-oso(s), relicarios, prior, oración, piedad, perpetuamente, parrillas, padres, niño, martirio/mártir(es), custodia, culto, cuerpo(s), cruz, crucifixo, Cordero, murió, muerte, monges, monasterio, memoria(s), luz, gerónimo, Fe, espíritu, entierro, divin-o/-a (s), Dios, difuntos, devoción, consagración, católico(s), cielo, Christo, Doctor, adoración, alma(s), bien, justicia, virgen (es), María, doctores, Evangelio, apóstoles, misterio y Moysés</i>
2 VOCABULARIO ARTÍSTICO
2.1 Vocabulario relacionado con la arquitectura (componentes, edificios, espacios)
<i>Alhajas, biblioteca, oratorio, botica, compartiendo los conceptos de panteón, palacio, seminario, colegio y convento iglesia, claustro(s), templo basílica celda(s), sepulcro, altar(es), compartimientos, coro, tabernáculo, arca, fábrica, traza,</i>

<i>oficios, labores, ornato, ornamentos, brutescos (Santos), grutescos (Jiménez), dórico torre(s).</i>
2.2 Vocabulario artístico (no exclusivamente sobre la disciplina arquitectónica de aplicación general)
<i>Género, forma, movimiento, materia(s), fábrica, arquitectura, Veronés, Ticiano, quadros, traza, ornamentos, olio, obra(s), Peregrín, planta, pint-ó/-ura/-ado, retratos, figura(s), estatuas, adorn-o(s)/-an, Michael, maestro(s), autor, edificio(s) aspecto, arte, imagen, contorno, color(es) género, Peregrín, Ticiano, maestro(s), autor, forma, figura(s), movimiento, corazón(es)(Santos), corazón (Jiménez).</i>
2.3 Vocabulario técnico de las artes
<i>Plomo, plata, piedra(s), mármol(es), bronce(s), berroqueña, hierro, labrados, metal y jaspe(s), évano, nogal, relieve/relieve, pulimento, terciopelo y brocados</i>
2.4 Vocabulario descriptivo-crítico y estético
<i>Orden(es), dórico, número, razón, proporción, perfección, correspond-en/-cia, consonancia, compostura composición, disposición, distribución, medida y antigüedad/-uos/-ua, viveza, vistosa, virtud, notable, noble/-za, gusto, gracia arteificio, manera, modo, inven-tiva/-ción, curiosidad, ingenio, fácil, arte, belleza, hermosura/-o(s)/-a/-ean, admir-ación/-able (s), digno, luzimiento, bien, ejecución, grave, estudio, estim-ación/-able, formación, maravilla, consideración goz-a/-an,, agradable, afecto, digno, luzimiento, bien, ejecución, excelente(s), capacidad, fuerte(s), precios-o/-as y alegr-ía/-es, maravilla, natural/-eza y verdad/-era, verdad</i>

2. Análisis cualitativo del vocabulario teórico crítico (búsquedas de concordancias y cocurrencias)

Debido a las grandes semejanzas entre ambos religiosos, he considerado más conveniente realizar un análisis comparativo y simultáneo. Así, he podido verificar realmente qué tienen en común (es decir, qué ha sido extraído de Santos en el texto de Jiménez) y qué aportan de novedoso en cada caso. Del mismo modo y por extensión,

he podido percibir algunas similitudes con respecto al padre Sigüenza, lo cual no ha sido de extrañar. Se debe a que, como bien es sabido, en gran medida son obras deudoras de la *Historia de la Orden*⁸⁵² y, en definitiva, sacan a la luz su evolución en el tiempo.

Este epígrafe ha sido dividido en dos partes: “Términos de aplicación general” y, por lo tanto, no dedicados únicamente a una parte o disciplina artística del Monasterio, y “Términos exclusivamente pictóricos”.

2.1. Términos de aplicación general

A) La esencia de la belleza escurialense: el orden y la proporción. la dualidad vitruviana-mística

El “orden” y la “proporción” arquitectónicas, fundamentos de la *symmetria*, significan para estos jerónimos las claves máximas de la belleza mística escurialense, esto es, las vías unitivas con Dios. Podrá comprobarse que, aunque con diferentes términos, reproducen la “Ley de la correspondencia arquitectónica” agustiniana que, con tanto énfasis, prodigaba el padre Sigüenza en su *Historia*⁸⁵³.

a.1. “Orden”

“Orden” es un concepto clave en la percepción de la Real Fábrica sanlorentina. Para estos autores, su significado se atiene a sus dos variantes vitruvianas: por un lado, como subcategoría del principio de la *symmetria* pero, por otro, como estilo arquitectónico ajustado a unas reglas proporcionales o a un “decoro”. En este sentido, “orden” se traduce en elementos formales y decorativos, más conocidos como los “órdenes arquitectónicos”⁸⁵⁴.

Además, estos religiosos son herederos de la tendencia ensalzadora del clasicismo vitruviano como seña de perfección material pero también espiritual. Se debe a que, de dicha calidad formal, emana la evocación a la Idea y, por tanto, a Dios, conducente a los más que sabidos beneficios en el espíritu⁸⁵⁵.

⁸⁵² Con respecto a este tema, véanse: el estudio de estos autores y sus obras en el capítulo 3 de esta tesis: pp. 140 y sigs. (Santos) y pp. 142 y sig. (Jiménez). Acerca de las aportaciones de dichos jerónimos con respecto a la *Historia*, véanse: ÁLVAREZ TURIENZO, Saturnino: *ob. cit.*, p. 48. Concretamente, sobre las novedades de la *Descripción* del padre Santos, véase BASSEGODA I HUGAS, Bonaventura: *ob. cit.*, 2002, pp.64-74 y, sobre las del testimonio de Jiménez, *ibíd.*, pp. 343 y 344.

⁸⁵³ Véase el estudio del concepto de “correspondencia” en la *Historia* en las pp. 206 y sigs. del presente estudio.

⁸⁵⁴ Es más que sabido que los “órdenes” no sólo incumben a los elementos sustentantes (capitel, fuste, basa), sino también al conjunto total de la construcción.

⁸⁵⁵ Por ejemplo: “... [Silencio retórico.] [Salust.] Al mirar este milagro de la Idea, de la perfección, y de la Arquitectura: se desanima el aliento en el empeño de describirle, por la imposibilidad de comprenderle; que suspendido el discurso con tan magestuosa grandeza, como se propone a la vista,

-Definición

Santos

...Al mirar este milagro de la Idea, de la perfección, y de la Arquitectura: se desanima el aliento en el empeño de describirle, por la imposibilidad de comprenderle; que suspendido el discurso con tan magestuosa grandeza, como se propone a la vista, sólo sabe admirar lo que avía de administrar para referir. Aquí fuera mejor pintura la del silencio, que es la retórica de la admiración, de que usó aquel historiador antiguo, que pretendió, pasando a África, describir la gran Cartago, y al ver lo portentoso de su traza, y población, quiso más dexarla en silencio, que agraviarla con la pluma, cuyo buelo no juzgava poder competir con tanta alteza. ¿A quién no faltarán términos para hablar desta maravilla? ¿Quién hallará palabras para significar la ostentación de su aspecto? Todo este cuerpo junto, con tanta belleza, y orden, que enamora a los ojos, alegra, y ensancha el alma: quadro tan alto, hermoso, igual, y bien labrado, de tan sumptuosos frontispicios, y correspondientes claustros, elevadas torres, chapiteles, cúpulas [sic], cimborios, pirámides, ventanas, puertas, remates, bolas, y cruces, que ponen admiración: ¿a quién no ha de hazer callar? Mas hanme mandado dezir, y assí he de hazer la obediencia, nunca más ciega que aora, pues junta con mi incapacidad, se arroja a tanto assumpto ..., p.8v.

El Padre Santos emplea el vocablo “orden” en relación a la “belleza” material-espiritual. Por lo tanto, el “orden” constituye una categoría estética derivada de ella, con repercusión directa en el “alma”, hasta el punto de alegrarla y “enamorar” a los ojos. He aquí otra prueba de que la “belleza” escurialense tiene efectos delectables a nivel físico y emocional.

Tal y como se expone en el presente párrafo de la *Descripción* de este monje, la fábrica escurialense, como “milagro de la Idea”, provoca “admiración” por varios factores: por su “magestuosa grandeza” pero también por su “belleza y orden”, lo cual atañe a una serie de subcategorías estéticas de lo más variadas: la “altura”, la “hermosura” (comprendida como un sinónimo de “grande”) y la “suntuosidad” u ostentación, aparte de la alusión a las nociones de módulo y unidad, bajo el concepto “igual”. A ello se añade la más que frecuente noción de calidad técnica, bajo el binomio “bien labrado”, que perfectamente podría remitirse a “curioso”/“artificio”. De este

sólo sabe admirar lo que avía de administrar para referir...” SANTOS, fray Francisco de los: *ob. cit.*, 1657, p.8r. De este modo, las teorías místicas de San Agustín también fundamentan los textos de estos autores. En este sentido se trasluce como precedente directo el testimonio del padre Sigüenza, quien, si se recuerda, se remitía a las “Leyes de la correspondencia arquitectónica” abordadas en su *Ordine*. Véase el análisis de “correspondencia” en las pp. 206 y sigs. de la presente tesis.

modo, el concepto general del “orden” para Santos se define en esta ocasión como un término polisémico, más allá de las estrictas reglas del decoro vitruviano, con el que precisamente el jerónimo suele vincularlo.

En definitiva, a través del vocablo “orden”, Santos establece un compendio de las principales categorías estéticas de la “belleza” de la tradición sanlorentina estudiadas hasta entonces: la “grandeza” y la “altura” (comprendida como una “grandeza” a lo alto), especialmente destacables por Cabrera de Córdoba⁸⁵⁶; la riqueza y la ostentación (frecuentes en los juicios de Almela⁸⁵⁷) y la dualidad metafísica, clasicista-espiritual (inherente a Cabrera y, mayoritariamente, al padre Sigüenza⁸⁵⁸).

Por último, cabe destacar del comienzo de este párrafo una clara cita al tópico de lo “indecible” de Salustio ante las bellezas de “Cartago” (“se desanima el aliento en el empeño de describirle, por la imposibilidad de comprenderle”, “¿A quién no faltarán términos para hablar desta maravilla? ¿Quién hallará palabras para significar la ostentación de su aspecto?”).

Jiménez

...En cada lienzo se hacen siete arcos y nueve pilares. Los pilares con su zoco y capitel son de nueve pies de alto y los arcos de quince, aunque en el segundo y tercer orden, son algo menores, porque van en disminución, según buena arquitectura..., p. 137.

...Las puertas y ventanas de estos quatro claustros y de las celdas y salas mayores son, por lo regular, de proporción dupla, excepto las que hacen frente en los testeros de los claustros, que comúnmente son de proporción sexquialtera, que es la altura del ancho y la mitad más del ancho mismo: respóndense todas en los niveles y plomos, cayendo unas sobre otras, vano con vano y macizo con [macizo] mirándose de frente con buen orden en la igualdad y posición, con tanta hermosura, que no hay cosa en ellas que no muestre gran cuidado y acuerdo...., pp. 143 y 144.

Así mismo, la descripción de Jiménez absorbe la atribución del “orden” a la “buena arquitectura” (de la que se nutre el Monasterio), es decir, aquella basada en las normas de los antiguos. De esta manera el “orden” implica ceñirse a unas reglas, a unos cánones y a un decoro, tal y como se ha expuesto, generándose una configuración

⁸⁵⁶ CABRERA DE CÓRDOBA, Luis: *ob. cit.*, ca. 1580, estrofas 48 y 66, p. 179 de esta tesis.

⁸⁵⁷ ALMELA, Juan Alonso de: *ob. cit.* ca. 1595, p. 118v. [error de paginación: en el original 115 v.], p. 183 y sig. del presente estudio.

⁸⁵⁸ SIGÜENZA, fray José de: *ob.cit.*, 1605, pp 250 y sigs., acerca de los conceptos atribuidos a la espiritualidad sanlorentina.

formal o estilo que atañe al conjunto arquitectónico en general, a sus elementos sustentantes y sustentados (ejemplo p.137).

En el segundo párrafo (pp.143 y 144), se aprecia con mayor claridad cómo el “buen orden” de la “buena arquitectura” constituye una categoría de la “hermosura” para Jiménez. Se define por la unidad o “igualdad” y la premeditación de unas medidas o módulo, esto es, un trabajo realizado con “cuidado y acuerdo”⁸⁵⁹. Por lo tanto, el “buen orden” que impregna al edificio, en alusión a la *taxis/ordinatio* vitruviana, puede llegar a guardar sinonimia con el concepto de “proporción” (que, de hecho, se trata de la categoría máxima de la “buena arquitectura”⁸⁶⁰) y la *symmetria*.

-El “buen orden” de arquitectura y la “variedad”

Santos

...Las basas, y capiteles destas, y de todas las columnas de los demás órdenes, y de las pilastras, que tienen detrás; porque lo digamos de una vez, son de bronce dorado a fuego, con la diferencia de primorosas labores, que usaron los antiguos, sin faltar al estilo, ni romper el buen orden..., p.28r.

...Uno, la historia de David, quanto cortó al gigante la cabeça. Otro, de Santa Cecilia, donzella hermosíssima, que está tañendo en un clavicordio, y algunos ángeles que cantan al son del instrumento: muy agraciado todo, y de buen orden, y luzes..., p.56v.

...De suerte, que por lo exterior se ven formadas unas graciosas galerías, con el buen orden de ventanas, que dan buelta a los quatro lienços,...., p.79v.

En su comentario acerca del retablo de la capilla mayor de la iglesia, Santos afirma que en el Escorial se aplica el “buen orden” de la Antigüedad la cual, no obstante, implica “variedad de labor” o “diferencia de primorosas labores”, como bien sabemos, inherentes a “curioso”/“artificio”⁸⁶¹. Sin embargo, dicha *varietà* se desarrollará “sin faltar al estilo”, ajustándose a las leyes del decoro vitruviano de “costumbre” o “habitual”⁸⁶². Es así que, en El Escorial, a pesar de la diversidad y

⁸⁵⁹ “Cuidado” puede ser sustituto de “primor” o “esmero”, derivados del virtuosismo técnico de la *difficoltà* de “curioso”/“artificio”. Por otro lado, “acuerdo” indica la determinación de un cánón, módulo o pauta reiterativa a seguir durante la composición.

⁸⁶⁰ “...Aquí se ve que no está lo grande de la arquitectura, en que sea de este orden o aquel, sino en lo proporcionado del cuerpo y en lo medido y ajustado de las partes...”, JIMÉNEZ, fray Andrés: *ob. cit.*, 1764, p. 137.

⁸⁶¹ Ejs. pp. 165 y sig.

⁸⁶² Si se recuerda, junto con el decoro “ritual” o “temático” y el “natural”, se incluía esta otra tipología, el decoro de “costumbre” o “habitual”, la cual abogaba por el respeto hacia la integridad morfológica de los órdenes, así como a la unidad de los diversos elementos o partes que conforman la arquitectura (ARNAU AMO, Joaquín: *ob. cit.*, pp. 128-130). De esta manera, podemos constatar que en El Escorial

preciosismo de sus elementos, impera ante todo la *unità*⁸⁶³ o el “buen orden” de los “antiguos” (p. 28r).

Por lo tanto, el binomio “buen orden” va a repetirse a lo largo de las enumeraciones de la descripción de Santos, bajo dicha premisa de “variedad controlada u ordenada” o, en otras palabras, predominio de la *unità* o del “buen orden” (pp. 56v y 79v).

Jiménez

...Las de en medio tan grandes como la de la entrada y las otras como las de las ventanas, que hacen un orden y variedad muy gustosa..., p. 82.

...Y es cosa de mucho divertimiento ver la estraña diferencia y orden de los esquadrones de una parte y otra, con diversos géneros de trages y varias formas de armaduras y armas, banderas, pendones, divisas, ya en los de a pie, ya en los de a caballo..., p.168.

En la descripción de este autor también se aprecia la unión de los opuestos “orden”-“variedad” o, en otras palabras el concepto de “variedad ordenada”, la cual resulta “muy gustosa”. Pero esta “variedad” o “diferencia” puede ser llevada hasta los límites de una “estraña diferencia y orden” que causa “mucho divertimiento”⁸⁶⁴.

-“Orden” y coocurrencias relacionadas con la Antigüedad: la “buena consonancia” (Santos) y la “conmodulación” (Jiménez)

Santos

...El suelo está todo repartido con grandes losas de la misma piedra, que se van travando, haziendo compartimientos correspondientes a las fajas de las paredes de [Terraplano.] los lienços, y al orden de los claros de las puertas, y ventanas con muy buena consonancia;..., p.11r.

A continuación, Santos establece la unión entre “orden” y otro vocablo clasicista, como es la “consonancia”. Este término actúa como un perfecto sustituto de

la *unità* impera sobre la *varietà*, a pesar de que esta sea una de las categorías estéticas más destacables del conjunto.

⁸⁶³ Este hecho podemos apreciarlo como otra muestra del predominio del purismo arquitectónico en el monumento frente a los excesos inherentes al Barroco Castizo. Sin embargo, la impresión general de *unità* de la *varietà*, constituye un rasgo inherente a esta categoría estética de finales del XVI (momento de la creación de El Escorial), dado el efecto final acumulativo de las diversas *meraviglie* (una “unidad decorativa y no energética”, relacionándose cada una de las partes entre sí pese a su autonomía y creando un efecto opuesto de “monotonía”). Habrá que esperar al Barroco para encontrar una unidad focal o energética de cada una de las “invenciones” que comprende dicha “variedad”. Véanse los comentarios de Shearman al respecto (SHEARMAN, John: *ob. cit.*, pp. 167-177).

⁸⁶⁴ Recuérdese que una de las finalidades del arte italiano de finales del siglo XVI era el del divertimiento y la evasión de las clases cortesanas (p. ej., a partir de la ya comentada “belleza monstruosa”), procurando el “deleite por el deleite”. Véase SHEARMAN, John: *ob.cit.*, pp. 167-177.

la “correspondencia”⁸⁶⁵. Por tanto, el concepto de “orden” implica una interrelación entre los elementos y, por tanto, un ritmo modular y una unidad generalizada, preceptos sobre los que ya se ha insistido previamente⁸⁶⁶.

Jiménez

(Sobre la portada principal) ...Y como apoyada de este grandioso respaldo se eleva la portada principal, que es un bizarro trozo de arquitectura de dos órdenes, tan bien entendido y de tan acertada conmodulacion en sus miembros, que enamora con su belleza..., p. 18.

Una referencia más clara a dichos “ritmo modular” y “correspondencia”, queda evidenciada bajo el vocablo “conmodulación”⁸⁶⁷. Este término para Jiménez se comprende como un sinónimo de “colocación” o “disposición” de partes y elementos arquitectónicos, por lo que se atiene a la definición generalizada del concepto de “orden”⁸⁶⁸.

- *El “orden” y la “armonía” musical arquitectónica*

Santos

...Nadie entra en este patio, que no le suceda lo que quando impensadamente oye una ordenada música de consonante armonía; y es, que la que tiene aquí la Arquitectura, toca en la vista, como la música en el oydo, y causa una gustosa suspension en el alma, que la recrea, ensancha, y engrandece; que estas cosas puestas en razón, arte, y medida, son muy de su fábrica interior, y simbolizan mucho con el espíritu, que fue criado para templo de Dios..., p. 12v.

En el anterior párrafo, “orden” es esencial en la configuración del efecto de la armonía musical arquitectónica. Por lo tanto, el padre establece un símil entre estas dos disciplinas: la música y la arquitectura. Como bien constataba San Agustín, ambas, como todas las artes, están regidas por la “razón”, con su consiguiente implicación

⁸⁶⁵ De esta manera, la RAE nos indica en una de las definiciones de “consonancia”: “relación de conformidad o correspondencia que tienen algunas cosas entre sí”. www.rae.es (Consultado: 21/04/2016).

⁸⁶⁶ Así, recuérdense las coocurrencias de “buen orden” con “diferencia de primorosas labores” (sin.: “variedad de labor”), con el consiguiente predominio de la *unità*. SANTOS, *ob. cit.*, 1657, pp. 28 r. y 56 v., pp. 246 y sigs. de esta tesis.

⁸⁶⁷ Por lo tanto, ambos monjes juegan con varios sinónimos en torno al concepto de “correspondencia”, fundamento esencial de la belleza mística del monumento para el padre Sigüenza. De este modo, Santos y Jiménez adoptan el vocablo “orden” como su equivalente principal y más genérico, seguido de las citadas subcategorías de la “consonancia” (Santos) y la “conmodulación” (Jiménez).

⁸⁶⁸ Ej.: (Sobre la portada principal)“...Y como apoyada de este grandioso respaldo se eleva la portada principal, que es un bizarro trozo de arquitectura de dos órdenes, tan bien entendido y de tan acertada conmodulación en sus miembros, que enamora con su belleza...”, JIMÉNEZ, fray Andrés: *ob.cit.*, 1764, p. 18.

mística⁸⁶⁹. Es así que, al igual que en la música, la armonía arquitectónica del monumento provoca una elevación del espíritu, creando una especie de “musicalidad”. La arquitectura escurialense, creada como templo de Dios, por lo tanto, se compone de una serie de elementos, como son la “razón”, el “arte” y la “medida” (entre los que se halla dicho “orden”), que empatizan con el alma y colaboran en su “ensanchamiento” o “engrandecimiento”, pues se identifican con su noción innata de la Perfección o la Idea.

a.2. Proporción

Junto con el “orden” y en estrecha relación a este, la “proporción” constituye otro fundamento primordial de la belleza escurialense. Destacarán sus numerosas relaciones semánticas con otros vocablos, concluyéndose de todas ellas, en definitiva, la dualidad vitruviana-mística como vías de la perfección material y espiritual respectivamente, siendo la primera el medio para aprehender la segunda.

-Definición

Los jerónimos destacan de la virtud de la “proporción” la adecuación o “correspondencia” de las partes entre sí. De este modo, podemos dilucidar que su efecto modular y uniforme no dista del promovido por el “orden”. Con esta reiteración semántica, se reivindica nuevamente la supremacía del gusto por la *unità* sobre la *varietà* abigarrada en la imagen del monumento:

Santos

...Divido estos libros en diferentes discursos, en lugar de capítulos, porque fueron ellos los que forxaron la idea de fábrica tan sublime, y porque se va en el assumpto discurriendo de unas partes a otras, para dar a entender la connexión admirable, y correspondencia de ellas, de que resulta la hermosura grande, y proporción milagrosa del todo..., [sin foliar] VII.

Como bien queda indicado, la “proporción” es concebida como otra de las categorías máximas de la belleza escurialense, pues de ella se obtiene una “hermosura grande”. En este fragmento, se expone el significado literal de dicha “proporción”: el resultado de la “conexión” y “correspondencia”⁸⁷⁰ entre las diversas partes del conjunto monumental, lo cual es sumamente “admirable”⁸⁷¹. En el Monasterio todo se

⁸⁶⁹ Recuérdese la teoría de las Leyes de la Correspondencia de San Agustín, citado en la *Historia de la Orden* (véase: “correspondencia”, pp. 209 y sig. de esta tesis).

⁸⁷⁰ Una vez más, estos autores establecen una clara relación entre la “correspondencia” y la “proporción”, de la misma manera que Sigüenza.

⁸⁷¹ No obstante, habrá que esperar al siglo XIX para que esta cualidad sea tachada como una desventaja (CUADRADO, José María: *ob. cit.*, 1853, pp. 133 y 134, pp. 352 y sigs. de esta tesis).

encuentra tan bien adecuado y conectado entre sí, que se trataría de una “proporción milagrosa” cuasi divina, debido a su perfección y excelencia (“fábrica tan sublime”)⁸⁷². Todo ello, podría definirse bajo el concepto de “unidad” y “módulo”, con su resultado final de *symmetria* (la relación de las partes entre sí y el todo).

Jiménez

...El suelo observa también la misma proporción con la Casa, en los enlaces de piedra y compartimentos que resultan..., p. 25.

...Las paredes de los lados están labradas con esmero y adornadas de pilastras de algún realce, bien distribuidas, que comparten en proporción agradable cinco órdenes de ventanas..., p. 31

...Y no puede hacerse juicio de su perfección sin percibir el *orden* que deben decir las partes entre sí y comparadas con el todo en que consiste la buena simetría y sin penetrar el respecto que dicen al módulo, que les da la proporción y medida justa..., [sin paginar] p. XII.

Al igual que para Santos, Jiménez confirma que la “proporción” es apreciable a partir de la homogeneidad o unidad (“misma proporción”) que domina a toda la fábrica escurialense o, en otras palabras, a partir de la “buena simetría”, el “módulo” y la “justa medida”. Su resultado final será el de una experiencia estética “agradable”, por lo que supone la delectación de la vista.

-Coocurrencias de “proporción”

- “*Proporción*” y *claridad*”. *La esencia del Purismo Herreriano* (Santos)

...[Ventanas.] Dan mucha luz a esta basílica las diez y seis ventanas del cimborio, y fanal; y en los frontispicios de poniente, mediodía, y norte, otras tres grandes de a doze pies de ancho, y veinte y quatro de altura, y otras encima de la cornija, que anda alrededor por de dentro, que son de arcos, y medias lunetas, que se corresponden con proporción y claridad, alumbrando hasta lo más escondido..., p. 18v.

Por último, tenemos el siguiente caso en donde “proporción” se relaciona con “claridad”, poniendo en evidencia su oposición a la variedad abigarrada. En principio, “claridad” se asocia a la iluminación de la que trata Santos en su *Descripción*. Pero, no obstante, a través de este vocablo, también transmite la máxima de que la “proporción” es capaz de conferir tal orden, que con su consiguiente “claridad”

⁸⁷² En este sentido, recuérdese de este monje, así mismo, la procedencia supraterrrenal del “orden”, materialización del “milagro de la Idea”. SANTOS, fray Francisco de los: *ob. cit.*, 1657, p. 8 v., pp. 244 y sig. del presente estudio.

diferenciamos las partes y elementos que componen la arquitectura⁸⁷³. En relación a este concepto, podríamos remitirnos a los de “distinción” y “policía” que hacía uso Sigüenza en su *Historia*⁸⁷⁴.

- *La “proporción” y su “artificioso efecto” (Jiménez)*

Es más que evidente la implicación de conceptos inherentes a la época fundacional del edificio, relacionados con la terminología artística italiana de finales del siglo XVI, como el “artificio” o su símil, lo “curioso”, (o, incluso, de algunas de sus categorías afines, como la *varietà*) o la “nobleza” (“ennoblecimiento”), en coocurrencia con un vocablo propiamente vitruviano como, en este caso, la “proporción”. Con ellos se reverbera el alto grado de calidad material e intelectual de la que se impregna el monumento. En otras palabras, este hecho se remite a su talante “contramanierista” o racionalista extremo, más allá de la copia fidedigna de los preceptos de la Antigüedad, pudiéndose considerar una versión innovadora o perfeccionada de estos.

Este tipo de coocurrencias son más que frecuentes en ambos relatos, como bien pudiera haberse apreciado a partir de los vocablos “orden” (Santos y Jiménez) y “conmodulación” (Jiménez)⁸⁷⁵.

Veamos a continuación los siguientes ejemplos de la descripción de Jiménez, bajo el término “proporción”:

...y habiendo de hacerse patente al mundo este artificioso efecto, con la simetría, proporción, firmeza, comodidad y hermosura que le ennoblecen (que es el asunto de esta obra) fue consiguiente no dexar del todo en silencio los fines santos que fueron la causa motiva de que resultase con tan bellas propiedades..., p. 6.

...Véanse descollar por encima de este grandioso quadro, nueve torres que con airoso movimiento se levantan, guardando simetría en sus partes y proporción en sus distancias, sin otros hermosos frontispicios, que repartidos con magisterio, dan a la obra lustroso realce..., p. 10.

⁸⁷³ Por otra parte, en este sentido de distinción o “claridad” de las partes, se verifica la tendencia italomanierista por adoptar los elementos sustentantes y sustentados como decorativos simultáneamente, como bien pudiera tratarse del orden balaustre.

⁸⁷⁴ Véanse las coocurrencias “onamentos”, “adorno(s)”, “preciosos”, “gran”, “extremada labor”, “magestad”, “solenidad”, “distinción” y “policía”. SIGÜENZA, fray José de: *ob. cit.*, 1605, pp. 786, 787, 872, pp. 219 y sigs. del presente estudio.

⁸⁷⁵ Recuérdense de estos jerónimos: las coocurrencias de la *Descripción* de Santos “buen orden” con “variedad de labor”/“diferencia de primorosas labores”, con el consiguiente predominio de la *unità* (SANTOS, fray Francisco de los: *ob. cit.*, 1657, pp. 28r y 56v., pp. 246 y sigs. de esta tesis. También, véanse las coocurrencias del texto de Jiménez “orden” y “variedad muy gustosa”, “extraña diferencia y orden”, “mucho divertimento” y “conmodulación” (coocurrencias: “orden”, “bizarro”, “bien entendido”). JIMÉNEZ, fray Andrés: *ob. cit.*, 1764, pp. 168 y 18, pp. 247 y sig.

Unida a la “simetría”, la “proporción” da forma a las leyes de la arquitectura vitruviana, como las bien conocidas “firmeza” (*firmitas*), la “comodidad” (*utilitas*) y la “hermosura” (*venustas*). Como en toda arquitectura donde han sido aplicados virtuosamente los preceptos clásicos, se transmite un alto grado de profesionalidad o, en otras palabras, de “magisterio” y “artificioso efecto”. Como resultado, la arquitectura confiere “ennoblecimiento”, “lustroso realce” o magnificencia⁸⁷⁶.

Con ello, se hace gala del grado supremo de la excelencia de la mano de obra y formación intelectual de los artífices de El Escorial pues, lo “artificioso”, irremediabilmente, connota el alarde de dicho virtuosismo técnico o de *difficoltà*. Sin embargo, en estos casos no se alude a la correspondiente fase intelectual, donde el grado de distinción del “ingenio”/“invención” necesariamente tendría cabida. Al mismo tiempo, Jiménez justifica la belleza escurialense: esta es conducente a “fines santos” y no al vacuo deleite de un alarde de vanidad (Jiménez, ej. p. 6).

- *La “proporción” y el “orden rústico” o almohadillado*

...Y por todo su contorno se hacen sesenta arcos fuertes, quince por cada lado y otras tantas ventanas en el segundo orden y luego sobre una faxa carean los cubiertos de pizarra, todo en tan buena proporción y altura y con tan ajustadas medidas, que dentro del orden rústico no se puede dar mejor arquitectura..., pp. 386 y 387.

Aquí, encontramos un caso excepcional, donde la “proporción” es atribuida a un orden no propiamente clásico, como es el “rústico” o almohadillado, como es sabido, de fuerte carácter representativo-regio⁸⁷⁷. Su “tan buena proporción” se relaciona con la “altura y ajustadas medidas”, por lo cual se ciñe mismamente a un módulo, como el resto de elementos. Así mismo, el autor hace alarde del grado de excelencia de toda obra en El Escorial, pues “dentro del orden rústico no se puede dar mejor arquitectura”.

⁸⁷⁶ La “nobleza” o *nobilità* (it) es un amplio concepto. Pero, en líneas generales, puede comprenderse como aquello excepcional o destacable dentro de su misma especie o categoría, lo cual es inherente a toda producción presente en la fábrica escurialense. En primer lugar y en relación al párrafo analizado en cuestión, el vocablo puede actuar como sustituto del sentido de “magnificencia” o “supremacía”. De este modo, entre las múltiples definiciones que nos ofrece la RAE sobre “noble”, podría aplicarse la siguiente: “singular o particular en su especie, o que aventaja a los demás individuos de ella en sus cualidades” (www.rae.es Consultado: 29/04/2016). Por otra parte, como bien se ha expuesto, la *nobilità* puede relacionarse con la *grazia*, esto es, con un tipo de belleza excepcional o superior que implica excepcionalidad, originalidad y rareza. Acerca de este asunto, véase GRASSI, Pepe: *ob. cit.*, p. 351. También, recuérdese la nota 802 sobre la “nobleza” o *nobilità* en su definición más general.

⁸⁷⁷ Su efecto “anti-clásico” es debido a su barroquizante claroscuro.

B) Perfección

Para los dos escritores, la “perfección”, categoría de lo “bello”/”hermoso”, es un concepto dual, pues se traduce a partir de vocablos propiamente manieristas como contramanieristas. También comparten, como subcategorías de dicho término, la “magnificencia” y la “suntuosidad”, pero también otras más elevadas, como el “misterio” (“misteriosa Idea”, Santos), la “Consagración” y la “virtud espiritual” (Santos y Jiménez).

b.1. La dualidad de la “perfección” entre el clasicismo y el manierismo barroquizante (Santos)

...[Sacristía.] Mas en entrando por la puerta de la sacristía, como se ve en ella una pieza tan grande, clara, hermosa, y de tanta variedad de cosas divinas: nuevamente comienza la admiración, a hazer en los sentidos, y en el alma, aquella operación, que es propia suya. La compostura, riqueza, y aseo de quanto se propone a la vista, suspende verdaderamente a todos; y luego se conoce, que esta parte, si no excede en perfección, está al mismo andar de las más notables desta casa..., p. 44r.

...[Passo del colegio.] Entre los dos claustros del colegio, que miran al mediodía, cuyas ventanas principales caen al pórtico: se forma en el suelo baxo, un passeio, o lonja abierta, de ciento y veinte y cinco pies de largo, y treinta y cinco de ancho, de mucha magestad, y hermosura. Tiene por las dos vandas, dos órdenes de arcos, por donde passa la vista de una parte a otra, y como se ven tantos pilastrones juntos, en distribución tan abierta, clara, correspondida, y fuerte: le dan una perfección admirable..., p.76r.

... y como en el todo, y en qualquiera de las partes de este sumptuoso cuerpo, hallavan el alma de tanta conformidad, y perfección, hazían novedad, que no la tuviesse el entierro de tan gloriosos monarchas..., p. 117r.

[Sobre el escudo de las armas reales de la portada principal] ...sobrepuesta de piedras, que imitan las esmeraldas, y diamantes; que remata, con un mundo, y una cruz, con toda magestad, y lucimiento: y desta suerte acaba la portada. Mas quien advierte la inventiva, el orden, simetría, y proporción del todo, no acaba de mirarla; porque con la primera atención, se ceva para la segunda, y para otras muchas; haziéndosele de mal en llegando al fin, no bolver a los principios a repassar lo admirable de tan dilatada perfección, y riqueza, en tan recogido y pequeño espacio..., p.125v.

[Sobre las ventanas del lienzo de mediodía] ...y juntas con las demás deste lienço, que en todas son trecientas y seis, hazen grande obra. Aquí ay también tres puertas pequeñas, que sirven a las cantinas, y bóvedas. Los que vienen de Madrid, o Toledo,

descubren estos dos lienços de oriente, y mediodía, y los traen a los ojos desde que parten hasta que llegan, deleytándose con la vista de su perfección admirable..., p.11r.

[Sobre el Templo de San Lorenzo] ...la cúpula, o cimborio era de plata, con otros grandes, y costosos adornos, que refiere San Dámaso; y con todo esso nunca llegó a tanta alteza su veneración, como quando el prudentíssimo monarca Filipo, le erigió este maravilloso templo en su patria, reconocido a sus favores en la felicidad de sus triunfos. Aquí es donde se miran juntas todas las grandezas de los otros, en tan superior esfera de perfección, y magnificencia, que se conoce, que el braço poderoso de este gran príncipe, movido del aliento de su devoción, tiró a no dexar más que hazer, ni desear en semejantes {empeños}..., p. 16r.

La “perfección”, tal y como se ha indicado, se encuentra estrechamente unida a la “hermosura”. Pero, al igual que otras categorías estéticas, bebe de dos vertientes: por un lado, aquella que inspira “desmesura”, es decir, sublimidad, lujo y multiplicidad, a partir de su relación con los siguientes términos: “costosos adornos”, “grandeza”, “riqueza” (con locuciones como “perfección y riqueza”) y “variedad” (que lleva a la “novedad” constante al individuo), a lo que se añade la “inventiva”⁸⁷⁸. Pero, por otra parte, toda esta abundancia es pasada por el tamiz “clasicista”, pues la “magestuosidad”⁸⁷⁹, la “compostura”, la “conformidad”⁸⁸⁰, la “correspondencia”, la “fortaleza” (*firmitas*), la “claridad” y el “aseo”⁸⁸¹ procuran la armonía y la estabilidad que caracterizan a la imagen del Monasterio.

⁸⁷⁸ Cabe recordar que la “invención”/“ingenio” parte de una base intelectual, es decir, de una cánón preexistente, pero bajo la connotación de una libertad y originalidad creativa, más allá de la norma. En este caso, no se especifica los orígenes divinos de la inspiración de dicha creatividad.

⁸⁷⁹ Aparentemente, el término “magestuoso” puede ser, en principio, indicador de suntuosidad y desmesura, pues, según la RAE, representa la “ostentación” y la “grandeza”, esto es, la “disposición para las grandes empresas”. No obstante, como bien se estableció con su derivado, el vocablo “magestad”, también puede distintivo del racionalismo o purismo herreriano, manifestante de la “severidad”, la “entereza” y la “severidad” según este mismo diccionario. Aunque en él estos calificativos son atribuidos al “semblante” y a “las acciones”, concuerdan a la perfección con este estilo arquitectónico. www.rae.es (Consultado: 12/04/16).

⁸⁸⁰ La RAE nos ofrece una amplia definición del vocablo “conformidad”, vinculada a los preceptos vitruvianos: “igualdad, correspondencia de una cosa con otra” o “simetría y debida proporción entre las partes que componen un todo”.

⁸⁸¹ Cabe recordar que el “aseo”/“limpieza” y la “claridad”, perceptibles junto al “detallismo” o “primor” de lo “curioso”, son conceptos opuestos a la “oscuridad” que podría llegar a conferir la *difficultà*. Recuérdese el carácter de estos conceptos como subcategorías de los términos “curioso” (nota 881) y “policía” (nota 824). Véase la acepción de la “claridad” como decoro o adecuación a unas normas regladas, en el ejemplo de “buen orden y exçellente claro método” en ALMELA, Juan Alonso de: *ob. cit.*, ca. 1595, p. 5v., pp. 156 y sig. de esta tesis. Remítanse al análisis de los términos manieristas “claridad” y “oscuridad” en SHEARMAN, John: *ob. cit.*, pp. 184-187. Así mismo, no hay que olvidar el cariz simbólico, místico-espiritual, de “claro”/“claridad” para autores como el padre Sigüenza. SIGÜENZA, fray José de: *ob. cit.*, 1605, vocablos “claros”/“claridad”, pp. 224 y sig. de esta tesis, y “juicio”/“juizio”, p. 222.

Como resultado, se adquiere una “perfección” en alto grado de “superioridad” supraterrrenal. Al igual que la anteriormente estudiada “proporción”, la “perfección” no pasará desapercibida (“vistosidad”, “lucimiento”/ “luzimiento”), ya que tendrá efectos muy positivos en quienes la aprecien, provocando gran “admiración” y “deleyte”, tanto a la vista como al alma (“superior esfera de perfección”, “suspende verdaderamente a todos”).

b.2. La dualidad contradictoria de la “perfección”: “desahogo” vs “adorno”

...y en los dos testeros, dos bufetes de una hermosa piedra, que parece ágata; con que se ve toda con tanta perfección, que muestra en lo grave de su desahogo, y adorno, ser habitación de reyes..., p. 83v.

Por lo tanto, la “perfección” es un término dual, hasta alcanzar los límites de lo contradictorio. Así, pueden hallarse ejemplos donde Santos elogia el “desahogo”, pero también el “adorno”, en este caso de la habitación real:

b.3. La “perfección” unida a subcategorías del arte italiano de finales del siglo XVI (Santos y Jiménez)

... y a los quatro ángulos se hazen quatro cimborios pequeños, que rematan los caracoles, y escaleras, que suben hasta allí; y por todo el contorno un antepecho de piedra con baraustrés, términos, y acróteras, y bolas, que dan mucha perfección al pedestal... p. 18r. (**Santos**)

...[Bóvedas de los capítulos]. De la cornixa arriba están las bóvedas pintadas de mucha variedad de brutescos, obra de Granelo, y Fabricio, hijos del Bergamasco, cuya perfección consiste, en los buenos contrapuestos, y repartidos, en que por diversas listas, y artesones fingidos, los resaltes de claro, y obscuro, entretienen la vista mil vizarrías, y caprichos, de follages, y florones, de aves estrañas, de animales varios, paños de diversos colores, architecturas, frontispicios, ángeles, virtudes, medallas, y otras figuras tan graciosamente dispuestas, y mezcladas, que siempre halla cosas nuevas la atención para su divertimento; y como son las bóvedas grandes, y de tanta capacidad, ay infinito que ver, y todo gustoso, y entretenido..., p. 67v. (**Santos**)

...Corrió por dirección de nuestro Juan de Herrera la construcción de esta máquina maravillosa, hasta la colocación de la última piedra y la dexó concluida con la bizarría que vemos, añadiendo alguna perfección accidental a este todo y nueva gracia y hermosura a sus torres y cúpulas..., pp. 425 y 426 [error de paginación: en el original 426 y 427]. (**Jiménez**)

...se ven de la cornisa arriba en la vuelta de la bóveda, graciosísimos grutescos, pitados sobre el estuque, de mucha diferencia de follages, colores y figuras,

repartidas según la forma de la bóveda, en las lunetas, triángulos y términos, con singularísima disposición y arte, p. 83. (Jiménez)

La “variedad” (con sinónimos como “mezcla” y “diverso”) también es un distintivo de la “perfección” y, por ende, de la “belleza”/“hermosura” imperante en esta fábrica. Como es sabido, cuando este término se manifiesta a partir del elemento decorativo del “grutesco” (Jiménez)/“brutesco” (Santos)⁸⁸², alcanza su máximo punto de radicalización. En este caso, la “variedad” debe de concebirse como uno de los vocablos más cargados de “manera”⁸⁸³. Es debido a que, de estos motivos de “grutesco”/“brutesco” derivan, en definitiva, subcategorías estéticas basadas en la extravagancia, la “singularidad” (Jiménez) y la libertad creativa inherente al “ingenio”, del que parten la “bizarría”/“vizarria”(Santos y Jiménez), el “capricho”, la “novedad” y la “diversión”⁸⁸⁴, aparte de un contraste lumínico barroquizante (“claro y oscuro”) (Santos). A todas ellas, se añade la “gracia” (Santos y Jiménez) o el “arte”⁸⁸⁵ (Jiménez). A diferencia de su acepción puramente intelectual como categoría superior de la “belleza”⁸⁸⁶, la “gracia”/“arte”, junto al “grutesco”, inspira un “espíritu” o “no sé qué” que causa gran “divertimiento” y agrado, por encima de la ejecución de unas normas⁸⁸⁷. Veamos los siguientes ejemplos, donde el padre Santos se muestra terminológicamente más amplio al respecto.

⁸⁸² Recuérdense que estos elementos destacan por su ambigüedad clásica-anticlásica (acerca del “balaustre” y el “grutesco”, véase nota al pie 806 y pp. 212 y sigs. de esta tesis).

⁸⁸³ Algo muy similar sucedía en la *Historia de la Orden* (remítanse a las coocurrencias de “grutescos”: “variedad”, “diferencias”, “bizarría/vizarros”, “gracia”, “capricho”, “fantasía”, “invención y monstruos” en *ibíd.*, pp. 733, 759 y 760, pp. 212 y sigs. del presente estudio).

⁸⁸⁴ Véanse las notas al pie sobre los conceptos con los que el “grutesco” suele vincularse: nota 733 (*grazia*), 734 (“ingenio”), 740 (*varietà*) y 279 (*capriccio*). Además, en relación al concepto, así mismo véase sobre la “belleza monstruosa” en SHEARMAN, John: *ob. cit.* pp. 167-177. En torno a las nociones de “invención”, “ingenio” y *varietà*, también consúltese *ibíd.*, pp. 167-177. Sobre las categorías de la *facilità* y las *meraviglies*, remítanse a GRASSI, Pepe: *ob. cit.*, p. 519 (consultar la voz *meraviglie*).

⁸⁸⁵ En este sentido, “arte”, en relación con la faceta más colmada de “originalidad” de la “gracia”, se traduce como “astucia”, pero también como “maña” o “habilidad” (esto es, como una capacidad subjetiva que otorga un toque único y excepcional a la creación) (www.rae.es, consultado: 26/04/2016), en lo que concuerda con las referencias expuestas en el *Diccionario etimológico* de Coromines (COROMINES, Joan: *ob. cit.*, p. 290 (recuérdese nota 286 sobre el vocablo “arte”).

⁸⁸⁶ Esta acepción intelectual o numérica de la “gracia” se verifica al figurar junto a conceptos vitruvianos. como el “orden” y la “proporción” (este es el caso de la unión terminológica “buena gracia y proporción”: [Portada.] “Un podio, o pedestal de piedra berroqueña finísima, que resalta de plano perfil derecho, de la pared, y tiene ciento y treinta y ocho pies de largo, y una vara de alto: es el que la da principio. Levántase sobre él un orden de columnas dóricas con sus basas, y chapiteles de la misma piedra, quatro de cada parte, de dos en dos pareadas, haziendo sus intercolumnios de buena gracia, y proporción”, en SANTOS, fray Francisco de los: *ob. cit.*, 1657, 9r.

⁸⁸⁷ Sin embargo, cabe remitirse a otros casos expuestos, donde la “variedad” aparece regida por preceptos puramente clasicistas, como la “unidad”, el “orden”, la “correspondencia”, etc. Véanse algunos ejemplos previos de las pp. 246 y sig. de esta tesis.

b.4. La esencia de la “perfección” en el “interior” (trazado) y “exterior” (fachada) de la fábrica (Jiménez)

En gran medida, para este autor la “perfección” atañe a la “hermosura” o belleza reinante en los exteriores del edificio⁸⁸⁸ (“...Las que ya es razón empecemos a delinear en los capítulos siguientes, pasando de la consideración de estos santos respetos a la descripción de su material perfección y exterior hermosura...”, p.6), pero sin olvidar el “interior” o el trazado.

...(Lienzo de oriente) Como este hermoso edificio interior y exterior, goza la perfección de que todos sus ángulos sean rectos y por consiguiente todas sus líneas paralelas, por ir observando entre sí igual distancia en el giro que llevan de un extremo a otro, síguese por consecuencia forzosa, que el Lienzo contrario al antecedente, que es el que mira a la parte oriental, haya de tener los mismos setecientos y quarenta y quatro pies, esto es, en su perfil derecho, que considerados unos resaltos bien entendidos, que abrazan la Capilla Mayor y respaldo de la Iglesia, con cortes, uniformes a un lado y a otro, llega el recinto de esta fachada a mil y noventa y ocho pies..., p. 21.

La “perfección” de los muros de esta fábrica se define a partir de la idea de unidad modular reiterativa, seguida por “consecuencia forzosa” (ej., “igual distancia”, “con cortes, uniformes a un lado y a otro”). Además, como extensión, la unidad modular se halla en toda la planta o trazado del monumento, generándose el característico emparrillado o *quadratura*. Esta se constituye por líneas rectas, paralelas y perpendiculares (“ángulos rectos”, “líneas paralelas”, “igual distancia”), lo cual es, así mismo, encomiado por Jiménez como otro signo de dicha “perfección”.

b.5. La “perfección” unida a las subcategorías de “autoridad”, “majestuosidad” y “sublimidad” (Santos)

Este autor enlaza la “perfección” con los conceptos de “autoridad”, “majestuosidad” y “sublimidad”. La “perfección”, por tanto, también se aprecia mediante el carácter “parlante” o simbólico de la arquitectura escorialense, cumpliendo, por lo tanto, con una de sus finalidades: ensalzar al Poder Real⁸⁸⁹:

⁸⁸⁸ Recuérdese la importancia simbólica de la fachada para autores como Cabrera (s.XVI), pues hallaba en ella la esencia escorialense, ya que manifiesta la inminente presencia de Dios a través de la categoría de la “belleza” sublime (CABRERA DE CÓRDOBA, Luis: *ob. cit.*, ca. 1580, estrofa 21, pp. 176 y sig. de esta tesis).

⁸⁸⁹ Recuérdense del padre Sigüenza la conjunción terminológica “grande auctoridad y hermosura”, donde la “grandeza” se mostraba al servicio de la representatividad del Poder Real (la idea de “majestuosidad” a partir de los vocablos de la “correspondencia” y “orden” (coocurrencias: “gracia” y “autoridad”) SIGÜENZA, fray José de: *ob. cit.*, 1605, p. 701, pp. 210 y sig. del presente estudio.

...El claro de los arcos es de treze, y el alto, el doble; y encima de ellos corren las faxas, que en proporcionada altura, sirven de cornisamento, dándole a este orden primero perfección, y autoridad..., p. 79v.

En este caso, la “autoridad” queda plasmada a partir del principio vitruviano de la “proporción” (“proporcionada altura”), reverberándose el cariz representativo regio de arquitecturas tan severas como esta⁸⁹⁰.

b.6. El culmen de la “perfección” escurialense: el “Panteón”/“Pantheón” Real Santos

-Coocurrencias: “magentuosidad”, “sublimidad”, “grandeza”, “caval”

...Aquí entrava aora como en su lugar, la descripción del Panteón, entierro de los reyes de España, que tiene su sitio aquí, debaxo de la grada del altar mayor, en los más profundos cimientos desta iglesia; mas como es assumpto para más dilatados discursos, y lo último que se acabó en esta maravilla, para corona de su perfección; le dexamos para lo último..., p. 35r.

...Aora singularmente que se ve acavada, y ha llegado al fin de su perfección con la obra insigne del Pantheón, entierro de los monarcas españoles, fábrica del cathólico rey Philipo Quarto el Grande, donde ha colocado los césareos huessos de sus antecessores, con solemníssima pompa, y magestad, no avrá quien acomodando el concepto, no diga con repetidas admiraciones: *Omnis structurae cedat structura Philippi*: porque ha quedado en tal estado su grandeza, y el todo de su hermosura, que excede a quantas llenaron el universo, con la fama de sumptuosas, y perfectas a cualquiera luz que se mire. Los términos faltan a la ponderación, para significar lo primoroso, caval, y sublime de su architectura..., [sin foliar] p. V.

Es sabido que la “perfección” constituye un sinónimo de belleza. Impera en todo el edificio, pero, entre todas las estancias, la apoteosis se hallará para este monje en el Mausoleo Real⁸⁹¹ y no tanto en la Custodia (“corona de su perfección”). La “perfección” de esta estancia, dedicada al enterramiento de los Cuerpos Reales, no podía conferir otras impresiones que las de “majestuosidad”, “sumptuosidad”,

También recuérdese la acepción del decoro temático o ritual (véanse notas 821 y 862 de esta tesis en relación a la idea de “decoro”).

⁸⁹⁰ En este sentido, así mismo, pudimos observar en autores pasados, como Cabrera (s. XVI) asociaciones entre la “majestad” y otro de los principios vitruvianos latentes en la arquitectura escurialense, como es la *utilitas* a partir de la “longitud” y la “espaciosa anchura” (CABRERA DE CÓRDOBA, Luis: *ob. cit.*, ca. 1580, estrofas 21 y 73, pp. 176 y sig. de esta tesis).

⁸⁹¹ Esta es una de las últimas obras construidas en tiempos del padre Santos, cuya fábrica se ha visto envuelta en numerosas vicisitudes (ANDRÉS, Gregorio de: “Correspondencia epistolar entre Felipe IV y el P. Nicolás de Madrid sobre la construcción del Panteón de Reyes (1654)”, *ob. cit.*, 1965, cap. 4, pp.159-209, véanse pp.121 y sigs. de esta tesis).

“sublimidad”⁸⁹² y “grandeza”, entendidas por pompa, riqueza y abundancia⁸⁹³. Pero, como todo en El Escorial, esta ampulosidad no será desmedida, sino “caval”. Por todo ello, resultaría indecible su calificación (“términos faltan a su ponderación”).

Jiménez

-Coocurrencias: “suntuosidad”, “conformidad del alma”. “Maravilla de España”, lo “prodigioso”

...[Lo que obró Felipe Tercero en el Panteón] Ya volaban por el mundo las noticias de la maravilla de España y de lo prodigioso de su fábrica y a la voz de su fama, venían muchos de diversos reynos y provincias. Y, como en el todo y en qualquiera de las partes de este suntuoso cuerpo, hallaban el alma en la conformidad y perfección, les hacía novedad no la tuviese también el entierro de tan gloriosos príncipes..., pp. 321 y 322.

Continuando con la construcción del Panteón Real, Jiménez destaca su carácter único y excepcional mediante los vocablos “maravilla” y lo “prodigioso”. Por otro lado, resalta la “suntuosidad” de esta estancia, por lo que, una vez más, persiste una reminiscencia a la magnificencia regia. No obstante, lo que más interesa de este corto fragmento, será la unión entre “perfección” y “conformidad”, vista previamente en este autor. Sin embargo, en estas líneas no se estará refiriendo a términos arquitectónicos en sí mismos, sino a la “conformidad” del “alma”⁸⁹⁴.

-La confluencia de la “piedad”, la “grandeza”, la “naturaleza” y el “arte”

...Por la puerta que ofrece este último descanso, se nos propone a la vista el nobilísimo sepulcro de los Católicos Reyes de España y merecido entierro de sus grandezas. Y al descubrir su hermosura se advierte que la naturaleza, el poder y el arte mostraron aquí mucho de su posibilidad. Ella, ofreciendo las piedras y metales de precio y valor, el poder recogiendo para mostrar unida la piedad con la

⁸⁹² En esta ocasión “sublime” actúa como sustituto de “grandeza” o “magnificencia”.

⁸⁹³ Al igual que otros autores como Almela y, excepcionalmente, Cabrera (s.XVI), Santos asocia vocablos como la “sumptuosidad”, la “riqueza” y la “abundancia” al Poder Real, términos aparentemente opuestos a los de “magedad”/“magestuosidad” y “autoridad” como categorías del estilo herreriano. (Recuérdense “Hermosura”, “riqueza” y “variedad” en ALMELA, Juan Alonso de: *ob. cit.*, ca. 1595, p. 118 v [error de paginación: en el original 115v], pp. 183 y sig. del presente estudio. También, en escala reducida, recuérdese “grandeza” en coocurrencia con la diversidad y riqueza, material y de labor, en CABRERA DE CÓRDOBA, Luis: *ob. cit.*, ca. 1565, estrofa 56, pp. 167 y sig. de esta tesis.

⁸⁹⁴ En esta ocasión, “conformidad”, en vez de remitirse a la “simetría” arquitectónica o “correspondencia” de las partes entre sí y el todo (recuérdese la definición completa del concepto en la nota 880 de esta tesis), alude “correspondencia” entre la Idea innata de perfección del alma y la *Eidós*, reflejada a partir de la supremacía material del Panteón.

grandeza y el arte, dándoles la perfección que siempre le debió la naturaleza en sus primores..., p. 334.

Resulta especialmente notable este ejemplo, donde el padre Jiménez se implica profundamente en la descripción de la “perfección o hermosura” predominante en el Mausoleo de la Capilla Real. Esta es el resultado de la unión de varios elementos, espirituales (“piedad”) frente a otros más tangibles o materiales que, en definitiva, ensalzan nuevamente la supremacía del Poder Real (“precio”, “valor”, “poder” y “grandeza”). Además, a ellos se añaden otros términos alusivos a lo material, como los vocablos de “arte” y “naturaleza”⁸⁹⁵. En relación a estos conceptos, la descripción sería deudora de esta recurrente unión de opuestos, “arte” y “naturaleza”, apreciable en el siglo XVI⁸⁹⁶.

b.7. La reja del Panteón. “Entereza” (Santos) vs “curiosidad” (Santos y Jiménez)

...[Rexa de bronce.] La puerta en el claro que ofrece, de quatro pies de ancho, y siete y medio de alto, da lugar a una rexa, { también } de bronce dorado, que partida en dos mitades, muestra la mayor entereza de la perfección, en el bien reparado estudio de su curiosidad; sin duda es de lo mejor que se ha labrado en esta materia..., pp. 122r y 123r (**Santos**).

...[Reja de bronce] La puerta en el claro que ofrece de quatro pies reja de bronce de ancho y siete y medio de alto, da lugar a una reja también de bronce dorado que, partida en dos mitades, muestra gran perfección en el bien reparado estudio de su curiosidad ..., p. 327 (**Jiménez**).

Acercas de la reja del Panteón, los jerónimos se muestran bien dispares. Si por un lado el padre Santos hace una llamada de atención a su marcado clasicismo, debido a su severidad o “entereza de perfección”⁸⁹⁷, por el contrario, Jiménez resalta su “curiosidad” con cariz barroquizante, la cual, no obstante, tampoco pasa desapercibida al primer monje. Es debido a que esta reja connota un obligado detenimiento para poder discernir su elevado detallismo, fruto de un primoroso trabajo (su elevada minuciosidad nos lleva a un “reparado estudio de su curiosidad”), lo cual implica la idea de “variedad” o multiplicidad de elementos sobre cualquier otra categoría estética.

⁸⁹⁵ Por este concepto, se comprenden los elementos extraídos de ella: “piedras” y “metales”.

⁸⁹⁶ Recuérdese de Cabrera los binomios “Arte y Natura”, “belleza y compostura” *ibíd.*, estrofa 17, p. 161 y sig. de esta tesis.

⁸⁹⁷ Recuérdese que concepto de “entereza” se hallaba en vinculación a la categoría de la “magestad”, notas 761 y 879.

b.8. La “perfección” espiritual

Santos

- El tópico de lo “indecible”: “milagro de la Idea”

...[Silencio retórico.] [Salust.] Al mirar este milagro de la Idea, de la perfección, y de la Arquitectura: se desanima el aliento en el empeño de describirle, por la imposibilidad de comprenderle; que suspendido el discurso con tan magestuosa grandeza, como se propone a la vista, sólo sabe admirar lo que avía de administrar para referir..., p.8r.

Según lo comentado, la “perfección” que anida en el Monasterio (“este milagro de la Idea, de la perfección y de la Arquitectura”) es tal, que no existen palabras para su ponderación. Es por ello que Santos, como bien hicieran otros autores, como Cabrera en su poema *Laurentina*, se apoya en la metáfora de lo “indecible” de Salustio ante las bellezas de Cartago⁸⁹⁸, debido a que “desanima el aliento en el empeño de describirle por la imposibilidad de comprenderle”. Aquí, la perfección se expone como sinónimo de “Idea” platónica (“milagro de la Idea”), término claramente sustituto de la “razón” de la “correspondencia” del texto de Sigüenza⁸⁹⁹. Pero, en este caso, Santos se remite nuevamente a la “majestuosidad” y a la “grandeza” que afloran en el arte de la arquitectura (aunque, como se ha demostrado, la “perfección” no es exclusiva de esta disciplina).

Jiménez

...Estas son las Pinturas que hay en los Capítulos referidas y significadas de la manera que se puede, para dar alguna noticia de lo que son, que representar toda su perfección en lo escrito no es posible..., p. 104.

De manera indirecta, Jiménez también realiza una clara alusión a la “perfección” de El Escorial y el mito de lo “indecible”, pues piensa que esta alcanza niveles tan elevados que no existen palabras para describirla.

⁸⁹⁸ Véase el análisis de la “correspondencia” en la *Historia* en las pp. 206 y sigs. de esta tesis.

⁸⁹⁹ El padre Sigüenza, en vez del concepto de “Idea” hacía referencia al de “razón”, medio, en definitiva, por el cual se accedía a esta, en base a las teorías de Platón y su sucesor, San Agustín (“correspondencia”, pp. 206 y sigs.). Además, Santos, al igual que este jerónimo, alude al “milagro” y al halo de misterio divino que gira en torno a esta empresa. En relación a ello, recuérdese el pasaje de la *Historia de la Orden* referido a la “alta visión” del profeta Ezequiel en su descripción de la basílica sanlorentina, pp. 224 del presente estudio (SIGÜENZA, *ob. cit.*, 1605, p. 699).

-La culminación de la “perfección” escurialense tras la Consagración del edificio: la emanación de la “virtud”, la “esencia” y la “presencia” de “Dios” (Santos y Jiménez)

...Ocupó sus generosas atenciones, en adornar, y alajar con real magnificencia este templo, único santuario, y gloria de la piedad; para que las copias, y riquezas dedicadas a su autor, sirviessen rendidas al culto de Su Divinidad. Hizo también, que se consagrasse; porque hasta las piedras mismas inanimadas, a fuerça de la virtud espiritual, que reciben con semejante acción, se elevassen a tan alta esfera, que moviessen a una devoción, y respeto celestial..., p. 116 v. **(Santos)**

...[Efecto de la Consagración] Con esto y con bendecirla, quedó esta fábrica realzada en la perfección de todas maneras pues, sobre la que le comunicó el poder y le dio el arte, recibió la que se causa con esta divina función, elevándose por ella a ser digna morada de Dios que, aunque está en todo lugar por su esencia, presencia y virtud en estas cosas Sagradas, está con otro nuevo modo Pues como afirman los theólogos, (D. Thom. 3.p.q.83. art.3.ad 3Cayet.ibi) piedras de los altares o Iglesias u otra qualquier cosa material, reciben en sí, por la Consagración, una cierta virtud espiritual, con que se elevan de aquel ser material y terrestre a un género y orden Divino y son como Instrumentos de Dios de que usa con particular asistencia para despertar en nosotros altos afectos de devoción y respeto, que nos muevan a su culto y debida reverencia..., p.351. **(Jiménez)**

Del mismo modo que el padre Sigüenza, Santos y Jiménez postulan que los verdaderos orígenes de la “perfección” escurialense se remontan al rito de la Consagración del monumento. Se debe a que, con él, se ha sublimado su esfera “material” o “terrestre” a partir de la adquisición de la llamada “virtud espiritual” (término ya empleado por Sigüenza⁹⁰⁰). En definitiva, dicha “virtud” sirve de nexo de unión con la divinidad, como “digna morada de Dios” que es el monumento. Es decir, que, a partir de ella, lo material emana la “esencia”, “presencia” y “virtud” de “Dios”, pudiéndose hablar, incluso, de un “género y orden divino”, ya que las cosas se subliman o “se elevassen a tan alta esfera” (Santos, ej. p. 116v⁹⁰¹), “se elevan de aquel ser material y terrestre a un género y orden Divino y son como Instrumentos de Dios de que usa con particular asistencia para despertar en nosotros altos afectos de devoción y respeto, que nos muevan a su culto y debida reverencia”. Como

⁹⁰⁰ SIGÜENZA, fray José de: *ob. cit.*, 1605, pp. 643 y 644, pp. 226 y sig. de esta tesis.

⁹⁰¹ Fíjense cómo Santos, para explicar el poder de la Consagración aborda el mismo ejemplo del padre Sigüenza sobre las piedras inanimadas (*ibíd.*, p.644, p.226 de esta tesis. SANTOS, fray Francisco de los: *ob.cit.* 1657, p. 116v.).

consecuencia, todo en El Escorial suscita la “piedad”, el “culto” la “devoción”, el “respeto”, la “reverencia” y la “elevación” del alma.

b.9. La “perfección” en el arte de la pintura

Como bien se ha citado, la “perfección” no excluye a otras artes en El Escorial, como la pintura. A continuación, van a analizarse algunos fragmentos al respecto de la *Descripción* del padre Jiménez.

-“Perfección” presente en el “dibuxo” y la “conmodulación”

“...Que el Dibuxo es aquella artificiosa delineación que en debida forma nos significa y pone delante los respectivos objetos que representa, cuya perfección no puede calcularse por quien no penetre lo acertado de la ejecución de cada figura, en la ajustada circunscripción de sus contornos, en la exacta observancia de la simetría y prolixa commodulación de la anatomía, que es lo que pertenece al Dibuxo...”, [sin paginar] pp. XII y XIII.

Jiménez considera que la “perfección” es una cualidad propia de la disciplina del “Dibuxo”, debido a los preceptos clásicos que la fundamentan: la “simetría”, la “medida” o el módulo anatómico proporcional (“conmodulación”⁹⁰²).

-“Perfección” como “gran propiedad” o mimesis (Jiménez)

...Sobre estas se miran colocados dos originales célebres: el uno, es Christo, Bien Nuestro, difunto con su Madre Santísima y Nicodemus, en quien arrima, que le miran compasivos. No son de cuerpo entero, pero sí muy cabales en la perfección. Las carnes y desnudo del Christo, con gran propiedad y de tan buen relieve, que parecen pueden abrazarse. El rostro de la Virgen, de gran decoro y magestad y todo de ejecución tan bizarra que publica bien su autor que fue el Masacio, a quien dicen se debe mucho de quanto hay bueno en la pintura y de quien aprendió el gran Michael Ángelo..., p. 45.

...Los retablos de unos y otros se forman de pilastras de jaspe con embutidos de mármol, resaltados con proporción; y en lo alto su frontispicio y coronación de la misma materia, con la altura y perfección que pide el arte..., p. 109.

En el primer párrafo empleado como ejemplo, donde se aborda una pintura de Masaccio, Jiménez resalta su “perfección” por su característico realismo o mimesis de la realidad. De este modo, las figuras han sido creadas con maestría o con “gran

⁹⁰² Este autor ya había hecho uso del término “conmodulación”, coocuriendo con “orden”, “bizarro” y “bien entendido” (sin.: *difficoltà*), JIMÉNEZ, fray Andrés: *ob.cit.*, 1764, p. 18, p. 248 de esta tesis.

propiedad”⁹⁰³, pareciendo poder tocarse, gracias al efecto de la volumetría o “buen relieve” (“y de tan buen relieve, que parece pueden abrazarse”). Por extensión y, nuevamente, en referencia al dominio técnico del artífice, Jiménez elogia como “perfectas” otras cualidades, aparte de la “propiedad”, tales como el “decoro” y la “magestad”, aunque también la “bizarria”. Es así que se corrobora que dicha “perfección” se sustenta en el dominio de una base clásica academicista pero, mismamente, está marcada por el toque de la originalidad que le otorga la “bizarria”. Por lo tanto, la “perfección” a la que Jiménez se estaría refiriendo se traduce en las categorías de la “curiosidad”/“artificio”, pero también de la belleza superior de la “gracia”, reglada (“la altura y perfección que pide el arte”) y a su vez marcada por el carácter excepcional y subjetivo de la “inventiva”/“ingenio”. Sin embargo, en este caso, estos últimos vocablos son sustituidos por la particularidad de la “bizarria” (“de ejecución tan bizarra que publica bien su autor que fue el Masacio”).

C) *Compostura*

La “compostura”⁹⁰⁴ es otro de los grandes pilares de la belleza escorialense. A grandes rasgos, puede ser explicada en la misma línea ambigua de la “magestad”, esto es, entre el realce de la casta Real y de Dios (omnipresente en el Monasterio), adquiriendo su mayor estado de esplendor en el “Panteón” y en las “habitaciones Reales”. Este hecho no quita que gocen de esta categoría estética otros espacios de menor envergadura, pero primando, ante todo, en las estancias religiosas.

A través de la “compostura”, sale a relucir la semejanza persistente entre ambos jerónimos, hasta el extremo de localizarse gran número de fragmentos idénticos:

⁹⁰³Recuérdese que la “propiedad” se asocia a una buena ejecución relacionada con la “semejanza o imitación perfecta” asociada a la mimesis (RAE). Véase la la nota 839 referida a este vocablo.

⁹⁰⁴Si bien se recuerda, la “compostura” es un concepto destacable en el poema de Cabrera (“belleza y compostura” en CABRERA DE CÓRDOBA, Luis: *ob. cit.*, ca.1580, estrofa 17, pp. 161 y sig. de esta tesis y “bello ornato y compostura” en *ibíd.*, estrofa 53, p. 181 y sigs. de este estudio), como definidora de todo aquello realizado con “curiosidad” o perfección en su ejecución. Por otro lado, en relación a ello, cabe recordar la vinculación de la “perfección” con la “compostura”, el “aseo” y el “primor” (SANTOS, fray Francisco de los: *ob.cit.*, 1657, pp. 253 y sigs. de esta tesis), vinculado a lo “galano” (RAE: “que viste bien, con aseo, compostura y primor”, <http://www.rae.es/> Consultado: 27/03/2018) o, en otras palabras, a la “vistosidad” inherente al “jónico” (“...vistosa fachada de orden jónico...”, *ibíd.*, p. 97r). Por otra parte, la “compostura”, junto al “aseo”, también es un vocablo íntimamente unido a lo “lindo”, de acuerdo a la acepción del vocablo que nos ofrece la RAE: “perfecto, primoroso y exquisito”. <http://www.rae.es/> Consultado: 27/03/2018). Este no es el único caso en el que se emplee el vocablo “lindo”, pues, el mismo padre Jiménez lo adjudica al orden “dórico”, dotado de “linda proporción” (“...El primer orden, que es dórico, tiene su principio en unos pedestales quadrados, con molduras y fondo de linda proporción,...”, JIMÉNEZ, fray Andrés: *ob. cit.*, 1764, p.77). Más adelante, se expondrá la relación de la “compostura” con las categorías de la magnificencia regia en las descripciones de Santos y Jiménez (remítanse a las pp. 267 y sigs. del presente estudio).

c.1. La base clasicista de la “compostura” (Santos y Jiménez)

...Sobre la puerta tienen su asiento dos urnas, sirviéndola de adorno, y compostura, en lo que ay desde el lintel al alquitrave..., p. 132r (**Santos**), p. 340 (**Jiménez**)

...Otra tiene una ventana por donde se puede oír missa desde palacio, y otra que corresponde a las de oriente, está abierta para dar luz, aunque escasa a la bóveda, que es entierro donde descansan otros cuerpos reales; y todas están con mucha semejança, en la medida, asiento, aliño, y compostura...”, p. 135r (**Santos**)

...Compónense, y adórnanse todos de una misma manera, con frontales, frontaleras, cruces, y candeleros; de suerte, que en mudándose la fiesta, y la solemnidad, se muda en ellos el ornato, y compostura, siempre uniformes en las colores, y en lo precioso de las telas, y brocados..., p. 20v (**Santos**)

...para que viniessen a tener en esta basílica la veneración, estimación, orden, aliño, y compostura, que tiene en tanta diferencia de vasos, y caxas, de materias, y hechuras tan diversas, y de tanto precio, que es como impossible el referirlas, y pintarlas 41r (**Santos**)

...Oratorio. Los oratorios y capillas que hay fuera de la Iglesia principal, repartidos por estas habitaciones, contando entre ellos la iglesia antigua y la de los oficios de Palacio, que está fuera, son siete de mucha compostura y decencia..., (**Santos**) p. 107r. y p. 401 (**Jiménez**)

...Viene á estar está piedra debaxo del asiento que el Rmo. Prior tiene en el Refectorio. De torre a torre tiene está fachada quinientos y ochenta pies y su mejor parecer se causa de la consecución y compostura de las ventanas, que sin romperse ni desatarse con intermedio alguno, están en cinco órdenes divididas..., p.10 v (**Santos**), p.23 (**Jiménez**)

...(Ornamentos de altares). Los quarenta altares, que están repartidos por el cuerpo de la iglesia, dexando aora los que están a los treinta pies, y en otras partes, se visten cada día, si es menester, de diferentes frontales; de suerte, que en mudándose la fiesta, y solemnidad, se muda en todos ellos la compostura de los ornamentos, uniformes en el color, y hechura..., p. 110r (**Santos**)

...(Quadra al mediodía). El primero que se encuentra de estos, en saliendo de la galería, es una galerieta de sesenta pies de largo, y veinte y uno de ancho, y lo mesmo es por la parte del norte, en quanto a las medidas, con quatro ventanas al jardín, de linda disposición, y compostura..., 83r. (**Santos**)

La “compostura”, como bien queda demostrado, es un concepto de raigambre clasicista, presente en todo el edificio, tanto en estancias religiosas (ej. “iglesia”, “oratorios”, “capillas”) como en las puramente funcionales (“refectorio”, “quadra”).

Pero, esencialmente, será un signo de distinción de la estancia más relevante para estos jerónimos: la “Pantheon” Real y, por extensión, de las “habitaciones Reales”, lo cual se expondrá más adelante.

En los párrafos expuestos, se verifica la anexión de este vocablo a una “consecución” o composición, ordenada y rítmica o, en otras palabras, modular, de tal forma que ningún elemento sobresale sobre otro, implicando unidad (“uniformes”), equilibrio o medida (“consecución y compostura de las ventanas, que sin romperse ni desatarse con intermedio alguno”). Pero esta idea de medida se potencia aún más coocurrir con el concepto “decencia”, que bien pudiera ser interpretado como sinónimo de “decoro” o el ajustarse a unos parámetros previos. Este hecho nos lleva a definir la “compostura” más bien por adecuación o “decoro” a unas normas clásicas. Además, en el testimonio de Santos, “compostura” se fija al binomio “linda disposición”⁹⁰⁵, asegurando, así el grado, de precisión o perfeccionamiento material que implica este concepto. Por último, cabe resaltar el papel de la “compostura” en el “adorno” (Santos, Jiménez) o “aliño”⁹⁰⁶, obteniendo como resultado de dicha combinación “muchísima semejança” y “medida” (Santos).

c.2.. La “compostura” como categoría de la magnificencia Real

...Sala grande de los aposentos reales. Siguiendo estas habitaciones Reales de la banda de mediodía, se entra en una gran sala o galería vistosa de sesenta pies de largo y veinte y uno de ancho, con quatro ventanas grandes al jardín de buena disposición y compostura..., p.174 (Jiménez)

...Tuvo también parte la alegría en estas lágrimas que derramaba el gozo por ver que tan soberanos príncipes caminaban ya a su merecido sepulcro, saliendo de las estrechas obscuridades antiguas a las espaciosas luces del Panteón [sic] {i.e.: Panteón}, que les tenía preparado su ínclito sucesor Felipe Quarto, el Grande, debiendo a su zelo tan mejorado tránsito y a su christiana asistencia tan célebre pompa. Últimamente los baxaron al Panteón, que estaba lleno de resplandores con las hachas y luces de las arañas. Y todo él se miraba con el lucimiento, grandeza y compostura, que puede imaginarse en la ocasión..., pp. 354 y 355 (Santos)

⁹⁰⁵ En este sentido, cabe recordar la asociación de lo “lindo” a la “compostura” (véase nota previa).

⁹⁰⁶ No es novedosa el binomio de “adorno y compostura”, “bello ornato y compostura”, si bien se recuerda el poema *Laurentina* (remítanse a las locuciones “adorno y compostura” en CABRERADE CÓRDOBA, Luis: *ob. cit.*, ca.1580, estrofas 53 y 63, pp. 181, 155 y sig. y 158 y sig. del presente estudio; “belleza y compostura” en *ibíd.*, estrofa 17, pp. 161 y sig. de esta tesis y “bello ornato y compostura” en *ibíd.*, estrofa 53, p. 181 de este estudio). Incluso, en este sentido, podría señalarse una de las acepciones de la “compostura” de la RAE: “aseo, adorno o aliño de alguien o algo” www.rae.es (Consultado:05/07/2016).

Como el ámbito regio está íntimamente unido a las nociones de suntuosidad y magnificencia, la “compostura”, irremediabilmente, ha de implicar “vistosidad”, “lucimiento”⁹⁰⁷, aparte de “grandeza”. Concretamente, estas cualidades se hacen patentes en las citadas “habitaciones Reales” y el “Panteón”.

...Este agregado de obligaciones y sufragios que se celebran en esta Casa de Dios, aunque admirable por lo numeroso, no lo es menos por lo magestuoso y solemne, que de todas las partes del mundo se puede venir a ver la grandeza, magestad, compostura y gravedad con que se celebran estos Funerales Regios, todo para honra y gloria del Señor, para lustre de la Iglesia y para bien de las almas de tan esclarecidos Señores y de todos los fieles christianos,...., p.377 (**Jiménez**)

La “compostura” es considerada uno de los rasgos más significativos del Monasterio, distintivo por el cual es reconocido y visitado por gente de todo el mundo, según el padre Jiménez. En el anterior fragmento, la “compostura”, además de las previas categorías de corte clásico, conlleva la idea de modestia, mesura o equilibrio, de “grandeza” y “magestad”. De este modo, la “compostura” se convierte, junto a la “magestad”⁹⁰⁸, en un concepto dual. Se debe a que, por una parte, es uno de los términos más más ilustrativos de la “grandeza” Real pero, al mismo tiempo, como en este caso, también se vincula a la “grandeza” y “magestad” de Dios. Esta idea se sostiene en que ambos estamentos, el Real y el divino, disfrutaban de las labores cristianas desempeñadas en el Monasterio. Estas son las ceremonias litúrgicas funerarias dedicadas tanto al linaje filipense como a “Dios” (“Dios”, “Funerales Regios”, “todo para honra y gloria del Señor [...] y para el bien de las almas de tan esclarecidos Señores”). Por lo tanto, en este sentido, Jiménez remarca que el espacio del Panteón Real, desde este punto de vista, posee una doble función, representativa y espiritual.

c.3. La facultad divina y moral de la “compostura”

Hemos podido verificar que, esencialmente, la “compostura” es una cualidad genérica de la que se impregna todo monumento, dentro de un amplio repertorio de conceptos de la Antigüedad clásica. Por otra parte, es tomada como estandarte del poder o magnificencia Real, estableciendo sinonimia con “majestad”/“majestuoso”,

⁹⁰⁷ Tampoco es novedosa la unión de la “compostura” con la “vistosidad” (Jiménez), en este caso sustituida por “lucimiento”. Recuérdese la nota 904.

⁹⁰⁸ Recuérdense las notas 757 y 761 en torno a la definición de dicha dualidad de la “magestad”.

uno de los vocablos más recurrentes del corpus textual escurialense previo, del que es similar, incluso, en su ambigüedad regia-divina, como acaba de apuntarse.

Sin embargo, en la descripción de Santos persisten una serie de fragmentos donde se pone en clara evidencia y de manera concreta (emancipado del ámbito Real) la idea de la “compostura” como atributo divino, procedente de una esfera superior o supraterrrenal (ej.: ...(Oratorio.) Passando más adelante, se entra en el oratorio, que es un pedaço de Cielo, por su compostura y aliño..., p. 70v).

- La “compostura” y la “traza” del “Pantheon” (Santos)

...[Por qué llamaron a este Pantheon] Mas al que vamos describiendo, le bautizaron con esse nombre, para que se significasse suma habitación del verdadero Dios, y sepulcro de los reyes, que vicediosos en la tierra, a él solo le tuvieron, y adoraron por tal, procurando la conservación de la fe en sus Monarchías, y defendiéndola, y dilatándola por las estrañas: y también por lo singular de su traza, que no sólo imita al Cielo, en el luzimiento, y compostura: sino en la forma circular y rotunda; que hasta en esso le dieron lo más perfecto, aunque con alguna diferencia, como se verá en el ejercicio del compás, y en el compartimiento de la obra, de que será justo tratemos, porque no se quede en descripción común, empeño tan particular..., p. 128v.

Santos exalta la categoría estética de la “compostura” en la “traza” del “Pantheon”. Por consiguiente, este autor continúa sublimando al Panteón sobre cualquier otro espacio del Monasterio⁹⁰⁹, resaltando la idea de que su “traza” es de procedencia divina, de la misma manera que lo fuera la de la basílica escurialense y, con anterioridad, la del Templo de Salomón.

Por este motivo, la “compostura” del Mausoleo puede adquirir un cariz íntegramente espiritual, completamente aislado de la connotación magnificente de lo regio. Por lo tanto, Santos sostiene que la “compostura” que define a este espacio funerario es una virtud proveniente de otro mundo, pues “imita el Cielo” en sus perfectas formas puras, “circular” y “rotunda”. Por este hecho, en este contexto el vocablo “luzimiento” puede adquirir un matiz distinto al de “vistosidad”, intrínseco al de los conceptos de Resplandor o Emanación.

- “Compostura” y “sacristía” (Santos)

...[Sacristía.] Mas en entrando por la puerta de la sacristía, como se ve en ella una pieza tan grande, clara, hermosa, y de tanta variedad de cosas divinas: nuevamente

⁹⁰⁹ Por ej., recuérdese SANTOS, fray Francisco de los: *ob. cit.*, 1657, pp. 266 y sig. de esta tesis.

comienza la admiración, a hazer en los sentidos, y en el alma, aquella operación, que es propia suya. La compostura, riqueza, y aseo de quanto se propone a la vista, suspende verdaderamente a todos; y luego se conoce, que esta parte, si no excede en perfección, está al mismo andar de las más notables desta casa..., p. 44r.

En alusión a otra estancia propiamente sagrada, aunque más bien de carácter funcional, como es la “sacristía”, también persiste la esencia estética de la “perfección” que atañe a la “compostura”. No obstante, esta se vincula a términos aparentemente antitéticos: por un lado, la “riqueza” (que bien puede remitirse al Poder Real, así como el “lucimiento”, la “vistosidad”, el “adorno” o el “aliño”⁹¹⁰), pero, por otro, se asocia al “aseo” a la “vista”⁹¹¹. De este modo, la “compostura”, por su facultad equilibradora y ordenadora, implica una impresión de claridad y primor a quien la detecta (“aseo”), a pesar del lujo y esplendor inherente al monumento (“riqueza”). De este modo, a partir de estas categorías, en este aposento religioso la “compostura” adquiere el incentivo de “suspender” el alma.

c.4. La “compostura” en el arte de la pintura (Jiménez)

...Ocupa el otro testero, en este mismo ángulo, una célebre copia de aquella famosa pintura de la Anunciación de nuestra Señora, obra de Benvenuto Garotolo, que en Florencia la muestran y guardan debaxo de tantos velos, como días tiene la semana. Puede estimarse por original grande, porque es en todo muy prodigiosa: la Virgen y el ángel hermosísimos y de tal honestidad y compostura, que ponen temor y reverencia..., p. 131.

En el arte de la Pintura, se evidencia, aún más, la idea de la “compostura” como cualidad de la “hermosura” (“hermosísimos”). Según Jiménez, la “compostura” ensalza a las figuras, como una especie de aura dignificante, hasta el extremo de inspirar algo más que respeto, solemnidad y majestuosidad, esto es, “temor” y “reverencia”, términos en directa vinculación con otros mencionados anteriormente, como lo “solemne” o la “gravedad”⁹¹². Al coocurrir con “honestidad”⁹¹³, nuevamente

⁹¹⁰ Aunque, no obstante, también pueden remitirse a la supremacía de Dios. Recuérdese el ejemplo “...Passando más adelante, se entra en el oratorio, que es un pedaço de Cielo, por su compostura y aliño...”, *ibid.*, p. 70 v., p. 267 del presente estudio.

⁹¹¹ Recuérdese que el “aseo”, la “claridad” y el “primor” constituyen subcategorías de lo “curioso”/ “artificio” (véase la nota 881). Así mismo, el “aseo” es una categoría estética que bien puede establecer sinonimia con el “buen orden” que implica la “policía” (nota 824)

⁹¹² Remóntense a JIMÉNEZ, fray Andrés: *ob. cit.*, 1764, p. 377, pp. 266 y sig. de esta tesis.

⁹¹³ La “honestidad” se une, entonces, a los anteriores términos de “decencia” (recuérdese el caso del binomio “compostura y decencia”, compartiendo el mismo fragmento ambos jerónimos, en SANTOS, fray Francisco de los: *ob. cit.* 1657, p. 107 r. y JIMÉNEZ, fray Andrés: *ob. cit.* 1764, p. 401, pp. 264 y sigs. del presente estudio).

se corrobora que la “compostura” implica el regimiento de un código reglado o decoro clásico.

2.2.2. Otros términos asociados generalmente al arte de la pintura

Esencialmente, la “viveza”, el “afecto”, la “fuerza”, el “espíritu” o la “valentía”, entre otros vocablos, están latentes en léxico pictórico de Santos y Jiménez. Más adelante, podrá comprobarse cómo muchos de ellos forman parte del vocabulario del *Viage* de Antonio Ponz, cuyos juicios coinciden en gran medida con los de estos monjes⁹¹⁴.

D) Viveza

...hasta unas palomas, que están en el suelo (ofrenda de alguna pastora de las que introduce) engañan con su viveza...”, p.73r (**Santos**)

La “viveza” es un vocablo que, como su nombre indica, posee la virtud de dotar de “alma”, vitalidad o vida a las figuras representadas. Más adelante, se abordará su sinónimo, la “verdad”⁹¹⁵, cuya aportación con respecto a la “viveza” reside únicamente en ligeras variaciones terminológicas⁹¹⁶.

Ambos jerónimos coinciden en esta acepción del término, pero con diferente juego de conceptos:

- “Viveza”, “afecto” y “alma” (*Santos y Jiménez*)

...En el segundo se ve el San Sebastián celebrado, del Ticiano, que fue de los condes de Benavente, figura del natural, sola, en un nicho, y toda desnuda, las manos atrás, y clavadas dos flechas, la cabeza levantada al Cielo con grande afecto, y viveza..., p. 47v. (**Santos**)

...A esta se sigue el ángulo tercero, que es todo del mismo maestro, así lo dibuxado, como lo obrado del pincel, y colorido. En la primera estación de las dos principales, pintó por la parte de dentro a Christo crucificado, y le puso de frente con mucho acompañamiento de figuras, que representan diversos sentimientos, y afectos, con grande viveza, y alma..., p. 61v. (**Santos**)

...Entre las dos de abaxo hasta la cornisa que corre por el entorno, está aquella pintura famosa de la Cena, del Ticiano, (Pintura del refectorio) tan celebrada de los pintores y con razón, porque tal viveza y espíritu como muestran las figuras con el relieve y fuerza (**Santos**)/fuerza (**Jiménez**) del arte, es de lo más precioso, que puede verse..., p. 54v (**Santos**), p.140 (**Jiménez**)

⁹¹⁴ Sobre la descripción escurialense del *Viage* de Ponz, véanse pp. 306 y sigs. de esta tesis.

⁹¹⁵ Véase el análisis del concepto “verdad” en Santos y Jiménez en las pp. 279 y sigs.

⁹¹⁶ “Verdad” va a coocurrir con el vocablo “autoridad” (Jiménez), en vez de con los términos “espíritu”, “alma” o “fuerza”, con los que suele relacionarse la “viveza” (*ibíd.*, p. 36, p. 279 del presente estudio).

La “viveza” y su consiguiente “espíritu”⁹¹⁷ (comprendido como sinónimo de “alma”, Santos) también pueden manifestarse en la tridimensionalidad (“relieve”) y, por tanto, en el carácter tangible de lo representado, aparte de la expresión, que viene a equipararse a los términos “sentimiento”, “afecto”, “alma” (Santos) o “espíritu” (Santos y Jiménez). Incluso, a todos ellos se unirá el vocablo “fuerza”⁹¹⁸, el cual adquiere una doble acepción semántica: en coocurrencia con “arte” (la “fuerza”/“fuerça del arte”, ej. Santos, 54v y Jiménez, 140) se traduce como la suma perfección en la disciplina pictórica, en esta ocasión otorgada a la “famosa Cena del Ticiano”. No obstante, la “fuerza” también podría atribuirse al diseño por ir antecedido por el concepto “relieve” (Vasari, 1568)⁹¹⁹.

De entre todo este grupo de vocablos, Ponz, en su *Viage*, hará un uso importante de la “fuerza” y “espíritu”. Comprenderá a la primera, a la “fuerza”, como

⁹¹⁷ El vocablo “espíritu” empleado en estos juicios pictóricos sobre las pinturas escurialenses, huye de uno de sus significados por antonomasia, como la capacidad imaginativa, audacia o de invención del artífice, vinculada al intelecto (*Diccionario de la Lengua Española* de la RAE y GRASSI, Pepe: *ob. cit.*, p. 918). Por el contrario, en las presentes descripciones el concepto se ciñe a su significado de actitud vivaz o conferencia de alma o espíritu de los personajes representados. Para un amplio estudio del concepto “espíritu”, consúltese la voz *spirito/spiritoso* en *ibíd.*, p. 917. De los numerosos significados de “espíritu” que nos ofrece el *Diccionario* de la RAE, de los más próximos a la definición escurialense (y que apoyan mis reflexiones al respecto), he seleccionado los de “vigor natural”, “aliento, brío”, en lo que concordaría con el sentido de “viveza” de las figuras”). Por otro lado, recuérdese que el concepto de “espíritu” también podía ir íntimamente asociado a la *grazia* (ej.: “...tener gracia, tener donaire y agrado [...] Dar gracia a una cosa, darle buen talle y espíritu”. COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián: *ob. cit.*, p. 445v., remítanse a la nota 733 sobre la *grazia*).

⁹¹⁸ Según el *Diccionario de Autoridades* de la RAE, en el léxico del siglo XVIII la “fuerza” es definida en un sentido muy similar al del uso actual: “vigor, robustez y capacidad para hacer o mover alguna cosa que tenga resistencia o peso: como para levantar una piedra, tirar una barra, etc. Latín. *Vis. Potentia*. SOLIS, Hist. de Nuev. Esp. lib. 3. cap. 3. Que como hijos de mejor clima, tenían más espíritu y mayores fuerzas que los otros hombres. CORN. Chron. tom. 4. lib. 1. cap. 3. Era de buena complexión, salud firme, y robustas fuerzas”. <http://web.frl.es/DA.html> (Consultado: 16/05/2016) *Diccionario de Autoridades*, Tomo III (1732). No obstante, también se define como “constancia”, “valor” y esfuerzo”, algo propio de la *difficoltà* de la que se nutre el proceso creativo de todas las artes escurialenses, unida a profesionalidad que implica un trabajo realizado con “curiosidad” o “artificio”. *Diccionario de Autoridades*, Tomo III (1732), <http://web.frl.es/DA.html> (Consultado: 12/10/2017). Dada esta diferencia semántica con respecto al uso de “fuerza” por parte de Santos y Jiménez, podría aceptarse su definición como una innovación conceptual del término en su contemporaneidad. El *Diccionario de la Lengua Española* de la citada RAE nos aporta un significado crucial que relaciona al concepto con la “virtud” y la habilidad: “virtud y eficacia natural que las cosas tienen en sí”, concordando con el cariz que otorgan los autores escurialenses a la conjunción terminológica “fuerza/fuerça del arte” (SANTOS, fray Francisco de los: *ob. cit.*, 1657, p. 54v y JIMÉNEZ, fray Andrés: *ob. cit.*, 1764, p. 140). www.rae.es (Consultado: 16/05/2016). Por otro lado, véase el *Dizionario de* de Grassi acerca de la “fuerza” o *forza* (it) atribuida, así mismo, al arte de la pintura, concretamente a los valores plásticos del diseño y el relieve. En relación a ello, Vasari postula que todo artista ha de conciliar la unión entre el *disegno* y el *relievo* con la soltura del pincel o la *vaghezza* (inherente al *colorito*) (Vasari, *Vidas.*, 1568, I, 128, en GRASSI, Pepe: *ob. cit.*, p. 792). De este modo, se constata que para algunos tratadistas la *forza* se es un vocablo opuesto a la *vaghezza* (por ejemplo, aparte de Vasari, véase en el siglo XVIII a Zanetti, *Della pittura*, 1771, en *ibíd.*, p. 322).

⁹¹⁹ *Ibíd.*

un término vinculado a una obra bien ejecutada pero también marcada por la impronta personal del artista y, al segundo, al “espíritu”, mismamente por viveza⁹²⁰.

- “Viveza” y “propiedad”/“propriedad” (Jiménez)

...Son estas figuras iconológicas de gran gusto para los discretos por el ingenio con que nos representan las cosas invisibles y aquí lo hacen con mucha viveza y propiedad. Son pinturas modernas de mano de Francisco Llamas..., p. 143.

...por los troncos de los árboles, con gran viveza y propiedad..., p. 165.

...Es mucha la viveza y propiedad con que todo esto se mira aquí significado..., p.179.

Pero, junto a lo anterior, Jiménez reitera la dualidad “viveza y propiedad”⁹²¹. Este binomio refuerza la idea de que la “viveza” aspira a una destreza técnica, traducida en la alta fidelidad entre realidad y representación. Es por ello que la pintura ha requerido y presenta un gran virtuosismo en su ejecución.

E) Valentía/valiente

Junto con la “propiedad” (Jiménez⁹²²) y la “fuerza/fuerça del arte” (Santos y Jiménez⁹²³), la “valentía”⁹²⁴ también figura como parte de los sinónimos de los

⁹²⁰Remítanse a las pp. 314 y sig. del análisis del testimonio de Ponz.

⁹²¹ El término “propiedad” figuraba, mismamente, como subcategoría de la “perfección” y en relación con la imitación de la realidad (Jiménez). Recuérdese la nota 839, acerca de la definición del término “propiedad” en relación con el detallismo y primor.

⁹²²JIMÉNEZ, fray Andrés: *ob. cit.* 1764, pp. 169, 175, 143

⁹²³ Recuérdese SANTOS, fray Francisco de los: *ob. cit.*, 1657, p. 54v y JIMÉNEZ, fray Andrés: *ob. cit.* 1764, p. 140.

⁹²⁴Esencialmente, el significado del concepto de la “valentía” en los juicios estéticos de Santos y Jiménez concuerda con tan sólo algunas de las acepciones expuestas en el *Diccionario de la Lengua Española* de la RAE y en sus recursos del CORDE y el *Diccionario de Autoridades*. De esta manera, la RAE corrobora que las voces “valentía” y “valiente” frecuentemente se asocian a la “fortaleza” o al vigor físico masculino (término que no viene al caso en las presentes descripciones), identificándose, por lo tanto, con actos heroicos y bélicos, con el “valor”, inmaterial o material, y el “esfuerzo” (en el contexto de los textos sanlorentinos, este se aplicaría a una complicada empresa artística resuelta con brillantez). En este sentido, el citado *Diccionario de Autoridades* nos indica las siguientes traducciones del término: “s. f. Esfuerzo, aliento, ù animosidad, fuerza, ò vigor. Lat. *Fortitudo. Virtus.* SANDOV. Hist. de Ethiop. lib. 1. cap. 10. Entre las abominaciones, que tienen, una es, que en señalándose uno con *valentía* en la guerra, lo matan, para hacerse valientes como aquel lo era. SOLIS, Hist. de Nuev. Esp. lib. 5. cap. 14. A pocas experiencias de su ánimo quieren tratar el valor como *valentía*, y la *valentia* como profesión”. *Diccionario de Autoridades* de la RAE, Tomo VI (1739), *Diccionario de Autoridades*, Tomo VI (1739), <http://web.frl.es/DA.html> (Consultado: 01/07/2016). Por otro lado, en la misma línea se halla la selección de textos del CORDE de los siglos XVII y XVIII: “...que igualó a los hechos y buenos sucesos de todos los valerosos capitanes, imitando a aquel Carlo Quinto, en quien se cifró todo lo que la valentía pudo alcanzar en guerra y acrecentamiento de corona real”. ANÓNIMO: *El sumario de lo que contiene la historia de la comedia del duque don Alonso y desta cassa...* (España:1535-1622), ed. Teresa Ferrer Valls. Valencia, UNED-Univ. Valencia-Univ. Sevilla, 1993, p. 299. Temas, documentos notariales. “...y ya desconfiado de salir de aquel encanto, rindiéndose al trabajo entre afectos de temor, valentía y desesperación...”, HERRERA, Pedro de: *Translación del Santísimo Sacramento a la Iglesia Colegial de San Pedro de la villa de Lerma...* (España, 1618), ed. Teresa Ferrer Valls. Valencia, UNED-Univ. Valencia-Univ. Sevilla, 1993, p. 268. Temas: documentos notariales. “...Preguntando un día la Reina doña Isabel á Gonzalo Fernández de Córdoba, el Gran

omnipresentes conceptos de “curioso”/“artificio” y la “gracia” del repertorio textual sanlorentino. Se sostiene, por tanto, que la “valentía” emula al detalle el significado de estas categorías, abarcando sus características fases del proceso artístico: la ejecutiva o práctica y la intelectual o ideativa, reflejando, así, una imagen de gran maestría o profesionalidad y de alto ingenio. No obstante, puede decirse que el término no es una aportación novedosa por parte de estos monjes, pues ya estaba latente en la descripción de Sigüenza, mismamente vinculado a la práctica pictórica⁹²⁵. Sin embargo, como veremos, Santos y, sobre todo, Jiménez harán un mayor despliegue de la “valentía”, pudiéndose considerar una de sus máximas contribuciones.

La “valentía” en la *Historia de la Orden* figura en coocurrencia con lo “excelente”, la “belleza”/“hermosura”, el “arte”/“gracia”, el “dibuxo” y el “colorido”. Por otro lado, se emparenta con la “gran perfección” técnico-manual del artífice (a “lo mucho que sabía” el “maestro” o a lo “diestro” que es, por ej., “escorço acertadísimo”). Pero también se asocia a su “invención y caudal” (“de mucha invención y caudal, ansí

Capitán: ¿cuál había sido la mayor valentía que había hecho en su vida?...”, “...ya nos muestra la experiencia hasta donde abajó á Daniel de su santidad, á Salomón de su sabiduría y á Sansón de sus fuerzas y valentía...”, VALLADARES DE VALDELOMAR, Juan: *Caballero venturoso*, (España, 1617). Eds. Adolfo Bonilla y San Martín y Manuel Serrano y Sanz. Madrid, Impr. Rodríguez Serra, 1902, II. 20 y 194. Temas: Relato extenso novela y otras formas similares. (<http://corpus.rae.es/cordenet.html> Consultado: 01/07/2016). Sin embargo, volviendo al citado *Diccionario de Autoridades*, se expone un significado afín al de las presentes descripciones del monumento, en la línea de la “valentía” como maestría (en este caso, vinculada a la mimesis del natural) por lo que el uso que los frailes hacen del vocablo no resultaría una innovación semántica en su tiempo: “Determinadamente hablando de la Pintura, se toma por la singular habilidad, propiedad, y acierto en la semejanza de las cosas, que se pintan. Lat. Vivida naturæ æmulatio. CALD. Com. Darlo todo, y no dar nada. Jorn. 2. <http://web.frl.es/DA.html> (Consultado: 12/10/2017). Por último, el *Diccionario de la Lengua Española* de la RAE y, nuevamente, su herramienta del CORDE nos indican que la “valentía” coocurre asiduamente con los vocablos “valor” y “esfuerzo”, no siendo este último necesariamente físico en todos los casos (como queda explicado, en el contexto de los textos sanlorentinos, dicho “valor” y “esfuerzo” se subordinan a la esencia de la categoría estética de “curioso”/“artificio” y, en definitiva, a la idea de *difficoltà*): “...y quería ver si imitaba a su hermano en el esfuerzo y valentía, y el Diego de Orozco se lo prometió,...”, “...y que confiaba en Dios y en el esfuerzo y valentía de tan grandes hombres y valerosos capitanes y soldados”, TELLO, fray Antonio: “Fragmentos de una historia de la Nueva Galicia” en *Documentos para la Historia de México* (México:c.1650), ed. de Joaquín García Icazbalceta. Alicante, Universidad de Alicante, 2003, párrafos 5 y 6. Temas: documentos notariales. “hecho o hazaña heroica ejecutada con valor”. Según el último diccionario de la RAE: “expresión arrogante o jactancia de las acciones de valor y esfuerzo”. Por otro lado, acerca de su calificativo, “valiente”, entre sus numerosas definiciones tan sólo una resulta concordante con la idea de la “valentía” para Santos y Jiménez: aquello “excelente o muy valioso”. Así mismo, tímidamente sale a relucir la acepción de hecho extraordinario o proeza (acción de valor). Sobre el resto de definiciones, estas no distan en exceso de las más estereotipadas: “fuerte y robusto en su línea; “dicho de una persona: Capaz de acometer una empresa arriesgada a pesar del peligro y el posible temor que suscita”; “eficaz y activo en su línea, física o moralmente; “valentón, baladrón”, entre otras. <http://www.rae.es> (Consultado: 01/07/2016).

⁹²⁵ Sin embargo, podemos detectar el único caso donde Sigüenza emplea el término “valiente” a la arquitectura: “...con todo eso parece pequeña, por ser tan valiente la fachada desta frontera y pórtico, que ya a esta sazón se iba levantando a toda furia...”, SIGÜENZA, fray José de: *ob.cit.*, 1605, p. 605.

en el historiar, como en el dibuxo”) y a lo “singular” de su impronta, única e inigualable (“singular proporción y movimiento”, “pocas le igualan”, “discurso particular”, “ninguna la haze ventaja”)⁹²⁶.

A continuación, se presenta el análisis de la “valentía” en las descripciones de los padres Santos y Jiménez:

Santos

-La “valentía”, definición

...No será possible a la pluma, ni al dibujo, el descriuir, y mostrar lo mucho de su grandeza: mas para que por lo menos pueda la curiosidad inferirla, se irá manifestando por partes, en diseños de planta, alçado, y cortado, donde viendo con cuánto primor y valentía, está executado todo, assí en bronces, como en jaspes, pueda dezir sin rezelo..., p. 121r.

...Suele el estudio de la Arquitectura en este género de fábricas, por ser difíciles, hazer ostentación de todo aquello, a que puede llegar la valentía de sus execuciones, en lo raro de las orthographías, e inventivas, como se vee en las celebradas escaleras antiguas, y en las que oy goza nuestra España en diversos edificios..., p. 124v.

...En las puertas abiertas están las dos historias, de quando le enclavaron en la cruz, y el descender de ella: y al fresco están las mismas a los lados, y con tanta valentía tratadas, que no hiziera más en ellas su maestro Michael Ángel..., p. 61v.

...Oración del Huerto, de tanto primor, y ingenio, que no ay perspectiva, escorzo, luz, fuerça, relieve, postura, o habitud, que dizen los pintores, que no se vea executada en ellas, con toda valentía, y excelencia..., p. 61v.

...Estas son las ocho estaciones, y quadros con que se adorna el claustro alto; por sólo gozar de ellas, se puede venir a ver esta maravilla, que no es la menor parte de averse merecido esse nombre la excelencia de su valentía..., p. 64r.

La “valentía” (y su forma adjetiva, “valiente”) es un vocablo del que se puede intuir su clara procedencia italiana seiscentista finisecular, concretamente, por su anexión a la *difficoltà*, es decir, a ejecuciones complejas y de gran calidad

⁹²⁶ “...de su mismo pinzel y colorido ay cosas excelentes y de mucha valentía, y de singular hermosura y arte, assí en lo del fresco como del olio...”, *ibíd.*, p. 721; “...se le puede negar sino que descubren la valentía del maestro, lo mucho que sabía y quán diestro era en plantar las figuras, y mostrar sin dificultad todas las partes, con singular proporción y movimiento...”, *ibíd.*, p. 743; “...La velleça y valentía de esta pintura, quisiera saber ponderar. Sólo diré que aunque en esta casa ay tantas y tan buenas y de tan grandes maestros como veremos en su discurso particular, ninguna la haze ventaja, pocas le igualan, y verdaderamente es de gran perfección y valentía...”, *ibíd.*, p. 708. “...Peregrín de Peregrini, Milanés, hombre valiente en el arte, de mucha invención y caudal, así en el historiar, como en el dibuxo”, *ibíd.*, p. 718 “...Una figura valiente como ellos dizen galanamente plantada, de singular meneo, elevado el rostro, con un escorço acertadísimo, porque tenía gracia en esto, el colorido de hombre varonil, estremado, vestido, y ropas con mucho adorno, grave y hermoso...”, *ibíd.*, p. 727.

(“excelencia”), para las que, en conclusión, el artífice ha requerido de una vasta formación académica. Como bien se indica en uno de los párrafos anteriores, la “valentía” se sustenta en el dominio de todas las habilidades técnicas que comprende el arte de la pintura: “perspectiva”, “luz”, volumetría o tridimensionalidad (“relievo”), la “fuerça” o diseño⁹²⁷, etc. En este sentido, “valentía” puede ser sinónimo de “valor”, de un trabajo encomiable y de gran esfuerzo⁹²⁸.

No obstante, más que ser comprendida por el desafío, argucia o coraje del artista ante una empresa de tal complejidad, debemos atenernos a su connotación de “excelencia”, calidad o buen acabado de una producción (un trabajo de gran “valentía” o valor⁹²⁹). A todos estos preceptos se añaden los del esmero y el detallismo o, lo que es lo mismo, el “primor”, (“con cuánto primor y valentía, está executado todo”), otra de las subcategorías estéticas de lo “curioso” por antonomasia. Además, Santos aporta a la “valentía” las subcategorías intelectuales del “ingenio” y la “inventiva”⁹³⁰. Como es sabido, ambas nociones dotan a toda producción de un cariz único e irrepetible, esto es, de la personalidad del artista⁹³¹.

- “Valentía” y *mimesis* (“viveza”)

...Bautista Monegro, y delante de ellas sus insignias; el ángel, el águila, el león, y el toro, que arrían a unos términos de jaspe, por donde sale el agua a los estanques, haciendo agradable ruido entre tanta hermosura: sólo este ruido se permite en este claustro, que es para todos siempre el del silencio religioso. Son las estatuas de mármol de Génova, blanco como el armiño, y lo mismo las insignias; y la formación de todas, y movimiento, de gran valentía, y viveza..., p. 64v.

...adornan toda la pared de frente de las ventanas, seis quadros muy grandes, donde representó Lucas Canxioso, con toda viveza, y valentía, aquella batalla naval de Lepanto..., p. 84v.

⁹²⁷ Si se define la “fuerça”, habría que remontarse a las *Vidas* de Giorgio Vasari, ya que estos textos son en parte deudores del vocabulario estético italiano de finales del XVI. Si bien se recuerda, Vasari definía a la *forza* bajo los conceptos de *disegno* y *relievo*, los cuales deberán de complementarse con la *vaghezza* del *colorito* (Vasari, *Vidas*, 1568, I, 128, en GRASSI, Pepe: *ob.cit.*, p. 792). Así mismo, la “fuerza”, según el *Diccionario de Autoridades* de la RAE, se atribuía a algo realizado con esfuerzo, propiedad y valor en cuanto a su gran cercanía de lo representado con lo natural (véase la nota 917 sobre el análisis exhaustivo del concepto).

⁹²⁸ He aquí la proximidad de la “valentía” con la citada “fuerza/fuerça”.

⁹²⁹ Recuérdese la nota 924 acerca del vocablo “valentía”.

⁹³⁰ Más adelante, gracias al mayor número de ejemplos sobre el término “inventiva” que compendia la descripción de Jiménez, puede percibirse una sutil diferenciación entre esta y el “ingenio” (pp.328 y sig. de a presente tesis).

⁹³¹ Véase más adelante sobre el término “inventiva”, en las pp. 286 y sigs.

Como bien era de esperar, si hablamos de la “valentía” como dominio o perfección técnica en el ámbito pictórico, es imprescindible su asociación a la “viveza” o “mímesis” y, por lo tanto, a la citada “propiedad” (Jiménez)⁹³². Pero en este contexto el logro de la “valentía” en coocurrencia con la “viveza” se halla en la conferencia de vida de las figuras representadas (más que en la copia fidedigna del natural) y, por lo tanto, en la naturalidad. Esta probablemente implique, en mayor o menor escala, movimiento, expresiones y sentimiento, si tenemos en cuenta las categorías de la “facilidad”, el “reposo” y las “expresiones”, inherentes al sentido de la “gracia”, según Ponz⁹³³.

Jiménez

Al igual que Santos, Jiménez concibe la “valentía” bajo el sentido de ejecución realizada con gran pericia o virtuosismo técnico. Sin embargo, este autor pone a nuestra disposición una definición del vocablo mucho más detallada y explícita, con un mayor número de ejemplos y coocurrencias terminológicas:

- *La “valentía y sus fases práctica e intuitiva*

...y por lo que toca a la valentía del pincel en la ejecución, puede servir de modelo a los que desean llegar a la cumbre del Arte..., p.44.

...Y los restantes ofrecen campo a quarenta y seis historias sagradas del Nuevo Testamento, que se miran pintadas en ellos con gran magisterio y valentía..., p.48.

...Y sin esta hay otras ocho en aquella banda: La huída a Egipto, el Martirio y Degollación de los Inocentes, en donde se descubre mucho de la valentía y destreza del Maestro..., p.52.

...Y los cavallos están expresados con gran valentía en sus agraciadas posiciones, escorzos y briosos movimientos, de modo que muestra bien Jordán en este militar historiado su bello gusto e invención singularísima para estos marciales choques..., p. 66.

...Y aunque este método *escenográfico* (que llaman los facultativos) sea de mucha valentía, por el buen ayre que resulta del escorzo en los cuerpos rectilíneos y porque supone en el artífice alta comprensión de los profundos preceptos de la óptica, que es como el alma de la pintura y dibuxo..., p.68.

En sintonía con la equiparación semántica de “curioso”/“artificio” y “gracia”, la “valentía” se aprecia en el mismo proceso del uso del “pincel en la ejecución”, pues

⁹³² Remítanse a “viveza y propiedad/ propiedad” en JIMÉNEZ, fray Andrés: *ob. cit.*, 1764, pp. 143, 165, 179, pp. 271 y sig. de este estudio. Recuérdese la definición de “propiedad” en la nota 839.

⁹³³ Véanse pp. 306 y sig. de la presente tesis referidas al análisis de la descripción del *Viage*, así como la nota 1010.

se basa en la destreza adquirida por el artífice. Por otra parte, en alusión a su grado de profesionalidad, como bien hiciera Santos, Jiménez se remite a la “alta comprensión de los preceptos de la Óptica”.

Por otra parte, el jerónimo matiza más sus explicaciones, afirmando que los orígenes del concepto parten de la “inventiva” del artífice. Al calificarla de “singularísima” (“inventiva singularísima”), adjudica a la “valentía” las cualidades de la fantasía, la intuición y la originalidad.

-La “valentía” como sinónimo del “buen gusto”/ “bello gusto”

...Ni se hace mención de los lienzos hermoeados de diversos asuntos, con que nuevamente se mira el paseo del Colegio ennoblecido que, aunque no es pintura del mayor espíritu en el dibuxo, a lo menos es un historiado de gran variedad, mucha hermosura y gratos coloridos, sin otras pinturas de maestros y pinceles de buen gusto y valentía, que se gozan repartidas por la Casa... [sin paginar] X (Prólogo).

...Y los cavallos están expresados con gran valentía en sus agraciadas posiciones, escorzos y briosos movimientos, de modo que muestra bien Jordán en este militar historiado su bello gusto e invención singularísima para estos marciales choques...”, p.66.

Para Jiménez, la “valentía” se emparenta con la idea de “buen gusto”. Este es aquel basado en la “variedad” y la “hermosura”, perceptible en los “coloridos”, más que el “dibuxo” (primer ejemplo).

No obstante, también demuestra que lo “agraciado” y la “variedad”, en esta ocasión de posturas (“escorzos”, “posturas” y movimientos exaltados o “briosos”), son atribuidos a la “valentía”. Gracias a estos condimentos, una obra lleva implícito el sello de garantía del “bello gusto” (segundo ejemplo). A ello se añade la “invención singularísima” o seña de identidad del artista.

-Otras coocurrencias de “valentía”

- *“Gentileza y valentía caprichosa”*

...Y todo este hermoso Cielo se mira exornado con la agregación artificiosa de varias virtudes, hazañas y triunfos, expresado todo con gran gentileza y valentía caprichosa..., p. 61.

En respuesta a la comentada espontaneidad o toque personal derivado de la “invención” del pintor, Jiménez sugiere que la propiedad de la “valentía” posee en sí misma notas de autoría, es decir, de subjetividad por parte del artista. Así, afirma que este puede dejarse llevar por su albedrío, sustituyendo en este contexto el concepto de “invención” por el de “capricho”, el cual sugiere una mayor libertad creativa.

Por otra parte, por el hecho de figurar junto con el término “gentileza”⁹³⁴, la “valentía” también se remite a la noción de “nobleza”, subcategoría de la “gracia”⁹³⁵. Sin embargo, en alusión a las notas personales del “capricho”, en este caso la “valentía” se refleja como materialización de la “manera” personal del artífice, otra de las posibles acepciones de la “gentileza” aunque, no obstante, también del carácter de excepcionalidad superior que supone dicha “nobleza”.

• “Valentía y dulzura”

...Está todo el por el contorno pintado al fresco y en los quatro ángulos hay ocho historias al olio, de mucha valentía y dulzura..., p. 49.

Jiménez no especifica en qué atributos se basa la “dulzura”⁹³⁶ con la que se asocia la “valentía”. Sin embargo, debido a su significado en el *Diccionario de Autoridades* y el *Dizionario* de Grassi, es probable que aluda a imágenes agradables,

⁹³⁴ Recuérdese, de los ejemplos mostrados en la nota 733 (acerca del término *grazia*), se ponía en relación los conceptos de la “gracia y la gentileza”, (G.P. Lomazzo, 1584, II, 29 en GRASSI, Pepe: *ob. cit.*, véase el término *grazia*, pp. 372-374). Así mismo, junto con la *grazia* (nota 733), la *gentileza* se vincula con la *nobilità*, con la que establece sinonimia por su sentido clásico, y con la manifestación de la *maniera* individual de un artífice (véanse las notas 233 y 281 referidas a la *nobilità*). Como bien podrá demostrarse, los comentarios pictóricos de Ponz pretenden diferenciar la “gracia” de la “gentileza” (PONZ, Antonio: *ob. cit.*, 1772, pp. 75 y 180, pp. 322 y sig. de este estudio). Sin embargo, se verificará que realmente se encuentran íntimamente asociadas entre sí, puesto que, realmente, comparten las mismas categorías estéticas, como la “delicadeza” (*ibid.*, p. 180, pp. 322 y sig. de esta tesis).

⁹³⁵ Remóntese a las notas 733 (*grazia*) y 233 y 281 (*nobilità* y “noble”).

⁹³⁶ La “dulzura” es una categoría estética de carácter hedonístico, unida a una impresión placentera y agradable por parte del espectador. De acuerdo a ello, en el *Diccionario de Autoridades* la “dulzura” se recoge como “la calidad de las cosas que no tienen acedía ni amargúra, y es cáusa de que hagan una impresión agradable en el gusto, deleitando la parte sensitiva del paladar”. Latín. *Dulcedo*, inis. LAG. Diosc. lib. 1. cap. 139. Por otro lado, se vincula a la “suavidad y deléite” (latín. *suavitas*, tis. Delectamentum. DOCTR. DE CAB. lib. 3. Prolog. “Porque la agrúra de las cosas que en las leis de los debates oyeremos, se pierda con la dulzúra de la delectable amistad”. FUENM. S. Pio V. f. 57. “Trahíanles libros, que con la novedad de las cosas y dulzúra de la Lengua aficionaban”. *Diccionario de Autoridades*, Tomo III (1732), <http://web.frl.es/DA.html> (Consultado: 12/10/2017). Sobre una amplia explicación del término, consúltese la voz *dolcezza* en GRASSI, Pepe: *ob. cit.*, pp. 264. Además, cabe citar la relación de la *dolcezza* con la *delicatezza*. Resulta curioso que, en las descripciones escurialenses, se haga uso del término “delicadeza” indistintamente, tanto para referirse a la disciplina arquitectónica como a la pictórica, pues siempre ha sido aplicado a este último campo. *Delicatezza* es un concepto que irrumpe en la literatura artística a partir de la segunda mitad del siglo XVI. Suele aplicarse como un equivalente de la *morbidezza* (según Montijano García, la *morbidezza* es un concepto en estrecha relación con la *vivezza* vasariana. Puede definirse como la plasmación de la impresión de “ternura”, casi palpable visualmente, gracias a la técnica del colorido (MONTIJANO GARCÍA, Juan María: *ob. cit.*, 2002, p.322). Pero, especialmente, la *delicatezza* encuentra su sinonimia máxima en la *dolcezza* (*dulzura*) de la de las extremidades y los rostros de las figuras (GRASSI, Pepe: *ob. cit.*, pp. 239). Según la RAE, la voz “delicadeza” responde a varias definiciones. Entre todas ellas, las más concordantes con el contexto de las descripciones escurialenses serían las de “finura”, “ternura”, “suavidad” (www.rae.es Consultado 14/04/2016). Así mismo, “delicadeza”, debido a implicación “femenina”, así como a la adjudicación vitruviana del jónico (y corintio) a templos destinados a diosas, encuentra una estrecha asociación de este orden con lo “amanerado”, al que precisamente se le atribuye dicha cualidad de lo “femenino” (www.rae.es Consultado:14/04/2016).

dotadas de cierto refinamiento o amaneramiento feminizado, capaz de suscitaros cierta ternura o delicadeza⁹³⁷.

F) Verdad

Como variación del concepto de “viveza”⁹³⁸, se halla otro término común en ambas descripciones: “verdad/-era”, mismamente empleado como elogio al realismo mimético del que se colma la colección pictórica escurialense. No obstante, el concepto posee otra acepción preeminente, unida a la “verdad” cristiana y al verdadero Dios, es decir, vinculada al culto cristiano, la Ley Divina y al camino recto, que se desarrollan y alcanzan en el Monasterio.

- La “verdad” como *mímesis* o *simulacro* de la realidad (“parecer”)

Resulta evidente que los monjes toman consciencia del carácter de simulacro, engaño o artificio que supone la excelencia técnica de la *mímesis*, en lo cual coinciden con los cortesanos Cabrera y Almela⁹³⁹, quienes aludían mismamente a ello con el verbo “parecer”:

- “Verdad, no pintura”, “no parecen pintados” (Santos)

...y todo con guarnición de follages, y enlazaduras, haziendo los mármoles, y jaspes contrahechos tales relieves, y sombras, que no parecen pintados, sino que lo son de verdad..., p.24v.

...La mesa, que está en medio, y los assientos, y un perro echado en el suelo, son verdad, no pintura..., p.45r.

He aquí, en estos ejemplos, la ambigüedad del excelente realismo de las pinturas del Monasterio.

- “Verdaderamente real”, “llena de autoridad”, “parece verdadera” (Jiménez)

...Sobre los Reyes de Judá de la portada de la basílica: ...Hacen todos una vista verdaderamente real y llena de autoridad..., p. 36.

...hay corrida una cortina y, debaxo, sobre una tarima o grada capaz, vestida de una alfombra de varios colores y tan perfecta que parece verdadera, está el asiento de Jacob..., pp. 100-101.

De estas relaciones terminológicas, el vocablo que más nos llama la atención es el de “autoridad”. Este incentiva la conferencia de personalidad que adquiere toda

⁹³⁷ De hecho, Ponz vincula la “dulzura” al estilo pictórico que denomina por “manera clara y suave”, la cual suscita amaneramiento y delicadeza en las figuras (PONZ, Antonio: *ob. cit.*, 1772, p.136, p. 331 del presente estudio).

⁹³⁸ Sobre los juicios pictóricos de estos cortesanos, véanse las pp. 185 y sigs. de esta tesis.

⁹³⁹ Recuérdese ej. en ALMELA, Juan Alonso de: *ob. cit.*, ca. 1595, p.199 [error de paginación: en el original 197], p. 186 del presente estudio.

figura representada con realismo mimético. Por lo tanto, “autoridad”⁹⁴⁰ en esta ocasión puede definirse por “espíritu” o “alma” o, incluso, “afecto”, palabras que frecuentemente solían coocurrir con “viveza”⁹⁴¹.

- *La “verdad” cristiana*

Apenas existe variación en ambos monjes acerca de la idea de “verdad” cristiana sobre la que se cimenta el monumento, dedicado al culto al “verdadero Dios”. Con ella, se testimonia la continuidad del tópico de El Escorial como estandarte de la Fe Cristiana contra la herejía, la falsedad o el engaño de otros cultos ajenos a ella. Véanse los siguientes ejemplos:

• *“Verdadero Dios”, “Ley Verdadera” (Santos)*

...y juntamente descubre en los altos fines de su erección cristiana, que son, el culto, honra, y gloria del verdadero Dios, y de sus santos...” [sin foliar] V (Prólogo).

.... La continuación de los sacrificios; la ocasión de los sufragios para sus difuntos, y de las rogativas por la salud de los reyes, y conservación de los estados; el cuydado de guardar la Ley Verdadera, executarla, disputarla, defenderla, enseñarla, y otras mil cosas, que se hazen, cuyo fin sólo es el culto, y gloria de Dios, y el que solicitara su devoción ardiente..., p.4v.

• *“Verdadero Dios”, “camino verdadero” (Jiménez)*

...Consideró después el generoso príncipe, que esta traza no igualaba a sus santos intentos que eran, en primer lugar, el que resplandeciese aquí el culto del verdadero Dios,...”, p.24

...Las paredes de esta habitación están adornadas de algunos quadros de pinturas, cuyas historias divinas excitan también a seguir el camino verdadero..., p.132.

⁹⁴⁰ Si bien debe recordarse, el término “autoridad” hasta entonces siempre se había referido a su acepción vitruviana, vinculada al concepto de “decoro” y a la representatividad del morador de la construcción, latente en la arquitectura, en este caso, de la Familia Real. Es así que podría traducirse por magnificencia, soliendo relacionarse con la “magestad” (véanse “autoridad” y “magestad” como subcategorías de la “gracia”, en la pp. 214 y sigs. del análisis de Sigüenza) o la “majestuosidad” (pp. 257 y sigs de esta tesis del estudio de Santos) y materializándose a partir de categorías clásicas como la “correspondencia” y el “orden” (Sigüenza, pp. 206 y sigs. de esta tesis) o la “proporción” (SANTOS, fray Francisco de los: *ob. cit.* 1657, p. 79 v., pp. 257 y sigs. de esta tesis).

⁹⁴¹ Recuérdense las relaciones semánticas de “viveza, afecto y alma” (Santos, pp. 270 y sig. de esta tesis) o “viveza”, “espíritu” (Santos y Jiménez) o “afectos” (Santos), (véase el análisis del concepto de “viveza” en estos monjes en las pp. 270 y sigs.). Al mismo tiempo, remóntense a las notas referidas a las definiciones de los vocablos “espíritu” y “fuerza” (notas 917 y 927 de este estudio)

2..3. Otras categorías estéticas destacables

G) Notable

Lo “notable” se une al repertorio de categorías estéticas de lo “bello” escurialense. Es un concepto bastante similar en estos autores, por lo que va a procederse a su análisis conjunto. Sin embargo, la *Descripción* de Jiménez, como en otros casos, contiene un mayor número de ejemplos de interés frente a los de Santos, a pesar de que el concepto posea prácticamente las mismas entradas en cada escrito (Santos 19, Jiménez 20).

Como bien indica la propia palabra, “notable” es aquello capaz de captar nuestra atención sobre el resto de elementos, bien por su excelencia o carácter inédito. Pero, ¿qué valores, características o elementos son dignos de “notoriedad” para estos jerónimos? En definitiva, podrían considerarse “notorias” todas aquellas nociones apuntadas sobre la belleza dual escurialense, fundamentada en conceptos inherentes a la severidad de lo clásico pero también en otros más próximos a la tendencia italiana de finales del siglo XVI más barroquizante o a la *maniera* en su estado más puro. Pero, por norma, en todo momento estos términos serán depurados y moderados por los primeros.

Es por ello que lo “notorio” sirve para remarcar el mayor grado de interés hacia determinadas subcategorías estéticas para Santos y Jiménez como, por ejemplo, el “lucimiento” propio de la “compostura” o los “afectos” inherentes a la “viveza” de las figuras, ya mencionadas, junto a otras, como la “alegría”. Así mismo, lo “notorio”/“notable” se define a partir de múltiples combinaciones con otras palabras, por lo que es un vocablo destacable por su riqueza léxico-terminológica.

g.1. “Notable”, “resplandor” y “lucimiento” (Santos y Jiménez)

...y veinte y quatro de altura, y otras encima de la cornija, que anda alrededor por de dentro, que son de arcos, y medias lunetas, que se corresponden con proporción, y claridad, alumbrando hasta lo más escondido; están todas con vidrieras blancas, y assí es notable el resplandor, y alegría que dan a todo..., p. 18v (Santos), p. 217 (Jiménez)

...es de escogida madera de pino de Cuenca, toda estofada, y cubierta de oro bruñido, de notable lucimiento..., p. 24r (Santos)

Es frecuente que lo “notable” se manifieste a partir de la luminosidad o el “resplandor”, el cual levanta el ánimo al provocar gozo o “alegría”⁹⁴², tal y como se expone en el primer fragmento (Santos p. 18v y Jiménez, p. 217). Pero, también, lo “notable” se remite al “lucimiento”⁹⁴³ que, más que la conferencia de irradiación lumínica, evoca al carácter efectista (o “vistoso”) de alguno de los materiales presentes en esta fábrica como, en este caso, de una de las múltiples maderas de las que se compone.

g.2. Lo “notable” unido a la expresividad: la representación realista de los “afectos” (Santos y Jiménez)

...y al lado derecho está el mancebo Tobías de rodillas, con el pez en la mano, que refiere su historia, y el ángel que le acompañó; es notable el afecto de entrambos, mirando a la imagen, y al Niño; parece que mueven la respiración..., p. 71v (Santos)

...Tiene al Niño Dios en los brazos y al lado derecho está el mancebo Tobías, de rodillas, con el pez en la mano, que refiere la sagrada historia y el ángel que le acompañó: miran los dos á la Virgen y al Niño, con tan notable afecto, que parece mueven la respiración..., p. 112 (Jiménez)

...En la cuarta división se representa el profeta Rey con el harpa, puestos los ojos en el Cielo con notable afecto..., p. 272 (Jiménez)

Santos y Jiménez consideran “notable” o destacable la manifestación de los “afectos”⁹⁴⁴ de las figuras, si bien se recuerda, una de las subcategorías esenciales de la “viveza” y la “verdad”⁹⁴⁵. Los “afectos” dotan de vida a lo representado, hasta el punto de “parecer respirar”⁹⁴⁶. De este modo, por su conferencia vital, los “afectos” actuarían como claros sustitutos de los vocablos “alma” o “espíritu”⁹⁴⁷.

⁹⁴² Sin embargo, en esta ocasión la “alegría” no se atribuye al citado concepto de ensanchamiento del alma o espíritu ante lo bello. Es así que podría sustituir al término “gracia”, pues dicha “alegría” es fruto del agrado ante tal “notable resplandor”.

⁹⁴³ Por lo tanto, estamos ante una nueva acepción de “lucimiento” de naturaleza más general pues, si bien se recuerda, se imbricaba a la simbología del esplendor regio o supremacía divina (SANTOS, fray Francisco de los: *ob. cit.*, 1657, pp. 123r y 128v, pp. 260 y 268 respectivamente de esta tesis).

⁹⁴⁴ El “afecto” (Santos) junto con sus sinónimos “alma” (Santos) y “espíritu” (Santos y Jiménez), constituía una de las categorías estéticas por antonomasia de la “viveza” o la “verdad”/“verdadero” (ejemplos SANTOS, fray Francisco de los: *ob. cit.*, 1657, pp. 47v, 54v, 61v y JIMÉNEZ, fray Andrés: *ob. cit.*, 1764, p. 140). Remóntense al análisis del concep “viveza” de estos religiosos, en la pp.270 y sigs. de este estudio.

⁹⁴⁵ Remítanse al análisis del vocablo “viveza” y “verdad” en las descripciones de estos religiosos (pp. 270 y sigs. de esta tesis).

⁹⁴⁶ Si se observa, nuevamente en relación con las reflexiones sobre la mímesis, los autores se remiten al verbo “parecer” en reminiscencia al simulacro de la representación o artificio de la pericia técnica del artífice.

⁹⁴⁷ Recuérdese el trinomio “viveza”, “afecto” y “alma” en las pp. 270 y sigs. del presente estudio.

g.3. Lo “notable” basado en la “grandeza”

...las primeras puertas de las entradas desta basílica. En medio de las capillas se ven también dos {candeleros} de bronce, de notable grandeza y artificio, pp. 20r y 20v (Santos) y 222 (Jiménez)

...Con estas pinturas, quedó este gran Templo con igual hermoso adorno en todas sus bóvedas, que son diez, las más de ellas de notable magnitud, como se ha referido..., p. 273 (Jiménez)

...Tiene cada uno de estos relicarios a siete gradas principales, distantes una de otra cosa de una vara. Y, entre cada dos gradas, otra más adentro para la mejor distribución. No será posible referir la copia gran de que aquí se descubre de reliquias, si se ha de hablar de cada una en singular, porque son en gran número. Y así, solo procuraré decirlas por sus géneros, sin dexar de hablar en particular de las más notables, que no se pueden disimular tanto, por su particular estimación y grandeza..., p.275 (Jiménez)

La “grandeza” a la que otorga tal “notoriedad” el padre Jiménez no únicamente implica “magnitud” o amplitud (Jiménez, ej. p. 222), sino también valor o “estimación” por su carácter inédito, como en el caso de las “reliquias”. Por otra parte, el padre Santos posee un único ejemplo representativo al respecto, compartido por Jiménez (Santos, ej., p. 40v y Jiménez, ej. p. 222). Además de establecer el binomio “notable grandeza”, Santos añade el “artificio” como otro elemento digno de realce⁹⁴⁸. Ambos escritores coinciden en otorgar esta “notable grandeza” al ámbito religioso, concretamente a alguno de los elementos que componen la estancia de la “basílica” (Santos y Jiménez) o “templo” (Jiménez) de tipo decorativo (“candeleros”, Santos y Jiménez) o arquitectónico (“bóvedas”, Jiménez), pero también culturales, como las citadas “reliquias” (Jiménez).

g.4. Categorías grecorromanas como elementos “notables”

-Las críticas hacia la “tanta grandeza” de la “iglesia” (Santos)

...mas la traza haze dissonancia, respecto de tanta grandeza, como contienen en sí, y notable fealdad en la iglesia, que le quita su buena correspondencia, y le impide la luz de oriente ..., p.41r.

En este ejemplo, nos encontramos ante un caso señalado, donde el padre Santos critica la “iglesia” por su “fealdad”. Esto es debido a la “dissonancia” de su “traza” por “tanta grandeza”. Este tipo de juicios negativos serán más que frecuentes

⁹⁴⁸En relación a ello, remítanse a las coocurrencias “artificioso efecto” y “ennoblecen” en el análisis de la *Descripción* de Jiménez (*ibíd.*, p. 6, pp. 251 y sig. del presente estudio).

en la literatura decimonónica (mismamente hacia la tan alabada grandeza colosal del monumento⁹⁴⁹). En definitiva, mediante esta crítica hacia la “dissonancia”, el jerónimo está ensalzando a su opuesto: la concordancia o “buena correspondencia”⁹⁵⁰. Junto a este juicio negativo, Santos añade la mala disposición, la cual “impide la luz de oriente”.

-“*Notable igualdad y consecución*” (Jiménez)

...porque es notable la igualdad y consecución que tiene por todo el cuerpo, en sus vueltas y en sus hojas..., p. 339.

Las categorías de la belleza clásica resultan elementos sobresalientes o “notables” para Jiménez, de manera, incluso, más profusa que el anterior monje. Así que serán “notables” la “igualdad” y la “consecución” (compréndase la idea de módulo reiterativo o seriado), tal y como queda expuesto en el presente ejemplo.

g.5. “*Notable artificio*” en el arte de la pintura

-“*Notable artificio*” (Santos). “*Notable el artificioso maestro*” (Jiménez)

...El santo vivo, aunque ya en parte tostado, levanta el brazo a recibir una corona de laurel, que le traen unos ángeles del Cielo. Las figuras más cercanas de los que le atormentan, y le rebuelven en las parrillas, y atizan, y soplan el fuego, son algo mayores, que el natural, con notable artificio puestas, y se ven todas, aunque son muchas..., p. 55v (Santos)

...Los tres ángeles, figura de la Trinidad Santísima, vestidos de una misma ropa, tan hermosos, tan parecidos. Y por otra parte tan distintos, que es notable el artificio del maestro en este punto..., p. 44 (Jiménez)

Al citado trinomio “notable grandeza y artificio” (Santos y Jiménez)⁹⁵¹, se añade otro muy similar, como es el de “notable”, “artificio” y “maestro” (“notable el artificio del maestro”, Jiménez). No obstante, en la misma sintonía que otros términos, lo “notable” también se materializa a partir de conceptos inherentes a la jerga italiana de finales del XVI, como el “artificio”, y no sólo a través de términos estrictamente vitruvianos⁹⁵². Es así que la pericia técnica o excelente mano de obra del

⁹⁴⁹ Precisamente, Santos no será el único que critique al monumento por su desbordante “grandeza” y “dissonancia”, pues los escritos del XIX se prestan a ellos. Así, en ellos localizamos juicios peyorativos hacia su desmesurada sublimidad (CUADRADO, José María: *ob. cit.*, 1853, pp. 133 y 134, pp. 352 y sig. del presente estudio) o, incluso, por su disonancia, como las críticas hacia las formas piramidales de los remates del Monasterio (RÍOS, Amador de los: *ob. cit.*, ¿1868?, p. 24, p. 371 de esta tesis).

⁹⁵⁰ He aquí la estrecha vinculación de la “correspondencia” con las nociones de simetría y módulo.

⁹⁵¹ Véase la locución terminológica “notable grandeza y artificio” en SANTOS, fray Francisco de los: *ob. cit.*, 1657, pp. 20r. y 20v. y JIMÉNEZ, fray Andrés: *ob. cit.*, 1764, p. 222, p. 283 de esta tesis.

⁹⁵² No obstante, bien sabemos que el “artificio” se cimenta en las bases del clasicismo más académico, a pesar de su elevada intelectualización.

artífice y, por extensión, su ingenio, son de carácter “notable” o destacable sobre otros aspectos.

- *Las subcategorías “notables” del “artificio” (Jiménez)*

...El arte y destreza con que están representadas estas historias, causa notable y gustosa suspensión en quantos llegan a mirarlas..., p. 260.

Como derivados del “artificio”, también pueden figurar otras de sus subcategorías estéticas en coocurrencia, mismamente, con el vocablo “notable”. De este modo, son “notables” el “arte” (comprendido por “maña”⁹⁵³) y la “destreza”⁹⁵⁴. Así mismo, lo “notable” se presta a la “gustosa suspensión” de las almas de sus observadores.

H) Inventiva

Como el resto de autores, los gustos de Santos y Jiménez van más allá de la valoración de la pura maestría técnica de las producciones artísticas halladas en el Monasterio. De este modo, destacan especialmente la presencia de la impronta personal y originalidad del artista (en pintura como en arquitectura), fruto del don de la “inventiva” que, en definitiva, añade un grado de superioridad a toda creación escurialense:

h.1. Coocurrencias de la “inventiva”: “admirable”, “extraordinaria”, “linda”, (Santos y Jiménez) y “prodigiosa” (Jiménez)

...Abaxo unos edificios de hermosa architectura; las distancias de mucho arte; y todo de extraordinaria inventiva..., p. 78r (**Santos**)

...y para la comunicación de los claustros, habitaciones, piezas y torres, pasan de ochenta y entre ellas algunas de admirable inventiva..., p. 106r (**Santos**) y p. 400 (**Jiménez**)

...y copió de orden del Señor Felipe Quarto muchas pinturas del Ticiano y executó otras con admirable inventiva..., p. 435 [error de paginación: en el original 436] (**Jiménez**)

...Sobre la cornisa ocupa el medio de los eres una tabla original del Bosco de prodigiosa inventiva..., p. 113 (**Jiménez**)

...Por la parte de a fuera puso el Crucifixo de lado en un escorzo de linda inventiva, para darle el relieve grande, que tiene que le hace parecer de bulto..., p. 61v (**Santos**) y p. 54 (**Jiménez**)

⁹⁵³ Véase la nota 727 del presente estudio.

⁹⁵⁴ Sin embargo, el “ingenio”/“inventiva” será de gran estimación por Santos y Jiménez (término que, debido a su extensión, merecerá un estudio aparte, que será abordado a continuación).

...Véase una barquilla en el agua, de la que va a saltar a tierra San Pedro, con movimiento muy propio. Las figuras de linda inventiva..., p. 74 (**Jiménez**)

...En el compartimiento del medio se ve la Virgen y el Niño adorado de los Reyes: historia muy ayrosa, de linda inventiva y manejo..., p. 134 (**Jiménez**)

Los autores elogian la “inventiva” como un don, junto al virtuosismo del “manejo” (“linda inventiva y manejo”, Jiménez).

En suma, la “inventiva” aporta mayor envergadura a la representación, haciéndola, en definitiva, única en el mundo. Por eso, no es de extrañar que suela ir acompañada por vocablos como “extraordinaria” (Santos), “linda”⁹⁵⁵ (Santos y Jiménez), “admirable” y “prodigiosa” (Jiménez).

h.2. La originalidad creativa e individual de la “inventiva”

Mediante una serie de conjunciones semánticas, como queda apuntado, se advierte la recreación de Santos y Jiménez en las notas de originalidad e individualismo que implica la “inventiva” o parte intelectual de todo trabajo dotado de “artificio”. No obstante, destaca el hecho de que, en ninguno de los casos expuestos, subyace coocurrencia alguna con el término “artificio” propiamente dicho, sino con su sustituto, la “valentía” (Santos) y en tan sólo uno de los ejemplos. Es así que podemos considerar que la “inventiva” es de gran envergadura para estos escritores, hasta el punto de poderse considerar una categoría estética con autonomía propia.

h.3. Coocurrencias y conjunciones terminológicas de la “inventiva”

-“Diferente inventiva y modo” (Santos y Jiménez)

...y quando están cerradas, se ven las mismas en la pared al fresco, en lo que tapan las puertas quando están abiertas de suerte, que en cada uno de estos rincones, ay doze historias, o seis dos vezes pintadas; con diferente inventiva, y modo..., p.60v (**Santos**), p.51 (**Jiménez**)

He aquí uno de los testimonios de la individualidad inherente a la “inventiva”, pues se une a los conceptos “diferente” y “modo”⁹⁵⁶, esto es, al estilo o impronta personal del autor.

-*Rara inventiva*” (Santos)

...Los tres son de Gerónimo Bosque, que fue entre los pintores, como Merlín Cocayo entre los poetas, que por el camino de las burlas, y al parecer disparates, y cosas de

⁹⁵⁵ En esta ocasión, “linda” puede definirse por “agradable” o “agraciado”. Recuérdese la nota 904 sobre la definición del vocablo “lindo” (como subcategoría de la “compostura”, junto al “aseo”).

⁹⁵⁶ Recuérdese la definición de “manera”/“modo” a partir de su análisis en la *Historia*, pp. 216 y sig.

risa, dio a entender las veras de su valentía; así en la inventiva rara de las historias, como en el primor de la ejecución..., p. 69r.

En el escrito de Santos es frecuente la unión semántica “rara” e “inventiva”. La “rareza” acentúa así, aún más, el carácter de originalidad inédita de esta facultad, que bien podríamos relacionar con la fantasía, la imaginación, la bizarría y la extravagancia⁹⁵⁷. Mismamente, Santos pone en evidencia el carácter intelectual o mental de la “inventiva”, como subcategoría de la “valentía”, pues la atribuye a la creatividad de las “historias” de las pinturas (de “Gerónimo Bosque”, para ser concretos), frente al “primor” de su “ejecución”.

-“*Inventiva*” y “*gusto*” (Santos y Jiménez)

...Entróse Su Magestad luego en la iglesia, y después de aver visitado el altar, que es siempre la primera hazienda de su cuidado, quando viene a este monasterio: registró las prevenciones, y vio los túmulos, acreditando la inventiva, y acierto de su formación, con la expresión de su gusto, y ordenando, que se mejorassen algunas circunstancias, y adornos, para la mayor decencia..., 156r (Santos)

...la primera, en compañía del Príncipe de Gale, por los años de mil seiscientos veinte y tres y copió de orden del Señor Felipe Quarto muchas pinturas del Ticiano y executó otras con admirable inventiva y gusto..., p.435[error de paginación: en el original 436] (Jiménez)

He aquí otros ejemplos donde se demuestra al alto grado de subjetividad de la “inventiva”, marcada por el “gusto” o criterio personal del artista.

-“*Inventiva*”, “*belleza*” e “*ingenio*” (Jiménez)

...Prosigue luego lo historiado de Peregrín en los arcos que siguen y desde el primero pasado este ángulo, comienza el discurso de la Pasión, repartida en diez historias, que tienen principio en la Oración del Huerto, todas de buen ingenio e inventiva..., p.54.

...Y todo de tal belleza e inventiva que pueden tenerse por oráculos del estudio, aunque las historias de todos seis en lo moral de ninguna enseñanza..., p.183.

Gracias a la mayor variedad de ejemplos que nos ofrece la *Descripción* del padre Jiménez, podemos dilucidar que la “inventiva” es un término vinculado a la “belleza” y al “buen ingenio”, coocurrencias no perceptibles en texto de Santos. Aunque hasta entonces hemos contemplado la “inventiva” y el “ingenio”

⁹⁵⁷ Recuérdese la nota 734 de esta tesis sobre el “ingenio” o *ingegno*, término del que la “inventiva” es sinónimo.

prácticamente como sinónimos, Jiménez los diferencia entre sí por el hecho de establecer una pareja terminológica entre ambos (“buen ingenio e inventiva”).

Para discernir el matiz de su diferenciación, he recurrido a los significados del *Diccionario de Autoridades* de la RAE, datado en el mismo siglo del jerónimo. Por lo tanto, se ha obtenido el uso más generalizado de dichas palabras y al que, probablemente, se alude en este texto. Ambos, “inventiva” e “ingenio”, establecen sinonimia a partir de la noción de don o facultad, entendidas por cualidades de gran excelencia que no todo el mundo posee, y la creatividad. Así mismo, el uno bebe del otro, tal y como se demuestra en sus definiciones. Sin embargo, según este *Diccionario*, se comprende por “inventiva”⁹⁵⁸ a la “facultad de inventar”, cargada de la personalidad y del gusto del individuo. Además, se la relaciona con la astucia o la intuición. Mientras que el “ingenio”⁹⁵⁹ igualmente se comprende por un don, pero más próximo a lo docto o a lo intelectual, esto es, a la inteligencia o capacidad de aprender, más que a lo intuitivo.

En relación a esta definición, Jiménez pone nuevamente en relieve el carácter más ideativo de la “inventiva” (referido a nociones, llamémoslas inmateriales, como bien pudieran ser las “historias”, como bien apuntara Santos⁹⁶⁰, o al planteamiento general de la pintura) frente al “ingenio”, vinculado a la artificiosidad, al simulacro o engaño del ojo (para lo cual el artista ha tenido que aprender unas técnicas subordinadas a normas), suscitando la confusión entre lo real o lo representado.

1) El grutesco/ brutesco/rutesco

Este elemento decorativo merece mención aparte, debido a su alta representatividad en el Monasterio, resultando un elemento clave en la revelación de su juicio artístico (no sólo para estos monjes, sino también en líneas generales en el resto de textos descriptores). Gracias a su permeabilidad, es definidor de claves estéticas unidas a la arquitectura, la pintura y la simbología que acompaña al monumento, como es la magnificencia Real. De hecho, su consideración es tan

⁹⁵⁸ “Inventiva”: “Usado como sustantivo se toma por el arte o facultad de inventar. Latín. *Ars inventiva. Ingenium*. CALD. Aut. El gran teatro del Mundo, en la Loa”. *Diccionario de autoridades* - Tomo IV (1734), RAE <http://web.frl.es/DA.html> (Consultado:04/07/2016).

⁹⁵⁹ “Ingenio”: “s. m. Facultad o potencia en el hombre, con que sutilmente discurre o inventa trazas, modos, máquinas y artificios, o razones y argumentos, o percibe y aprehende fácilmente las ciencias. Viene del Latino *Ingenium*. MARIAN. Hist. Esp. lib. 7. cap. 15. Hombre docto y de ingenio agudo. SAAV. Empr. 84. Segúra es la guerra que se hace con el ingenio; y peligrosa y incierta la que se hace con el brazo”. *Diccionario de Autoridades* - Tomo IV (1734), RAE <http://web.frl.es/DA.html> (Consultado:04/07/2016).

⁹⁶⁰ Recuérdese SANTOS, fray Francisco de los: *ob. cit.*, 1657, p. 69 r., pp. 286 y sig. de la presente tesis.

elevada, que el “grutesco” en El Escorial debe de admitirse como un Arte Mayor, más que un mero aderezo decorativo.

En definitiva, el “grutesco” encarna la esencia escorialense, entre la modernidad del arte finisecular de las cortes italianas quinientistas y la tradición clásica de la venerable Antigüedad.

Santos

i.1. Los “brutescos curiosos” como elementos heráldicos

...El oro de los bronce, se mira por todos lados, ilustrando la fábrica; ya en las pilastras fuertes, que la sustentan toda; ya en las molduras, frisos, y cornixas, que con sus buelos la hermocean: hasta la cúpula misma se cierra vistosamente con lo luzido de su adorno: y por todas partes, en nichos, urnas, intervalos, y divisiones, se gozan sus resplandores en estatuas vivas, en sumptuosas tarjas, en florones grandes, en brutescos curiosos, y hojas, que forman una vista venerable a todos, y que pone, temor y reverencia, por lo funesto y real con que se representa..., p. 128 r.

...con junquillos, grutescos, y modillones de bronce dorado, que los ilustran, y hermocean con toda distinción..., p.134r.

...toda de grutescos varios, y agradables..., p.42r.

...o quadrados, unos brutescos de lindo gusto, y grande luzimiento; y no le tienen menor diez canes, que de dos en dos, sobre los modillones del friso, elevados con el oro, dan mucha autoridad a la corona que sustentan..., p. 123r.

...y dos a otra, poblados de brutescos luzientes del mismo metal, que la acompañan mucho, junto con dos pilas de agua bendita, de un jaspe {colorado}..., 131v.

Para este jerónimo, el “grutesco”, distintivo del “lindo gusto”, coocurre con una serie de términos que denotan su carácter heráldico, como emblema del Poder Real. Estos son el “temor”, la “reverencia” y lo “venerable”, propios de la solemnidad majestuosa característica de su representación (lo “funesto” y lo “real”). A ellos se añaden “oro” (como metal noble), “corona”, “autoridad” y “luciente”/luziente”, en cuanto a su vistosidad, que bien puede deberse a su naturaleza material (“oro”, “metal”).

i.2. El carácter lúdico y recreativo del “grutesco”/“brutesco”

...por la diferencia de brutos, y monstruos, que ay en ellos, como sátyros, silvanos, leones, tigres, que hazen mucha variedad, los llamaron brutescos..., p.66r.

...[Bóvedas de los capítulos.] De la cornixa arriba están las bóvedas pintadas de mucha variedad de brutescos, obra de Granelo, y Fabricio, hijos del Bergamasco, cuya perfección consiste, en los buenos contrapuestos, y repartidos, en que por diversas listas, y artesones fingidos, los resaltes de claro, y obscuro, entretienen la

vista mil vizarrías, y caprichos, de follages, y florones, de aves estrañas, de animales varios, paños de diversos colores, architecturas, frontispicios, ángeles, virtudes, medallas, y otras figuras tan graciosamente dispuestas, y mezcladas, que siempre halla cosas nuevas la atención para su divertimento; y como son las bóvedas grandes, y de tanta capacidad, ay infinito que ver, y todo gustoso, y entretenido..., p.67v.

...sobre el estuque graciosísimos grutescos de mucha diferencia de follages, colores, y figuras repartidas, según la forma de la bóveda, en las lunetas, triángulos, y términos, con varios grutescos en hermoso estuque, donde ay mil diferencias de figuras, y ficciones, encasamentos, y templetes, nichos, hombres, mugeres, niños, monstruos, cavallos, frutas, flores, y colgantes, con otras cien invenciones, y vizarrías, como dizen los italianos, que son los inventores de este género de pintura tan variado, divertido, y hermoso..., p. 82r.

Sin distar de las alusiones al “grutesco” en las descripciones precedentes (destacando, así mismo, los trabajos de “Fabricio” y “Granelo”), podemos señalar que Santos admite la fuente de divertimento y evasión que supone la contemplación de su “variedad” intrínseca (coocurrencias: “variedad”/“varios”, “diversos”, “mil”, “buenos contrapuestos”, “claro y obscuro”, “graciosamente mezcladas” y “divertido”) y su monstruosa, pero graciosa, excentricidad (“vizarrías”, “estrañas”, “cien invenciones”, “caprichos”)⁹⁶¹.

Jiménez

...Después de estos adornos, levantando la vista, <al margen, a la derecha>Bóveda del atrio de los capítulos<al margen, a la derecha>, se ven de la cornisa arriba en la vuelta de la bóveda, graciosísimos grutescos, pitados sobre el estuque, de mucha diferencia de follages, colores y figuras, repartidas según la forma de la bóveda, en las lunetas, triángulos y términos, con singularísima disposición y arte..., p. 83.

...<Al margen, a la izquierda>Grutescos o rutescos que son.<Al margen, a la izquierda>No se puede bien decir la belleza que tiene esta entrada, ocasionada de este género de pintura grutesca..., p.84.

...están las bóvedas pintadas de mucha variedad de grutescos..., p. 105.

...<Al margen izquierdo>Bóveda<al margen izquierdo> El techo y bóveda de toda esta galería, se ve también con varios grutescos en hermoso estuque, donde hay mil diferencias de figuras y ficciones, hombres, mugeres, niños, monstruos, cavallos,

⁹⁶¹ Acerca de la belleza monstruosa, véase SHEARMAN, John: *ob. cit.*, pp. 167-177.

frutas, flores y colgantes, con otras invenciones y bizarrías, obra también de Granelo y Fabricio..., p. 168.

...Después de la parte de Filosofía que muestra, incluye diez figuras de varones desnudos, que se inducen en la historia para adorno, con grutescos y follages de oro y de piedra fingida, que hacen los compartimientos..., p. 190.

...tanto acompañamiento y con distribución tan llena y de tanto adorno de grutescos, es de tanta belleza y artificio, que puede competir con todo lo que se celebra por famoso..., p. 191.

...que a igual distancia le cogen todo, guardando en sus quadrados unos grutescos de gusto y lucimiento...” p. 327.

...y vestido todo de grutescos delicados y hermosos que, aun sin las luces del oro que le elevan, pareciera bien, porque es notable la igualdad y consecución que tiene por todo el cuerpo, en sus vueltas y en sus hojas..., p. 339.

...Pero es digno de memoria por sus dos famosos hijos Granelo y Fabricio, de cuya mano son los delicados grutescos de la bóveda de la Sacristía, Capítulos y Sala de Batallas, los que se miran con ingeniosos enlaces y bellas introducciones de sátyros, faunos, sylvanos, centauros y bichas, todo de buen dibuxo y variado admirablemente..., p. 416 [error de paginación: en el original 417].

De la *Descripción* del padre Jiménez, sobresale la diversidad de técnicas artísticas con las que describe a este tipo de decoración, vinculado no únicamente al “adorno”, sino también al “buen dibuxo” (y, por lo tanto, al Academicismo) y al arte de la “pintura”, ensalzando el “estuche” como soporte o materia prima. Es así que el “grutesco” asciende de categoría, en la misma escala, incluso, que un Arte Mayor.

Mismamente, el jerónimo ensalza las producciones de “Granelo” y “Fabricio”, bajo una larga lista de vocablos o coocurrencias terminológicas: “estuche”, “pintura”, “buen dibuxo”, “adorno”, “graciosísimos”, “variedad”/“vario”/“variado admirablemente”, “mucho diferencia”, “diferencias”, “notable la igualdad y consecución”, “belleza”, “hermoso”, “delicados”, “ingeniosos”, “singularísima disposición y arte”, “bizarrías”, “figuras y ficciones”, “artificio” (“belleza y artificio”), “fingida”, “gusto y lucimiento”. De todos ellos, podríamos llamar la atención al alarde de la “variedad” y de la “diferencia”, pero también, en contraste, al alarde de la “notable igualdad y consecución”, poniendo en evidencia la disposición simétrica *a candelieri* del “grutesco”. Así mismo, destaca el calificativo “delicado”⁹⁶² frente a la monstruosidad híbrida rupturista y excéntrica que comprenden

⁹⁶² Recuérdese la nota 936 sobre el concepto de *delicatezza*.

los términos “ingeniosos”, “singularísima disposición y arte”, “bizarrías” y “figuras y ficciones”. Cabe añadir que lo “delicado”, unido al “artificio” (“belleza y artificio”) y al vocablo “fingida”, denota un grado de sofisticación y amaneramiento intelectualizado extremo por parte de este tipo de decoración. Por lo tanto, con todo ello se puede intuir una sutil visión algo más clásica e intelectual del “grutesco” por parte de este monje, frente a una concepción ligeramente más radical y desinhibida por parte de Santos.

Por último y en menor escala que Santos, Jiménez confirma el carácter heráldico del “grutesco”, por medio del concepto de “lucimiento” (“gustoso lucimiento”) y “majestad”, con tan sólo una entrada.

3. Las descripciones de Santos y Jiménez, conclusiones finales

3.1. Características generales

3.1.1. Diferencias

A pesar de la gran semejanza léxica entre ambas descripciones, se acusa una riqueza semántica superior en el texto del padre Jiménez, pues se nutre de un mayor número de ejemplos y de coocurrencias terminológicas. Por el contrario, se detecta una espiritualidad más marcada en el testimonio del padre Santos, aparte de una decantación más elevada hacia los conceptos clásicos greco-romanos. Esta última categoría terminológica es inferior en el juicio estético de Jiménez, ofreciendo, por el contrario, una visión de la fábrica escurialense más amanerada y acorde con las cortes italianas quinientistas.

En líneas generales, estos escritos absorben los tópicos sanlorentinos más representativos, como la idea del Monasterio como emblema del Cristianismo, esto es, de la “Ley Verdadera” (Santos) o del “camino verdadero” (Jiménez), dado el culto al “verdadero Dios” que allí se prodiga (Santos, Jiménez). Por otro lado, se mantiene el concepto de El Escorial como esencia del clasicismo más puro e, incluso, podríamos afirmar su sublimación, gracias a la “perfección” y al potente intelectualismo inherente al “artificioso efecto” que le acompaña (Jiménez). Así mismo, de este tan elevado grado de “perfección”, hasta el punto de considerarse al monumento un “milagro de la Idea” (Santos), sale a relucir el tradicional tópico de lo “indecible”⁹⁶³. Por último, con

⁹⁶³ “...se desanima el aliento en el empeño de describirle, por la imposibilidad de comprenderle”, “¿A quién no faltarán términos para hablar desta maravilla? ¿Quién hallará palabras para significar la

aires patrióticos, emerge la concepción de El Escorial como “Maravilla de España” (Jiménez), junto con la idea más amplia y genérica de “Maravilla del Mundo” (Santos y Jiménez), señalando así su excelencia suprema a nivel mundial.

3.1.2. Semejanzas

A pesar de la naturaleza de frailes de estos autores, a grandes rasgos podríamos destacar el carácter *pro-rege* de sus escritos, algo más propio de los textos cortesanos, no obstante, su convivencia con la reminiscencia espiritual. La causa de este hecho reside en la gran profusión de vocablos definidores de la magnificencia Real, especialmente atribuidos a la estancia del Panteón, cuya prestancia viene a eclipsar, en gran medida, a la tan hasta entonces elogiada basílica.

- *La ambigüedad terminológica. La unión de opuestos*

En este contexto, se pueden diferenciar dos categorías léxico-terminológicas, marcadas por la ambigüedad o dualidad de significados, aparentemente enfrentados entre sí:

- *Términos alusivos a la magnificencia regia y espiritual*

Por una parte, existe un destacado grupo de conceptos que evidencia la dualidad regia-espiritual imperante en el Monasterio, centrada primordialmente en la citada estancia del Panteón Real⁹⁶⁴: “magestuosidad”, “grandeza”, “sublimidad”, “adorno”, “aliño” (Santos) o “suntuosidad”, “grandeza”, “conformidad del alma”, “piedad”, (Jiménez) “vistosidad”, “lucimiento/luzimiento”, etc (Santos y Jiménez). Como bien sabemos, este Mausoleo responde a una función doble: la de rememoración eterna del linaje Real y la propiamente espiritual, como espacio dedicado al culto cristiano.

- *Términos entre el vitruvianismo y la manera más pura. Entre la medida clásica “contramanierista” y la desmesura manierista-barroquizante*

En segundo lugar, se localizan una serie de vocablos, mismamente, marcados por un doble cariz, en este caso vitruviano-manierista. De este modo, los dos textos se aproximan no únicamente a la idea de El Escorial como portador de un clasicismo purista (ej.: “orden”, “proporción”, “unidad”, “conmodulación”, “simetría”, “unidad”, “magestad”/“majestuosidad”, “autoridad”, “grandeza”, “claridad”, “desahogo”, etc) e, incluso, de corte intelectualizado superior (“artificioso efecto”, “perfección”,

ostentación de su aspecto?...”, SANTOS, fray Francisco de los: *ob. cit.*, 1657, p. 8v., p 271 y nota 855 del presente estudio.

⁹⁶⁴ Remítanse a las pp. 258 y sigs. de esta tesis.

“magisterio”, etc), sino también la concepción de la idea del Monasterio como espacio cortesano italianizado, digno del boato, la sofisticación y la riqueza e, incluso, de un *horror vacui* más próximo al Barroco Castizo: “vistosidad”, “lucimiento”/“luzimiento”, “corinthio”, “bizarro”, “grutesco”/“brutesco”, “variedad”, “adorno”, “abundancia”, “lustroso realce”, etc.

En este último sentido, como queda señalado, la *Descripción* de Jiménez se muestra más reincidente con respecto a la de Santos. Es debido a que, en determinadas ocasiones y a diferencia de los testimonios analizados hasta entonces, el jerónimo hace alarde de vocablos que implican desmesura (ej., “variedad”, “estraña diferencia”, etc), anteponiendo, tímidamente, el carácter moderador o regulador de términos vitruvianos ante el exceso que connotan dichas palabras. Sin embargo, se detecta una cierta contrariedad con respecto al término “grutesco” (mismamente, otro elemento heráldico o enaltecedor de la casta Real, unido a subcategorías como “temor”, “reverencia”, “venerable”, “funesto” y “real”, “distinción”, “autoridad”, “corona”, “grande luzimiento”, “lucientes” (Santos) y “majestad” y “lucimiento” (Jiménez). Curiosamente, con el “grutesco”, Jiménez ofrece una visión algo más académica y menos excéntrica de esta decoración frente a Santos, quien, además, se remite a su “divertimento” o carácter lúdico de su contemplación (“gustoso”, “divertimento”, “graciosísimos”)⁹⁶⁵:

⁹⁶⁵ SANTOS: fray Francisco de los: *ob. cit.* 1657, pp. 66 r., 67 v. y 82 r., p. 331 de esta tesis. JIMÉNEZ, fran Andrés: *ob. cit.* p. 83, p. 289 del presente estudio.

“GRUTESCO” (SANTOS, JIMÉNEZ)/“BRUSTESCO” (SANTOS)/ “RUTESCO” (JIMÉNEZ) COOCURRENCIAS TERMINOLÓGICAS	
FRAY FRANCISCO DE LOS SANTOS	FRAY ANDRÉS JIMÉNEZ
“Curiosos”, “temor”, “reverencia”, “venerable”, “funesto” y “real”. “distinción”, “autoridad”, “corona” “grande luzimiento”, “lucientes”; “gustoso” “divertimento” (“entret-enido/-ienen”, “siempre halla cosas nuevas la atención para su divertimento”) en relación a los términos “variedad”/“varios”, “diversos”, “mil”, “buenos contrapuestos”, “claro y obscuro”, “graciosamente mezcladas”, “vizarrías”, “estrañas”, “cien invenciones” y “caprichos”	“Estuque”, “pintura”, “buen dibujo”, “adorno”, “graciosísimos”, “vari-edad/-ado/-o”, admirablemente”, “mucho diferencia(s)”, “notable la igualdad y consecución”, “belleza”, “hermoso”, “delicados”, “ingeniosos”, “singularísima disposición y arte”, “bizarrías”, “figuras y ficciones”, “artificio” (“belleza y artificio”), “fingida”, “gusto y lucimiento”

-La noción de “belleza” regida por el trinomio “orden”, “proporción” y “perfección”

A continuación, los siguientes grupos terminológicos se subordinan los conceptos de “orden”, “proporción” y “perfección”⁹⁶⁶. En definitiva, esta trilogía (y sus subcategorías estéticas) plasman la idea de la belleza escorialense para estos autores:

1. “Orden”

La idea del concepto de “orden” (que atañe al conjunto constructivo en general) se expone como uno de los máximos referente de la “hermosura” o “belleza” arquitectónica sanlorentina, sustentada en las siguientes subcategorías estéticas:

⁹⁶⁶ No obstante, así mismo podríamos añadir los términos “compostura” y “notorio”, los cuales también serán analizados en otro subapartado de las presentes conclusiones.



“igualdad”, “cuidado”, “acuerdo”, “ritmo”, “unidad”, a lo cual se añade la “buena consonancia” (Santos) y la “conmodulación” (coocurrencias: “orden”, “bizarro”, “bien entendido”, Jiménez).

Por otra parte, al concepto de “orden” arquitectónico⁹⁶⁷ se añade el componente de la “magestad” (Santos y Jiménez), derivando conjunciones semánticas como “orden”, “magestad”, “adorno” y “harmonía” (Jiménez). De este modo, dichos religiosos otorgan al “orden” la conferencia simbólica del Poder Real, bajo sus formas clásicas severas en general, pero también a partir de elementos más concretos, como el orden “corinthio”, el cual confiere una sofisticación artificiosa (coocurrencias: “delicadeza”, “vizarrías”) (Santos⁹⁶⁸). De este modo los órdenes de arquitectura actúan como elementos simbólico-decorativos⁹⁶⁹, no únicamente sustentantes. También, junto al “corinthio” (Santos), se uniría el caso de la espiritualidad del “dórico” (coocurrencias: “fortaleza”, “robustez”: “valor”, “valentía” y “nobleza” “buena gracia y proporción” (Santos y Jiménez), “hermoso orden”, “fortaleza” y “hermosura” (Jiménez)⁹⁷⁰. Por el contrario, Jiménez tiende a atribuir estas cualidades al “orden” de una forma más genérica.

-“Orden” y “variedad”

No obstante, el “buen orden” de arquitectura coocurre con la “variedad” (“variedad de labor”/ “diferencia de primorosas labores”), pero “sin faltar al estilo” del “buen orden” de los “antiguos” (Santos). En este sentido, Jiménez se muestra más amanerado y más rupturista con la idea de severidad (“orden y variedad muy gustosa”, “estraña diferencia y orden” y “mucho divertimento”).

-“Orden” representativo del Poder Real pero también de Dios

Por otra parte, destacan las coocurrencias que Santos otorga al término, las cuales patentan no sólo la envergadura y omnipresencia del Poder Real sino también divino. Esto es determinado a partir de vocablos de lo más variados, con los que “orden” coocurre, indicadores de magnificencia y lujo y “artificio”, pero sin perder

⁹⁶⁷ Cabe mencionar que el padre Santos considera a los “órdenes” como la manifestación de la “buena arquitectura” o lo más “culto de la arquitectura”, ideas que absorberá, mismamente, el padre Jiménez. “[Retablo principal.] Entre todos campea el retablo del altar mayor, de altura de noventa y tres pies, y quarenta y nueve de ancho, que llena toda aquella gran capilla, de jaspes lustrosos, y bronce dorados, con quatro órdenes de columnas, que son diez y ocho en todas, en que se ve lo más culto de la Architectura en el orden dórico, jónico, corinthio, y compuesto; ...” SANTOS, fray Francisco de los: *ob. cit.*, 1657, p.109v.

⁹⁶⁸ “...la delicadeza del orden corinthio, haze ostentación de todas sus vizarrías” *ibid.*, 130v.

⁹⁶⁹ Ciñiéndose, por lo tanto, al concepto de “decoro ritual” y de “autoridad” vitruvianos. ARNAU AMO, Joaquín: *ob. cit.*

⁹⁷⁰ Véase la nota 821 sobre amplio análisis de los órdenes arquitectónicos por parte del padre Sigüenza.

su inherente espiritualidad: “magestuosa grandeza”, “sumptuosidad”, “ostentación”, “hermosura”, “alto”/“elevadas”, “hermoso” (que, además, figura como sinónimo de “grande”), “igual” “bien labrado”, admiración”, aparte del tópico de lo “indecible”, al considerarse la arquitectura escurialense como el “milagro de la Idea”.

2. “Proporción”

La “buena proporción” (Santos, Jiménez)/ “bella proporción” (Jiménez) (SANTOS: *ob. cit.*, 1657, pp. 13v, JIMÉNEZ: *ob. cit.*, 1764, pp. 18, 32, 33,37) es el segundo término más valorado de la belleza monumento, incluso por encima del “orden de la buena arquitectura” (Santos y Jiménez). Del mismo modo que dicho “orden”, por medio de la apreciación de la “proporción” se establecería una vía unitiva con Dios. Pero esta unión mística será todavía más fructífera, pues los escritores ponen aún más en evidencia la procedencia espiritual de este vocablo. De hecho, Santos trata específicamente sobre la naturaleza divina de la “proporción” (binomios: “proporción milagrosa” y “fábrica “sublime”). Por otra parte, para Jiménez la “bella proporción”, la cual posee “fines santos”, supone el punto en común de las construcciones bíblicas del Cristianismo, partiendo del “santuario portátil” de “Moisés” hasta culminar con la iglesia de El Escorial.

-Subategorías estéticas clásicas de la “proporción”

La “proporción” se manifiesta a partir de los siguientes conceptos de corte vitruviano, destacando una riqueza léxica al respecto en el testimonio de Jiménez en comparación con el de Santos:

- “Linda” (como sustituto de “hermosura”) y “entereza” (**Santos**).
- “Orden”, “buena simetría”, “módulo” y “medida justa”, “unidad” modular (“conexión” y “correspondencia”, “justa medida” de las “partes”, “agradable”), “perfección”, “bella”, “hermosura”, “linda”, “firmeza” y “comodidad” (**Jiménez**).

De todos ellos, cabe destacar el binomio “proporción y claridad” (**Santos**) y, por extensión, el trinomio “proporción”, “claridad” y “facilidad” (**Jiménez**), como ejemplificación de la pureza y limpieza de formas geométricas del Clasicismo Herreriano.

- Categorías manieristas de la “proporción” (Jiménez)

En este sentido, el padre Jiménez expone una serie de relaciones léxico-terminológicas de la “proporción” con términos de naturaleza italomanierista, como el “artificio” (“artificioso efecto”, “magisterio”), la “nobleza” (“ennoblecen”, “lustroso realce”) y el “orden rústico” o almohadillado. Sin embargo, de estas coocurrencias

derivará una belleza, según el jerónimo, con “fines santos” y no únicamente hedonista o puramente recreativa.

3. “Perfección”

La “perfección” es otro concepto ambiguo en ambas descripciones, pues se halla a medio camino entre el clasicismo más académico y las tendencias de finales del XVI más barroquizantes. Ambas vertientes se orientan hacia el ensalzamiento de la monarquía pero, no obstante, procuran simultáneamente la “suspensión del alma” (Santos). Llegando incluso a la contradicción, entre las coocurrencias de la “perfección”, puede apreciarse la unión de vocablos opuestos, como “desahogo” y “adorno” (Santos). Véanse los siguientes términos con los que se relaciona la “perfección”, destacando con una mayor amplitud léxica en la *Descripción* del padre Santos:

-“Magestuosidad”, “autoridad”, “sublimidad”, “claridad”, “compostura”, “correspondencia”, “conformidad”, “fuerte” (*firmitas*) y “desahogo” frente a términos como “costosos adornos”, “grandeza”, “variedad” y “riqueza”. Como resultado, la “perfección” sanlorentina supone “vistosidad”, “lucimiento/luzimiento”, lo “admirable”, el “deleyte” y su consiguiente “suspensión” del “alma” (**Santos**).

-Por otro lado, dentro de la subcategoría de la “variedad” (“mezcla, “diverso”), cabe mencionarse el término “grutesco”/“brutesco” (coocurrencias: “bizarría”/“vizarria”, “capricho”, “gracia”/“arte”, “novedad” y “diversión”) (**Santos y Jiménez**).

- *La ubicación de la “perfección”*

Cabe señalar que la “perfección” puede hallarse no únicamente en los interiores del Monasterio, sino también en el módulo exterior de sus muros (“consequencia forzosa”, “igual distancia”, “con cortes, uniformes a un lado y a otro”, Jiménez) y en el emparrillado rectilíneo de su traza (“ángulos rectos”, “líneas paralelas”, “igual distancia” (Jiménez). Pero alcanzará su máximo apogeo en el Mausoleo Real o “Panteón”.

- *El culmen de la “perfección”: la obra del “Panteón”*

Como se ha indicado, el cenit de dicha “perfección” se ubicará en la obra del “Panteón”/“Pantheon” Real. Véanse los términos con los que coocurre en lo referido a esta estancia:

-“Magestuosidad”, “sublimidad”, lo “caval”, “adorno”, “aliño”. Así mismo, el padre Santos se recrea en la “compostura” persistente en la “traza” del “Pantheon”,

que lo pone en relación con el “Cielo”, al que imita en “lo más perfecto” que supone su “forma circular y “rotunda”, como “habitación del verdadero Dios” que es (**Santos**).

-“Suntuosidad”, “conformidad del alma”, “Maravilla de España”, lo “prodigioso”, “piedad”, “grandeza”, “arte” y “naturaleza” (por este concepto, se comprenden los elementos extraídos de ella, de los que se compone esta obra: “piedras” y “metales”) y “solemne” o “gravedad”, (otorgados a los “funerales regios”, a “Dios” y a “señor-es”) (**Jiménez**).

-“Compostura”, “grandeza”, “vistosidad”, “adorno”, lucimiento/ “luzimiento”, “vistosidad” (**Santos y Jiménez**).

Sin embargo, los jerónimos se mostrarán contrarios en su apreciación de la reja de esta estancia, patentándose nuevamente una mayor decantación por la *manera* por parte del padre Jiménez: “entereza” (Santos) frente a “curiosidad” (Jiménez).

- *La “perfección” espiritual*

Mismamente, la “perfección”, como el “orden” y la “proporción”, posee una connotación espiritual. Esta es plausible hasta el punto de que el Panteón se concibe como espacio supraterráneo en la Tierra dedicado a Dios, más que un lugar dirigido al rezo y a la reminiscencia de las Personas Reales allí enterradas. Para remitirse a su cuasi milagrosa “perfección” espiritual, los escritores hacen eco del poder del ritual de la “Consagración” del edificio, mediante el uso de los siguientes vocablos:

-“Género y orden divino”, ya que las cosas han quedado automáticamente sublimadas desde la celebración de dicho rito, pues “se elevassen a tan alta esfera” (**Santos**).

-“Consagración”, “digna morada de Dios”, “bendición”, “perfección”, “elevan”, “afectos”, “reverencia” (**Jiménez**).

-“Consagrasse”/ “Consagración”, “esencia”, “devoción”, “respeto celestial”/ “respeto”, “presencia” de “Dios” “Virtud espiritual” (empleado por Sigüenza), (**Santos y Jiménez**).

3.2. *Términos compartidos, novedades y aportaciones léxico-terminológicas*

3.2.1. *Términos y conceptos mantenidos con respecto a la literatura precedente y la “Historia” de Sigüenza*

En definitiva, podemos determinar que el léxico de los padres Santos y Jiménez supone una prórroga de una parte del repertorio terminológico del padre Sigüenza y, por extensión, de una gran parte del vocabulario del resto de descripciones que compendia esta tesis:

-Términos e ideas generales en común

Algunas de estas palabras, son los vocablos vitruvianos o referidos a las premisas de la Antigüedad clásica, como la “proporción”, el “orden”, la idea de módulo (“conmodulación”, “igualdad”, “ritmo”), la “simetría” y la “unidad”; aquellos alusivos a los principios arquitectónicos de la *firmitas* (“firmeza”, “fortaleza”), la *utilitas* (“comodidad”) y la *venustas* (“belleza”/ “hermosura”); los concernientes a los “órdenes” arquitectónicos y otros tan frecuentes como la “altura”, la “grandeza”, la “magedad”/“majestuoso”, la “curiosidad”, el “artificio”, la “maestría”, la “inventiva” y el “ingenio”, la “perfección”, la “diferencia”, lo “diverso”, la “variedad”, la “abundancia”, el “grutesco”/“brutesco”, la “bizarría”/ “vizarría”, el “capricho” y el orden rústico o “almohadillado”, entre otros.

Por supuesto, además comparten con el resto de escritores el sentido de “elevación” por medio de la experiencia estética de la “belleza”/“hermosura” escurialense, sobre todo gracias a los valores de carácter clásico-vitruviano. A ello se une el amor hacia la mimesis y a la naturalidad inherentes a las pinturas sanlorentinas, mediante los conceptos de “viveza” y “verdad”.

- Similitudes con el padre Sigüenza

Así como el padre Sigüenza resumía la esencia de la “belleza” o de la Idea imperante en el Monasterio mediante los conceptos de “razón” y “correspondencia”, estos jerónimos se ciñen a los citados “orden” y “proporción”, esencia de la “simetría”. Mismamente, ambos son transmisores de la belleza mística o espiritual reinante en el monumento, bajo el precepto de la “perfección” material de corte clasicista, como vía conducente a Dios.

Por otra parte, se aprecian binomios terminológicos comunes, como “proporción” y “claridad” (Santos) o “claridad” y “facilidad” (Jiménez), que bien

podrían traducirse por la “distinción” y la “policía” latentes en la *Historia*⁹⁷¹. A su vez, los términos “distinción” y “entereza”, que mismamente son empleados en ambas descripciones, ya fueron utilizados por Sigüenza⁹⁷². Por otra parte, como queda indicado, comparten con este escritor el concepto de la “Consagración” y “virtud espiritual”.

3.2.2. Aportaciones léxico-terminológicas

Aunque en más de un caso se remitan a fragmentos literales de la *Historia de la Orden*, como es sabido, estos jerónimos no se dedican a su mera reproducción. De este modo, en sus obras subyacen una serie de aportaciones claves que vienen a enriquecer, aún más, el repertorio descriptivo-crítico sanlorentino.

Sin embargo, realmente no se puede distinguir ninguna novedad terminológica en sí misma en estas descripciones, ya que la totalidad de los conceptos ya han sido empleados por el padre Sigüenza. Por lo tanto, habrá que tratar las aportaciones de estos escritos desde conceptos especialmente destacados sobre otros dentro de su corpus léxico-terminológico. Estos marcan las señas de identidad de sus juicios estéticos sobre otros vocablos más cotidianos en el resto de descripciones. A ellos se añaden sustituciones terminológicas con respecto al léxico de antaño y ampliaciones o enriquecimientos semánticos de determinadas palabras:

- *Términos destacables*

En este sentido, se pueden referenciar vocablos como lo “lindo”, con ejemplos como “linda proporción” (Santos y Jiménez) y “linda proporción” del “dórico” (Jiménez); la “delicadeza”, acerca del “corinthio” (Santos) y del “grutesco” (Jiménez); el “lucimiento”/“luzimiento” en su sentido de vistosidad y magnificencia (Santos, Jiménez), pero también de “Resplandor” (Santos); la “valentía”, desarrollada en un grado superior y más definida que Sigüenza; la “propiedad”/“propiiedad” (Jiménez) como subcategoría de la “perfección” en la ejecución de la mimesis y la doble acepción del recurrente concepto de “autoridad”, según sea aplicada a la disciplina arquitectónica (unida al “decoro”, Santos) o pictórica (como sinónimo del “alma” o “espíritu” de la figura representada, Jiménez).

⁹⁷¹ SIGÜENZA, fray José de: *ob. cit.*, 1605, p. 815, pp. 219 y sig. del presente estudio. Remítanse a las notas relativas a la “distinción” (823) y la “policía” (824).

⁹⁷² Junto al término “distinción” (nota 823), recuérdese el concepto de “entereza” (notas 761 y 879, en relación a lo “magestuoso”).

Así mismo, se señala el gran número de repeticiones del concepto “viveza”, seguido del vocablo “verdad”, acerca de la tan encomiada mimesis pictórica para ambos monjes, junto con la gran importancia concedida a la originalidad o “singularidad” subjetiva del término “inventiva”, que serán comentados más adelante.

- *Otras categorías estéticas sobresalientes: la “compostura”, la “viveza”/“verdad” y lo “notable”*

1- “Compostura”

La “compostura” es una categoría manifestada no únicamente en el Mausoleo o en las “habitaciones Reales”, sino también en el resto del conjunto monumental, como bien pueden ser estancias religioso-funcionales, como la “sacristía” (“riqueza”, “aseo” a la “vista”, “perfección”, “suspende”, Santos). Incluso, la “compostura” puede traslucirse desde el punto de vista de la doctrina moral de los religiosos del Monasterio (“modestia y compostura”, Santos y Jiménez)⁹⁷³. Por último, como era de esperar, la “compostura” también hace acto de presencia en el legado pictórico (coocurrencias: “honestidad”, “temor” y “reverencia”, Jiménez).

En líneas generales, la “compostura” posee una serie de subcategorías estéticas que delatan su trasfondo puramente greco-romano. Estas son la “consecución”, lo “uniforme”, la “linda disposición”, la “decencia” (“iglesia”, “oratorios”, “capillas”, “refectorio”, “quadra”), la “semejança” y la “medida” (Santos). También los “adornos” (Santos, Jiménez) o el “aliño” los cuales, en contraste con la “compostura”, serán comedidos por ella.

2- “Viveza” y “verdad”

Acerca de los términos más recurrentes del léxico pictórico de ambos jerónimos, sobresalen los conceptos de la “viveza” o “verdad” en torno a la mimesis pictórica, la cualidad más encomiable de la pintura escurialense. De ellos derivan los “afectos” y el “espíritu” (perceptible por medio del “relieve”) o sus sinónimos, “alma”

⁹⁷³ La “compostura”, además, puede ser concebida como un ideal de la moral cristiana, no únicamente estético. En este contexto, los jerónimos la traducen por templanza, obediencia y humildad. Esta virtud se inculcará a los novicios, que deberán de llevarla consigo mismos por siempre, siempre y cuando deseen alcanzar la perfección monástica. En definitiva, en el Monasterio la “compostura” se materializa en todas sus posibles vertientes, estética y ética y, en cualquier caso, con efectos positivos en el alma: “...A otro lado tiene un estante de libros de devoción en que el maestro les lee y explica los más días dos veces alguna lección espiritual con que se fecunden aquellas tiernas plantas, para que con la doctrina de los santos y su exemplo se vayan enderezando hasta llegar al fin, que pretenden. Aquí les [enseña] la modestia y compostura con que han de andar siempre; el recogimiento de los sentidos, la resignación en la obediencia, el cuidado y diligencia de los oficios de humildad y todas las demás cosas que sirven para la perfección monástica...”, (SANTOS, fray Francisco de los: *ob. cit.*, 1657, p. 74r y JIMÉNEZ, fray Andrés: *ob. cit.*, 1764, pp. 131, 132).

(Santos y Jiménez) y “autoridad” (Jiménez). En consecuencia, se concluye que la imitación de la realidad en el repertorio pictórico sanlorentino implica la manifestación de la naturalidad y cotidianidad de las figuras, más que un naturalismo exacerbado en sí mismo⁹⁷⁴. Más adelante, podrá comprobarse cómo muchos de los conceptos mencionados forman parte del corpus léxico del *Viage* de Antonio Ponz⁹⁷⁵.

A todos estos vocablos, en cuanto al virtuosismo necesario en la ejecución del simulacro de la realidad, se añaden la nombrada “valentía” (Santos y Jiménez), la “propiedad”/“propiiedad” (Jiménez) y la “perfección”. Es entonces que, en alusión al artificio que supone la representación de la mimesis, “verdad” nuevamente suele figurar con el verbo “parecer”: “no parecen pintados” (Santos) y “parece verdadera” (Jiménez).

Por otra parte, la “verdad” además puede rememorar al culto al verdadero Dios y a la “verdad” cristiana a la que está dedicada el Monasterio, ensalzando el tópico de El Escorial como estandarte de la Fe Cristiana: “verdadero Dios”, (Santos, Jiménez), “Ley Verdadera” (Santos) y “camino verdadero” (Jiménez)⁹⁷⁶.

3- “Notable”

Lo “notable” se desarrolla para realzar el grado de importancia que Santos y Jiménez otorgan a ciertas cualidades del monumento, bien por su excelencia o bien por su carácter inédito.

Estas son la luminosidad o “resplandor”, con su consiguiente gozo o “alegría”, pero también el “lucimiento” o vistosidad de algunos materiales, como puede ser la madera. A su vez y nuevamente en vinculación con la “viveza”, resulta notoria la representación realista de los “afectos” (Santos y Jiménez).

También, lo “notable” se remite a la “grandeza”/“magnitud” y a la “estimación” (del “templo” y las “reliquias”) (Jiménez), así como a la “grandeza y artificio” que priman en la “basílica” (Santos). Además, son dignos de notoriedad los preceptos clásicos de los que se nutre este edificio, como la “correspondencia” y algunos de sus derivados (la “igualdad” y la “buena correspondencia” (Santos) o,

⁹⁷⁴ Recuérdese que los autores previos también consideraban ambas categorías de la mimesis, esto es, el realismo (ej.: “pinturas hechas de natura”, Cabrera y “la propiedad y viveza de la carne”, Sigüenza) y la naturalidad cotidiana de las figuras en sus gestos y actitudes lo cual, en definitiva, les otorga credibilidad (ej.: “viveza”, “que parece que sus pinturas hablan”, Almela). Pero es ahora cuando se inaugura una tendencia hacia un mayor gusto por esta última faceta, la cual alcanzará su punto álgido en las valoraciones del *Viage* de Ponz a través de la “gracia” (pp. 319 y sigs. del análisis de su relato).

⁹⁷⁵ PONZ, Antonio: *ob. cit.*, 1772, pp. 306 y sigs. de la presente tesis.

⁹⁷⁶ Recuérdese el concepto de “verdad” cristiana en estos religiosos, p. 280 de este estudio.

mismamente, la “igualdad y la consecución” (Jiménez). Por último, será calificado de “notable” el “artificio”, bajo multitud de conjunciones semánticas: “notable artificio” (Santos) y “notable el artificioso maestro” (Jiménez), de lo que este último autor destaca la “destreza”, el “arte”, el “ingenio”/“inventiva”, la “gracia” y la “gustosa suspensión”.

-Sinónimos o sustituciones terminológicas. La “valentía”

En primer lugar, una parte de las contribuciones de Santos y Jiménez se localiza en una serie de sinónimos o sustituciones de alguno de los vocablos prototípicos del corpus escurialense. De este modo, lo “ingenioso” llega a ser reemplazado por la “bizarria” (“de ejecución tan bizarra que publica bien su autor que fue el Masacio”, Jiménez) o por el “capricho” (“gentileza y valentía caprichosa”, Jiménez). Por otro lado, la “perfección”, que en gran medida se centra en la plasmación de la mimesis pictórica (“viveza” o “verdad”), se sostiene a partir de una serie de vocablos inherentes a “curioso”/“artificio” o a la “gracia”. Estos son la “maestría”, la “propiedad”/“propiiedad” (Jiménez), la “valentía” en su fase ejecutiva (Santos y Jiménez) e, incluso, el “decoro” o la “magestad”, que toman el relevo al “primor” o al “detalle”.

La “valentía” encierra en sí las fases práctica e ideativa (“ingenio”/“inventiva”) del proceso artístico, sobre todo en cuanto al arte de la pintura. A partir de un amplio repertorio de vocablos, como queda expresado, la “valentía” se encamina a la representación fidedigna de la realidad. Estos términos con los que coocurre, son la “excelencia”, el “primor”, la “perspectiva”, la “luz”, la volumetría o tridimensionalidad (“relievo”), el diseño (expresado bajo la “fuerza”/“fuerça”⁹⁷⁷) (Santos y Jiménez), la “destreza”, el “magisterio”, el “pincel”, la “execución” y los “preceptos”, en cuanto al momento ejecutor o práctico-manual. Por consiguiente, el calificativo “valiente” se traduce como una producción compleja pero “bien hecha”, dotada de gran calidad, perfección y excelencia técnica. Por otro lado, la “invención singularísima” caracterizará al momento más intuitivo de la elaboración de la obra de arte (Jiménez).

La “valentía” enriquece todavía más su significado, especialmente en el escrito de Jiménez, acompañándose de otro amplio abanico de conceptos. De este

⁹⁷⁷ Véase el sentido de “fuerza” dentro del vocabulario vasariano (véase la nota 918 de esta tesis).

modo, también se puede definir bajo la idea del “buen gusto”/“bello gusto”, junto a la “variedad”, la “hermosura” y la “gracia”, la “gentileza”, el “capricho” y la “dulzura”.

En suma, aunque el vocablo “valentía”/“valiente” ya se percibía en el texto de Sigüenza, Jiménez hace un despliegue del concepto mucho mayor, enriqueciéndolo semánticamente por la gran cantidad de coocurrencias con otros términos que presenta. Por lo tanto, “valentía”/ “valiente” constituye una de las máximas aportaciones de la *Descripción* de este religioso.

-Otras aportaciones terminológicas: la “singularidad” de la “inventiva” y su emancipación del “ingenio”

En las presentes descripciones cabe resaltar una importante recreación en la singularidad o particularidad que supone la “inventiva”. Aunque el halo de originalidad siempre ha sido afín al concepto en los textos precedentes, es ahora cuando alcanza su mayor nivel de exaltación y valoración, calificándose por “admirable”, “extraordinaria”, “linda”, (Santos y Jiménez) y “prodigiosa” (Jiménez), junto a otras relaciones terminológicas, como el trinomio “diferente inventiva y modo” (Santos y Jiménez) o los binomios “inventiva” y “gusto” (Santos y Jiménez) y “rara inventiva”, adjudicada a la “valentía” (“historias”, “primor” y “execución”) (Santos).

A ello se incluye la sutil diferenciación entre la “inventiva” y el “ingenio” (“inventiva”, “belleza” e “ingenio”, Jiménez), que hasta entonces se habían tomado como sinónimos. De este modo, a pesar de su marcada sinonimia, gracias al *Diccionario de Autoridades*, pudo discernirse el cariz más intuitivo y original de la “inventiva” (referida a la narración o a las “historias” de lo representado (Santos) frente al “ingenio”, más encaminado hacia la pericia técnica (que parte del buen saber o aprendizaje de unos preceptos), unida al engaño o artificio de la representación, con altas cotas de realismo pictórico⁹⁷⁸.

⁹⁷⁸ Remítanse a las coocurrencias “historias” y “rara inventiva” en SANTOS, fray Francisco de los: *ob. cit.*, p. 69r., pp. 286 y sig. de este estudio. Véase nota 855.

III. LA VISIÓN ILUSTRADA DEL SIGLO XVIII: ANTONIO PONZ (VIAGE DE ESPAÑA, TOMO II: “TRATA SOBRE MADRID, EL ESCORIAL Y GUI SANDO”, 1788)

1. Análisis cuantitativo: frecuencias de palabras

1 VOCABULARIO NO ESPECÍFICAMENTE ARTÍSTICO
1.1 Vocabulario descriptivo-físico
<i>Much-o (s)/-a(s) (170), parte(s) (116), principal(es)/-mente (103), vario(s)/-a(s)/-ación (es) (92), mayor(es)/-mente (98) alt-o(s)/-a(s)/-ura (77), mejor (es)-ada(57), pieza (s) (68), buen/-o (s)/-a(s) (69), excel-ent-e/-entísimo/-encia(s)/-entes (68), pequeñ-o (s)/a(s) (36) nuev-o (s)/-a (s)/-amente (31), estim-ación/-arse/-an/-aron/-able/-ado/adas (31), particular(es)/-idad(es) (27), semejan-te(s)/-za (27), diferen-te(s)/-cia(s) (24), larg-a/-amente (10) variedad (10)</i>
1.2 Vocabulario de significado religioso en general
<i>Sant-o(s)/-a(s)/-idad/-ísimo/-ísima (122), Señora(110), gerónim-o/-a (68), altar(es) (76), Señor (es) (75), bien (60), Bautista (38), ángel(es)/-ito(s) (77), cruz/-c-es/-icado/-ifixo(s)/-ixión (58), Christo/Jesu-Christo (56), Virgen (es) (38), Lorenzo (32), Tobías (26), fr (25), padre (s) (25), Nacimiento (23), gloria (23), religios-o(s)/-a (s) (18) Dios (17), Magdalena (17), Adoración (15), evangelista(s) (15), apóstoles (13), discípulos (13), martirio (13), María (s)(13), Doctor(es) (13), Resurrección (12), reliquia(s) (12), prior (12), cardenal (11), Salvador (11), sacr-a/-o (11), Testamento (10), David (10), Cena (10), Transfiguración (9), Anunciación (9), Santiago (9), palma (8), espíritu (8), Salomón (4), alma (2)</i>

2 VOCABULARIO ARTÍSTICO

2.1 Vocabulario relacionado con la arquitectura (componentes, edificios, espacios)

Retablo(109), Iglesia (s) (89), adorn o(s)/-a/-ado (s)/-ada(s)/-ándolos/-an (76), column-a(s)/-itas (61), claustro (s)/-illo (60), casa (s) (58), fábrica (s) (52), cornis-a (s)/-amento(48), bóveda (s) (47), arco(s) (46), antecoro (s)/antecoro(s) (43), ante-/sacristía (42), Templ-o(s)/-ecillo/-ete (s) (40), palacio (39), pilastra(s) (39), puert-as/-ecillas/-ecita (37), pedestal(es) (32), capill-a(s)/-itas (30), convento (29), escuela(29), nicho(s) (29), fachad-a (s)/-ita(s) (29), escalera (28), Herrera (27), testero(22), monasterio (21), colegio (20), custodia (18), edificio(19), pórtico(17), frontispicio (s) (15), galería(s) (15), frontispicio (s) (15), panteón (15), habitación (es) (15), tránsito (s)(14), cúpula(s) (14), portería (10), máquina (9), cuarto (s) (9) capiteles (8), torres (8), empresa (8) librería(s) (6)

2.2 Vocabulario artístico (no exclusivamente sobre la disciplina arquitectónica de aplicación general)

Pint-ur-a (s)/ -or(es)/ ase/-ando/-aba/-ado(s)/-ar/-aron/-ó/-ad-os/-as (349) figur-a(s)/-ita(s) /-ó/-illas/-ativa/-ado (s) (208), quadro(s)/-ito(s) (169), represent-a/-an/-ar/-e/-ó/-ando/-ado/-ada(s)/-arse/-arlo/-ación(es)/-ación (102), Rafael(79), autor(es)/-idad (71), Ticiano (61), copia/-an/-ando/-ar/-ar/-as /-ado (48), dibux-o(s)/-ar/-ados/-ó/-aron (45), color/-ido/-res (39), retrat-o(s)/-a/-ase/-ados/-ó (38),artífice (s) (33), Jordán (30), arte (s)(29),forma (s) (26) exec-utada(s)/-ase/-ar/-ados/-ada/-ase/-aba/-ando/-an/-ar/-ó/-ción (67), escult-ura (s)/-or (es)/-ora (24), (Miguel) Ángel (23), Españolito (23), Peregrino (22), tabla (s)(22), original (es) (22), estatua(s) (21), luz (ces) (20), fresco(19), Cambiaso (19), composición (es) (18), lienzo (s) (18), profesor (es) (18), Mudo (17), Vasari (17), Palomino (16), Veronés (16), maestr-o (s)/-as/-e (16), discípulo (15), Bosco (15), Tintoreto (14), Sebastián (14), Zúcaro

(14), Guido (14), Tibaldi (13), Vinci (13), acabado (11), Rheni (10), imagen (es) (15), Rubens (9), maestre (9), Durero (9) Sarto(8), Güercino (8), (Pompeo) Leoni (8)

2.3 Vocabulario técnico de las artes

Bronce(s) (50), piedra (s) (62), mármol (es) (46), materia (s) (28), plata (25), oro (23), fresco (19), dorado (14), pardo (s)(13), relieve (s)(11),berroqueña (10), perla (8)

2.4 Vocabulario descriptivo-crítico y estético

Gran-d-e(s)/-eza/-ísimo/-a/-ios-o/-a(s)-idad/-emente/engrandec-ido/-imiento(269), bell-o(s)/-a(s)/-ísimo/-a(s)/ -amente/-eza(s) (89), natur-a/-al(es)/-aleza/-alidad-almente (86), expres-ió(n) (es)/-a(s)/-an/-ivo/-iva(s)/-aron/-ando/-aba/-ada(s)/-só/-ado(s)/-ada/-ar (70), orden/-ó/-ar/-ado/-aba/-aron/-are/-ase (65), correspond-en/-encia/-iente(s)/-e (50), graci-a/-oso(s)/-osa (s) /-osamente/-iosidad/-iosísima/agraciad-o (s)/-a agraciada (45), gust-o/-aba/ osamente/-ó/-an/-aron/-osísimo (42), manera(s) (39), perfec-ción/-cto(s)/-cta/-ado/-ando/-ciónó/-ar/-tísimamente/-tamente/-ciones (34),verdad/-eramente/-ero(s)/-era(s) (31), razón(28), fam-a/-oso(s)/-a(s)/-osísimo (24), clar-o (s)/-a/-aramente/-aridad (22), consideración/-aban/-aron/-ada/-ando/-ar (21), idea (20), dóric-o/-as (20), intelligen-cia/-te(s) (19), artific-io/-sas (18), invención (es) (18), actitud(es) (17), diligen-cia/-te(s) (17), maravill-a(s)/-osos/-osa(s)/-osamente (16), modo(16), estilo (15), habilidad (15), romano(s)(14), fuerza (s) (14), juicio (13), grieg-o (s)/-a(13), género(s) (13), suerte (s) (13), fundament-o/-al (12), carácter (12), eminente(s) (11), efecto(11), calidad(es) (10), harmon-ía/-ioso (9), cuidado (s) (9),práctica (9), insigne (8), pintoresco (4), doct-o(s)/-ísimo (4)

2. Análisis cualitativo del vocabulario teórico crítico (búsquedas de concordancias y cocurrencias)

El Viage sienta su sello de identidad en la profusión, casi exclusiva, del vocabulario descriptivo-crítico pertinente al legado pictórico. De esta manera, la aproximación a la esencia del Monasterio se efectuará a partir de este corpus terminológico cuando, por norma, las descripciones de antaño concentraban la atención analítica de su imagen y carga simbólico-representativa en lo arquitectónico. Sin embargo, este hecho no quita la presencia de una serie de conceptos o juicios de valor adjudicados a la fábrica en sí misma. Estos vocablos, pese a su escasez, han resultado lo suficientemente significativos como para extraer conclusiones decisivas acerca de impronta o esencia del edificio para Ponz.

Por otra parte, también he podido corroborar la existencia de determinados conceptos no exclusivos a una disciplina artística, sino aptos para la definición de la imagen tanto arquitectónica como pictórica. Por citar un ejemplo, latente en la gran mayoría de juicios anteriores, podría destacarse el “artificio” o todos aquellos vocablos derivados de esta categoría estética. Por otro lado, he podido recopilar todo un repertorio de vocablos específicos del arte de la Pintura, como el “colorido” o la “morbidez”, entre otros, que serán expuestos a continuación. Por último, he detectado la aparición de nuevas acepciones o matizaciones semánticas (ej., la “gracia”) y terminológicas, inherentes a este siglo (ej., lo “pintoresco”).

A) *Grand-e/-iosidad*

“Grande” también es un concepto recurrente en la obra de este autor, aplicable tanto al arte de la pintura como a la arquitectura:

a.1. “Grande” en el arte de la arquitectura: “grande” como calificativo aislado
-“Grandiosidad” como monumentalidad (la reminiscencia al concepto de “majestad”)

...Hay ocho torres repartidas por el edificio, que con la cúpula o cimborio y otros cuerpos, que sobresalen en esta fábrica, forman un objeto de mucha grandiosidad..., p. 32.

En su uso aislado, “grande” aplicado a la arquitectura se traduce por monumentalidad o gran envergadura (“objeto de mucha grandiosidad”), es decir, por una fábrica de dimensiones rotundas e impactantes o, en otras palabras, impregnada

de “majestuosidad”⁹⁷⁹. Aunque este último concepto no se mencione en el siguiente párrafo, será aludido en otros fragmentos, corroborándose su sinonimia con dicha “grandiosidad”.

- *Un sinónimo de la “grandiosidad”: la “magestad”*

...Lo adornan trescientas sesenta y seis ventanas. Y el respaldo de la capilla mayor con su frontispicio, da bastante magestad a esta fachada, que tiene dos torres en sus esquinas, a modo de las demás..., p. 34.

...Y hacia el medio, corre por ellos una imposta. Quarenta pies antes de llegar al pórtico del templo, se suben siete escalones, que ocupan el ancho del patio. Y no hay duda que esta elevación da mayor magestad al prospecto grandioso que se presenta..., p. 36.

... No hay duda que, si este templo estuviese desembarazado del coro, y se viese todo desde la puerta del vestíbulo, sería otra su magestad. Pero el arquitecto siguió lo que se le ordenaba..., p.44.

...Con ser una obra tan graciosa la de este cenador, dice el P. Sigüenza que algunos desaprobaban que se hubiese hecho allí, porque teniendo el diámetro treinta pues y tanta altura como las fachadas del claustro, esto es, sesenta, embarazaba la vista y apocaba la magestad de dicho claustro..., p. 123.

Tal y como se ha indicado, he aquí una serie de líneas donde la “magestad” funciona como sustituta de la palabra “grandiosidad”. De hecho, en el segundo ejemplo expuesto (Ponz, p. 36) el vocablo figura junto a “grandioso”, confirmando la relación entre ambos conceptos (este hecho no es novedoso, como bien se evidencia en la nota 979). También, puede apreciarse en los dos últimos ejemplos (Ponz, pp. 44 y 123), cómo Ponz realiza una serie de críticas negativas a partir del término de la “magestad”, cuya ausencia constituye un indicador determinante de una mala intervención⁹⁸⁰.

⁹⁷⁹ Sobre el concepto de “majestad”/“majestuoso”, recuérdese la acepción del concepto como subcategoría de la “grandeza” colosal o lo “hermoso” (CABRERA DE CÓRDOBA, Luis: *ob. cit.*, ca. 1580, estrofa 21, pp. 176 y sig. de este estudio). Así mismo, por parte de la *Descripción* de Santos, recuérdese la vinculación de dicha “majestad” a la “autoridad” y la “sublimidad” (SANTOS, fray Francisco de los: *ob. cit.*, pp. 257 y sig.) Además, cabe retrotraerse a asociaciones entre la “majestad”, como categoría de la “grandeza”, con otro de los principios vitruvianos latentes en la arquitectura escurialense, como es la *utilitas*, a partir de la “longitud” y la “espaciosa anchura” (CABRERA DE CÓRDOBA, Luis: *ob. cit.*, ca. 1580, estrofas 21 y 23, pp. 176 y sigs. de esta tesis). Así mismo, recuérdense otros autores en el uso del término “majestad”, como el padre Sigüenza, con relaciones terminológicas como “grande auctoridad y hermosura” (la “grandeza” al servicio del Poder Real) y “correspondencia y orden” (coocurrencias: “majestad y “autoridad”) (SIGÜENZA: fray José de: *ob. cit.*, 1605, p. 701, pp. 210 y sig. del presente estudio). También, por parte de este jerónimo, véase el concepto de “decoro” al que se adscribe la representatividad de dicha “majestad” (véase la p. 211 de esta tesis).

⁹⁸⁰ He aquí la consideración de Ponz de la importancia del carácter representativo o simbólico de las formas arquitectónicas del Monasterio como parte de su esencia.

“...Quando acabé de subir la cuesta desde la Villa del Escorial al Monasterio y me iba acercando al edificio, crecía el gusto y las ganas de conocerlo, aumentándose extraordinariamente lo uno y lo otro quando llegué a la fachada y puerta principal, que mira a poniente, en donde claramente conocí, por su magestad y artificio lo mucho que prometía al gusto y a la consideración lo que ya estaba viendo y lo que pensaba encontrar dentro...”, p. 3.

Con este binomio, Ponz asocia la cualidad del “artificio” (en este ejemplo, atribuido a la fachada, muy bien elaborada o nacida de manos expertas) a la “magestad”. Ambos términos trabajan como preámbulos simbólicos indicadores de la función del Monasterio (en esta ocasión, de la representatividad Real) y de lo que va a poder disfrutarse en su interior: la excelencia material y espiritual. Así, este autor alude claramente a la unión forma-función o al “decoro” vitruviano⁹⁸¹. Por lo tanto, nuevamente se evidencia el carácter “parlante” de la arquitectura herreriana⁹⁸².

-“Grandísima riqueza”: el “artificio” y la “invención” atribuidas a “Jacobo Trezo” y a “Juan de Herrera”

...No hay duda que, sobre la grandísima riqueza del tabernáculo interior y exterior, es admirable el artificio e invención del gran Juan de Herrera y asimismo la ejecución del célebre Jacobo Trezo..., p.52.

Como novedad frente a otros autores, quienes atribuían la “grandeza” al lujo y suntuosidad material⁹⁸³, en este caso, mediante el binomio “grandísima riqueza”, se destaca la excelencia de las virtudes inherentes a “curioso”/“artificio”. De este modo, Ponz ensalza la habilidad o proeza técnicas (“artificio”, “ejecución”) de “Jacobo Trezo” y “Juan de Herrera”, al cual distingue, además, por su “invención”. Dichas categorías han quedado plasmadas en el “tabernáculo”.

⁹⁸¹ Recuérdese la relación de “majestad” y “decoro” (consúltese la nota 821 sobre la reflexión en torno a la aplicación de un decoro en los órdenes arquitectónicos, así como la p. 211 de esta tesis (análisis de la *Historia*). También véase la nota 862 sobre las diferentes clases de decoro.

⁹⁸² Sobre la arquitectura “parlante”, véanse las alusiones al llamado decoro “ritual” o “temático” en las citadas notas al pie. Acerca de este asunto, consúltese la p. 211 de este estudio.

⁹⁸³ En alusión a la “riqueza”, por citar un ejemplo, recuérdense las relaciones conceptuales “hermosa riqueza”, “vistoso” y “variedad” de la *Octava Maravilla* de Almela, en las p. 201y sig. del presente estudio. Así mismo, aunque con un trasfondo mayoritariamente espiritual en la *Descripción* de Santos, remóntense a las referencias al esplendor del Panteón Real, en las pp. 258 y sigs. de esta tesis (padres Santos y Jiménez).

a.2. “Grande” en el arte de la pintura: “grande” como cuantificador de otros términos

Como es sabido, en el *Viage* la crítica pictórica escorialense acapara una mayor riqueza semántica en comparación con la arquitectónica. Es por ello que, en esta ocasión, el vocablo “grande” figura en conjunción con multitud de conceptos unidos a la pintura, como amplificador o potenciador de su calidad suprema. Por lo tanto, “gran”/“grande”/“grandiosidad” puede ser concebido como un sinónimo de “excelente”. A continuación, se exponen algunas de estas relaciones semánticas con sus correspondientes ejemplos, junto al estudio de los vocablos que las conforman:

- “Grandiosidad” y “figura”: “buena gracia”

...19 Entre todos, agrada particularmente el que contiene la Sacra familia. Es, a saber, Nuestra Señora con el Niño, Santa Ana, S. Joseph y S. Joaquín, en el qual se nota mucha grandiosidad de figuras que están executadas con empasto y buena gracia..., p. 118.

La “grandiosidad” adquiere en estas líneas el significado de “excelente” o “excelencia”, pues las figuras han sido realizadas con “buena gracia”, cualidad que les dota de un halo especial, de excepcionalidad o “nobleza”⁹⁸⁴ (Ponz alude a este término de manera indirecta). Precisamente, la “gracia” es una de las categorías por antonomasia atribuidas a la belleza pictórica, como comprobaremos más adelante⁹⁸⁵.

- “Grande artificio” y sus sinónimos

De la obra pictórica de El Escorial, Ponz enfatiza ante todo su superioridad. Esta deriva de una diestra ejecución práctico-manual, pero también de la originalidad de la “inventiva” (que otorga “riqueza y grandiosidad”). Como es más que sabido, estas son facultades propias de la “curiosidad” o “artificio”⁹⁸⁶.

Pero antes de proceder al estudio en sí mismo de “grande artificio” y sus derivados terminológicos, expongo una serie de ejemplos que ponen en evidencia la continuidad semántica del término “artificio”, ocasionalmente emparejado con “curioso”, cuyo índice de frecuencias es verdaderamente escaso (4 apariciones frente a las 18 del “artificio”). En estos casos, “curioso” puede comprenderse a través de otra de sus acepciones semánticas, como es aquello que capta nuestra atención por su excepcionalidad (que llama nuestra atención), debida, precisamente, a la excelencia

⁹⁸⁴ Recuérdese el concepto de *nobilità* en las notas 802 y 876 de la presente tesis.

⁹⁸⁵ Pp. 319 y sigs. de este estudio.

⁹⁸⁶ Recuérdese la mención a este vocablo bajo el binomio “magestad y artificio”. PONZ, Antonio: *ob. cit.*, 1772, p. 3, p. 311 de esta tesis.

técnica del “artificio” del que se compone. De este modo, en el *Viage* el concepto del “artificio” proroga su significado tradicional, por el que es comprendido por “habilidad” o dominio técnico por parte del artista (lo “entendido y manejado” con gran maestría). Todo ello es calificado por “admirable” junto a la “inventiva”⁹⁸⁷, la cual figura con variadas categorías estéticas vinculadas a la intuición, la imaginación y la inspiración más innovadora y creativa (“rara”, “caprichosa”, “fecundísima”, “ricas y bizarras”, “fuego terrible de invención”). Por otra parte, la “invención” puede ser traducida por *meraviglie* o las “diversiones múltiples” del compendio de toda *varietà*⁹⁸⁸ (ej. Ponz, p. 167, expuesto a continuación), aparte de su más que habitual atribución a los “grutescos o grotescos” (ej. Ponz, p. 141). Véanse los siguientes ejemplos:

- “*Curiosidad y artificio*”
 - ...Está colocada en el altar al lado del Evangelio. Hay en este camarín muchas cosas de curiosidad y artificio, executadas en cera, mármol, marfil, coral, &c..., p. 160⁹⁸⁹.
- “*Habilidad y artificio*”. “*Artificio y manejo*”
 - ...y toda la fábrica es de piedra de grano de la que comúnmente llamamos berroqueña, cuyos cortes son de admirable artificio en muchas partes de ella..., p.32.
 - ...No le digo a V. más de este quadro por ahora, porque pienso enviarle luego una copia de cierto escrito, que ha compuesto un inteligente, en que se desmenuzan con mucha habilidad el gran artificio y excelentes qualidades de esta pintura..., p.148.
 - ...Muchos escorzos están entendidos y manejados con todo artificio..., p.115.
 - ...Reciben todas la claridad de unas hachas o luces, que arden junto a un ídolo, puesto sobre un pedestal. Y comunica también su luz el fuego debaxo las parrillas, en todo lo qual se reconoce grande artificio y manejo..., p.143.
- “*Artificio e invención*”
 - ...No hay duda que, sobre la grandísima riqueza del tabernáculo interior y exterior, es admirable el artificio e invención del gran Juan de Herrera y asimismo la execución del célebre Jacobo Trezo...”, p. 52.
 - ...No obstante, lo dicho, considerando bien esta obra, su rara invención, lo entendido de la perspectiva y otras cosas executadas con la mayor práctica y manejo, causa mucho gusto y admiración a qualquiera que se pone delante de ella..., p. 80.

⁹⁸⁷ Su sinónimo, la “invención”, no tiene cabida en el fragmento del *Viage* que he utilizado para este análisis.

⁹⁸⁸ Recuérdese que la *varietà* es una de las subcategorías estéticas más destacables de “curioso”/ “artificio”. SHEARMAN, John: *ob.cit.*, pp. 167-177. Véase la nota 740 de esta tesis.

⁹⁸⁹ Así mismo, el trabajo cualificado y minucioso de la habilidad del “artificio”, dada su naturaleza, conduce a la “curiosidad”, mediante la observación pausada de su multiplicidad de detalles (que, en este ejemplo, se basa en la diversificación de materiales). PONZ, Antonio: *ob. cit.*, 1772, p. 160.

...principalmente las que pertenecen al manejo del fresco, a la fecundísima invención, a la buena elección de luces, al relieve de las figuras y, finalmente, a la riqueza y grandiosidad del todo..., p. 115.

...se debe colocar la batalla de S. Quintín, en donde hay un fuego terrible de invención y grandísimo capricho en agrupar soldados, caballos y los demás instrumentos de guerra... p. 115.

...con ricas y bizarras invenciones y con otras buenas qualidades, que grandes artífices han [deseado] y procurado imitar..., pp. 132 y 133.

...a cuyo género de invenciones llaman grutescos o grotescos..., p.141.

...El gran número de invenciones que grabó en madera, en cobre y en plata, siempre ha sido estimado de los profesores más insignes, sin exceptuar al gran Rafael de Urbino. Y no pocos de ellos se aprovecharon de "...sus buenos partidos, particularmente los pliegues de las ropas, en lo que fue grande su artificio..., p.167.

- “*Grandemente executado*”

...obra de Pablo Veronés y su asunto es la Anunciación, grandemente executado y con particular hermosura de tintas, expresiones y armonía..., p. 157.

...Entre las ventanas de enfrente, que corresponden al patio grande de palacio, hay pintados diferentes sucesos de guerra pertenecientes a la toma y batalla de S. Quintín. 37 En los testeros de esta galería, se ven [representadas] dos expediciones a las Islas Terceras, en donde están grandemente executados diversidad de bastimentos marítimos, algunos de ellos que se acometen. Hay también embarcos, desembarcos de tropa en figuritas tan diligentes como pudieran las más acabadas al óleo..., pp. 230 y 231.

En estos párrafos, “grandemente executado” referencia únicamente a la maestría del trabajo manual, lo cual corrobora la vasta formación académica de los artífices interventores en la producción pictórica, así como sucedía con la arquitectónica.

- “*Gran fuerza*”

...Sobre el “Güercino”: ...Fue uno de los pintores de mayor [crédito] y aplauso de su tiempo y de los que dieron mayor gusto con sus obras por la verdad y gran fuerza con que las executaba..., p. 137.

Sobre Leonardo da Vinci: ...Dio gran fuerza a sus obras y las acabó con la mayor perfección. Moseñor Botari suple algunas noticias de este profesor, que faltan en el Vasari..., p. 165.

La “fuerza”, de igual modo que en los textos descriptores de Santos y Jiménez⁹⁹⁰, es un concepto calificador de la buena ejecución o buen acabado final de la obra (y, por lo tanto, aludiendo exclusivamente a la parte práctica del “artificio”), identificándose, por lo tanto, como un sinónimo de la *difficoltà*. Por este hecho, resulta coherente que “fuerza” aparezca junto a vocablos concernientes a estas ideas alusivas a la calidad de la mano de obra, propia de un experto (coocurrencias: “executaba”, “acabó”, “mayor gusto” y “perfección”).

-La “fuerza” como impresión de la personalidad del artista

...44 Inmediato a ésta, hay otra pintura muy bella de Jorge de Castel-Franco [1 Fue discípulo de Juan Belino y adquirió manera más fuerte y graciosa que la de su maestro. Por su estatura grande y aspecto, le llamaron Giorgione..., p.78.

Por otro lado, “fuerza” también absorbe su significado más coloquial, comprendida por potente, pero en estrecha vinculación con la personalidad individual, que se transmite en la propia grafía del artífice, a cuyo sentido contribuye la “gracia”⁹⁹¹. En definitiva, en este contexto, la “fuerza” puede ser traducida por “manera”/modo” o “estilo” personal o “espíritu”⁹⁹².

• “Riqueza y grandiosidad”

... [Ciertamente] que el más inteligente profesor y todo amante de pintura, sin embargo de no ser Jordán el más correcto en el dibuxo, queda absorto al mirar las buenas qualidades de ella, principalmente las que pertenecen al manejo del fresco, a la fecundísima invención, a la buena elección de luces, al relieve de las figuras y, finalmente, a la riqueza y grandiosidad del todo..., pp. 114 y 115.

Por otro lado, en la misma línea que la “grandísima riqueza” aplicada a la arquitectura del tabernáculo⁹⁹³, en el arte de la pintura se establece una relación terminológica casi idéntica. Esta es “riqueza y grandiosidad”, que Ponz emplea para definir un resultado marcado por la habilidad o maña (“manejo”), impregnado de la libertad creativa del pintor (“elección”, “fecundísima inventiva”).

⁹⁹⁰ Recuérdese “fuerza/fuerça y arte” (SANTOS, fray Francisco de los: *ob.cit.*, 1657, p. 54v y JIMÉNEZ, fray Andrés: *ob. cit.* 1764, p. 140, pp. 270 y sigs. de esta tesis). Véase la nota 918.

⁹⁹¹ No hay que olvidar que la “gracia” confiere una impresión única y especial de lo representado, pese a su origen en el ejercicio de unas normas (nota 733).

⁹⁹² Véase nota 917 sobre este concepto del “espíritu”. Si bien se recuerda, esta palabra no únicamente se vinculaba a la viveza de lo representado, sino que también podía adjudicarse a la impresión del sentido creativo del artífice, sustentado en su intelecto o capacidad inventiva (*spirito/spiritoso* en GRASSI, Pepe: *ob. cit.*, p. 917).

⁹⁹³ Recuérdese de este autor el binomio “grandísima riqueza”. PONZ, Antonio: *ob. cit.*, 1772, p. 52, pp. 311 de esta tesis.

- “Grande efecto” (coocurrencias: “*harmonía*”, “*verdad*” y “*variedad*”)

...Es grande el efecto que hace la singular *harmonía* de sus tintas y la *verdad* y *variedad* de cabezas y actitudes..., p. 173.

...Aunque todas las partes que componen el altar mayor referido están hechas con grandísima perfección, no hace el todo de él grande efecto desde alguna distancia..., sobre Jacobo Trezo, p. 53.

En el *Viage* es frecuente que el concepto “efecto” aluda al resultado o acabado último de la representación artística, esto es, al resultado final fruto del “artificio”, derivado de una conjunción técnica e intelectual, como bien es sabido. En esta ocasión, ambas vertientes, práctica e inventiva, se encuentran estrechamente vinculadas a la “*harmonía*”, la “*mímesis*” o la “*verdad*”⁹⁹⁴ y la “*variedad*”. Si bien se recuerda, esta última constituye una de las subcategorías más relevantes del repertorio terminológico derivado de “curioso”/“artificio”⁹⁹⁵. En este sentido, “grande efecto” dista de “gran fuerza”, en cuanto a que esta última expresa en exclusiva la *virtù* manual o, en otras palabras, la excelencia técnica con la que ha sido elaborada una complicada empresa. Por el contrario, “grande efecto”, aborda la impresión o impacto estético último de la obra (y, por lo tanto, de dicha “fuerza”), pese a la “grandísima perfección” que presente su ejecución (en el caso del altar mayor de Trezzo, precisamente, este no fue del todo favorable, Ponz, ej. p. 53). Por lo tanto, Ponz antepone el resultado final a la laboriosidad o calidad del proceso artístico.

⁹⁹⁴ Recuérdese que autores como Cabrera, Almela, Sigüenza, Santos y Jiménez valoraban precisamente la cualidad de la *mímesis* del natural en la representación pictórica, ya que constituye “lo bien hecho y conforme al arte” (SIGÜENZA, fray José: *ob. cit.*, 1605., p. 746, citado en la p. 230 de esta tesis). De los dos primeros autores (Cabrera y Almela), recuérdese el epígrafe alusivo a la “pintura” como *mímesis* de la naturaleza, pp. 185 y sigs. de esta tesis. A su vez, cabe remitirse al uso de una serie de vocablos vinculados a dicho concepto de la *mímesis*, como “vivas” “natura” (CABRERA DE CÓRDOBA, Luis: *ob. cit.*, ca. 1580, estrofas 33 y 59, p. 185 del presente estudio) y otros muy similares como “viveza” y “natural” por parte del padre Sigüenza quien, además, adjudicaba al “dibuxo” de origen clásico (véanse pp. 229 y sigs. de esta tesis). Pero quienes van a incidir sobremano en la representación realista de las pinturas sanlorentinas, serán los jerónimos Santos y Jiménez, a través de los vocablos “viveza” y “verdad” (véanse pp. 302 y sig. del presente estudio).

⁹⁹⁵ Recuérdese la nota 740 de esta tesis acerca del concepto de la *varietà*. Así mismo, hay que retrotraerse a algunas de sus locuciones terminológicas más frecuentes en los textos anteriores, como “variedad de labor” o “variedad de obra”, que ponen en evidencia la laboriosidad, el “detalle” o el “primor”, cualidades, por antonomasia, otorgadas a la “curiosidad”/“artificio”. Por ejemplo, véanse los casos de Cabrera y Almela, siglo XVI (pp. 157 y sig. y pp. 165 y sigs. de esta tesis) y del padre Santos, siglo XVII (véanse de este jerónimo las coocurrencias de “buen orden” con “diferencia de primorosas labores” (sin.: “variedad de labor”), con el consiguiente predominio de la *unità*. SANTOS, fray Francisco de los: *ob. cit.*, 1657, pp. 28 r. y 56 v., pp. 246 y sig. de esta tesis).

- *Coocurrencias de “grande artificio”*

- “*Manejo*”, “*habilidad*” y “*qualidades*”

...Y comunica también su luz el fuego debaxo las parrillas, en todo lo qual se reconoce grande artificio y manejo..., p. 143.

...No le digo a V. más de este quadro por ahora, porque pienso enviarle luego una copia de cierto escrito, que ha compuesto un inteligente, en que se desmenuzan con mucha habilidad el gran artificio y excelentes qualidades de esta pintura..., p. 148.

...El gran número de invenciones que grabó en madera, un cobre y en plata, siempre ha sido estimado de los profesores más insignes, sin exceptuar al gran Rafael de Urbino. Y no pocos de ellos se aprovecharon de sus buenos partidos, particularmente los pliegues de las ropas, en lo que fue grande su artificio..., p. 167.

A continuación, se observa cómo el binomio “grande artificio” coocurre con otros vocablos, los cuales magnifican, aún más, el carácter de especialización o dominio técnico de la producción y la consiguiente impresión de *difficoltà*: “habilidad”, “manejo”, qualidades”.

a.3. Los binomios “grande expresión” y “grandísima gracia”

...Es grande la expresión de esta obra y por esto de las que más me gustan del Mudo en El Escorial..., p. 158.

...Y detrás hay dos ángeles de grandísima gracia y risueño gesto..., p. 165.

La “expresión” se une al conjunto de las categorías dignas de encomio del patrimonio pictórico sanlorentino⁹⁹⁶. De hecho, como bien se demostrará con “gracia”⁹⁹⁷, la manifestación de la fuerza expresiva de las figuras supone uno de los alicientes más remarcables para este escritor.

Por otro lado, como anticipo al estudio del concepto de “gracia” desarrollado en el *Viage*, en esta línea se puede dilucidar su asociación a las expresiones y a la espontaneidad de las figuras, al permanecer junto a “risueño gesto” (Ponz, ej. p. 165).

B) Colorido

b.1. Coocurrencias: “composición”, “expresión”, “dibuxo” y “colorido”

...9 A quatro partes reduce *Du-Piles* el arte de la pintura: “composición”, “dibuxo”, “colorido” y “expresión”..., p. 179.

⁹⁹⁶ El factor de lo expresivo también ha sido tenido en cuenta en la valoración pictórica de otros autores previos, bajo el vocablo “vivas” (CABRERA DE CÓRDOBA, Luis: *ob. cit.*, ca. 1680, estrofa 33, p. 185) o “viveza” (SIGÜENZA, fray José de: *ob. cit.*, 1605, p. 831, p. 230 de este estudio) en el caso de Almela, bajo la expresión “que parece que sus pinturas hablan” (ALMELA: Juan Alonso de: *ob. cit.*, ca. 1595, p.199 [error de paginación: en el original 197], p. 186 de la presente tesis).

⁹⁹⁷ Pp. 319 y sigs. de este estudio.

...Habiendo así descubierto el plan que se formó Rafael para esta pintura, pasó a descubrir a los aficionados en qué manera la executó. Esto se hará examinando las diferentes partes de que se compone. Es, a saber, el diseño o dibuxo, el colorido y la expresión..., pp. 188 y 189.

A pesar de que el “dibuxo” (índice de frecuencias: 17), otorgado a artistas como Fernández Navarrete y Ticiano, tiene más entradas que el “colorido” (12), este último resulta más preeminente por su vasta combinación con otros términos. Es así que el “colorido” para Ponz es un elemento esencial y complementario a otros valores dentro del cuadro. Por lo tanto, el dominio del “diseño” o “dibuxo” y el “colorido” son requerimientos indispensables del arte de la pintura, junto con la “composición” y la “expresión”⁹⁹⁸, todos ellos, como es obvio, latentes en las obras escorialenses. De este modo, la colección pictórica del Monasterio ha de ser apreciada como canónica.

b.2. La semántica del “colorido”

A continuación, se exponen otras de las coocurrencias terminológicas de las que participa el “colorido”. En definitiva, este actuaría como complemento o potenciador de otras cualidades que responden, en definitiva, a la transmisión de emociones e impresiones⁹⁹⁹:

- “Actitudes, colorido y expresiones”

...El santo está alargando una mano, como para recibir la corona de laurel, que le traen ciertos angelitos. Las figuras de los sayones, unas están avivando el fuego y otras volviendo al santo en las parrillas. Son excelentes en sus actitudes, colorido y expresiones..., p.143.

En estas líneas, se afirma la contribución del “colorido” en las “expresiones” y las “actitudes” de los personajes. Este trinomio terminológico no es casual, ya que, como es sabido, el color es un elemento plástico altamente sensorial y, por lo tanto, transmisor de impresiones y sensaciones, lo cual procura su alta empatía con estos vocablos.

- “Harmonía de colorido”

...Al lado, está el cuadro de las armas reales y, encima, uno de los más bellos de Andrea del Sarto. Representa a Nuestra Señora sentada al pie de un árbol de palma, dando el pecho al Niño y a S. Joseph mirándoles. La actitud y cabeza del santo es cosa grande y, nada menos, la expresión, dibuxo y armonía de colorido de Nuestra

⁹⁹⁸ También veremos cómo “colorido” y “expresión” se encuentran, junto con las “actitudes”, íntimamente relacionados entre sí.

⁹⁹⁹ Es por ello que Ponz contempla el valor semántico o simbólico del color.

Señora y el Niño, de todo lo qual, resulta un no sé qué en esta pintura, que arrebatada a qualquiera que la mira..., p.153.

Pero también, el “colorido” figura con otros vocablos de raigambre clásico o academicista, como la anteriormente citada “harmonía”¹⁰⁰⁰, constituyendo una de sus categorías estéticas. Por lo tanto, en las siguientes líneas se corrobora que, aparte de la “expresión” y el “dibujo”, la “harmonía de colorido” se halla entre los parámetros más sobresalientes del legado pictórico del monumento. De la excelencia que caracteriza a todos estos valores, deriva una experiencia estética inexplicable, un “no sé qué”, inherente a la superioridad de toda producción sanlorentina¹⁰⁰¹.

C) Gracia o gracia

Como bien pudo adelantarse junto a conceptos como “grandiosidad y figura”¹⁰⁰² y “expresión”¹⁰⁰³, en el *Viage* la “gracia” es un vocablo otorgado a la naturalidad de las figuras, basada en la espontaneidad de sus gestos y expresiones. Por lo tanto, la “gracia” se sustenta en la mimesis de la realidad¹⁰⁰⁴. Al mismo tiempo, se demostrará que el vocablo supone, en definitiva, una variante un tanto contradictoria de “curioso”/“artificio”, centrada esencialmente en la fase de la “inventiva”/“ingenio”. Es debido a que, pese a que mismamente nazca de una ejecución de alta calidad (“habilidad”) su acabado último será el de “facilidad”, término que en este escrito puede definirse bajo soltura y espontaneidad o, en otras palabras, “invención” o

¹⁰⁰⁰ Recuérdese en esta obra “grande efecto” en coocurrencia con “harmonía” (PONZ, Antonio: *ob.cit.*, 1772, p. 173, p. 316 de este estudio).

¹⁰⁰¹ De acuerdo a las tendencias más recurrentes de las descripciones pasadas, dicha excelencia indescriptible o “no sé qué” solía adjudicarse al tópico de lo “indecible”, fundamentado en la omnipresencia o acción divina persistente en el Monasterio, “milagro de la Idea” (SANTOS, fray Francisco de los: *ob. cit.*, 1657, p. 8v., pp. 244 y sig. de este estudio). Es así que podríamos citar algunos ejemplos en Cabrera (CABRERA DE CÓRDOBA, Luis: *ob. cit.*, ca.1580, estrofas 6 y 14, p. 176 de esta tesis), en el citado jerónimo (SANTOS, fray Francisco de los: *ob. cit.*, 1657, p. 8r., p. 261 del presente estudio) y en el padre Jiménez (JIMÉNEZ, fray Andrés: *ob. cit.* 1764, p. 104, p. 261 de esta tesis). Por otra parte, Sigüenza también abordaba la existencia de un “no sé qué” en la basílica, cuya atmósfera propiciaba la purificación y elevación de las almas (SIGÜENZA, fray José de: *ob.cit.*, 1605, p. 626, pp. 223 y sig. del presente estudio). Pero tampoco cabría olvidar que dicho “no sé qué” podría llegar a atribuirse a superioridad de la belleza que supone la “gracia”, en definitiva, sustentada en la “inventiva/invención”, esto es, en una inspiración cuyo origen no podría venir de otro que de la revelación de Dios (nota 733). Sin embargo, en la circunstancia en que dicha “gracia” era empleada para definir al “grutesco”, servía para inspirar su valor lúdico-recreativo (“divertimento”), espontáneo y creativo, el cual produce “agrado” (SANTOS, fray Francisco de los: *ob. cit.*, 1657, pp. 67v., 82 r., pp. 289 y sigs. de esta tesis), pese a que la *grazia* parta por norma de una base canónica prefijada. En este sentido, Jiménez sustituía el término por el de “arte” (JIMÉNEZ, fray Andrés: *ob. cit.*, 1764, p.83, pp. 255 y sigs. del presentes estudio). Tampoco habría que olvidar las apreciaciones sobre el “grutesco” del padre Sigüenza (pp. 212 y sigs. de esta tesis).

¹⁰⁰² Véase “grandiosidad” y “figura”: “buena gracia”, PONZ, Antonio: *ob. cit.*, 1772, p. 118, pp. 312 y sig. del presente estudio.

¹⁰⁰³ Recuérdese el binomio “grande expresión” (*ibid.*, p. 158, pp. 317 y sig. de esta tesis)

¹⁰⁰⁴ Véanse las pp. 319 y sigs. sobre el término “gracia” en el *Viage*.

“casualidad”, frente a la “tensión” manierista. No obstante, la “gracia” tampoco estará falta de artificiosos amaneramientos, pues la “delicadeza”, comprendida como minuciosidad y esmero, se halla entre sus subcategorías estéticas¹⁰⁰⁵:

c.1. La “gracia” como esencia de la “buena pintura”

...9 A quatro partes reduce *Du-Piles* el arte de la pintura: *composición, dibuxo, colorido y expresión*. Esta división es defectuosa, pues omite la que llaman gracia o graciosidad, parte incomparable más esencial a la buena pintura, que ninguna otra de las ya dichas. Esta gracia de parte del pintor es el arte o habilidad de inspirar a las figuras un ayre de dignidad y reposo, de tal manera que parezca pertenecer natural y originariamente a ellas y no efecto de la habilidad del pintor. Esta noble facilidad es la que pone a Rafael en grado tan superior a todos los demás pintores, que no hay quien en ella le compita. La gracia de Rafael es efecto de una mera casualidad. Algunos dibuxaron tan correctamente, otros compusieron con igual juicio y muchos le hicieron ventaja en el colorido. Pero pintor de tanta [gracia] jamás lo hubo..., pp. 179 y 180.

...La cabeza del ángel es noble, su figura llena de gracia, su actitud fácil y desembarazada..., p. 195.

...33 Si nos alargáramos señalando cada perfección, gracia y hermosura que hay en la Nuestra Señora del Pez, fuera nunca acabar, porque en toda ella no hay un rasgo que no sea una belleza. La uniformidad de las luces, el pie de la Virgen, la posición oblicua o transversal de su tocado, la actitud del ángel, el equilibrio de su cuerpo mantenido en la extensión de sus alas, la positura de su pie derecho, como del brazo izquierdo de Tobías, el gusto grande que se descubre en los ropages o vestidos, &c..., pp. 196 y 197.

La “gracia” o “graciosidad” es otro pilar indispensable del arte de la pintura o, mejor dicho, de la “buena pintura”¹⁰⁰⁶ de la que bebe el Monasterio. Siguiendo la siguiente definición, se sustenta en la representación de las figuras con “dignidad” y “reposo”, por las que son plasmadas con gran soltura, naturalidad o llenas de tranquilidad (“de actitud fácil y desembarazada”), de manera que la “habilidad” o dificultad de la buena mano de obra del artista (“uniformidad”, “equilibrio”) no resulta notoria (“...que parezca pertenecer natural y originariamente a ellas y no efecto de la habilidad del pintor”). Como ilustración a esta idea, sale a relucir el binomio “noble

¹⁰⁰⁵Véase la nota 936 sobre la *delicatezza* y su análisis en el *Viage. Ibíd.*, p. 180, pp. 322 y sig. del presente estudio.

¹⁰⁰⁶ De hecho, Ponz distingue una “buena y graciosa manera” (*ibíd.*, 82., pp. 331 y sig. de la presente tesis), aparte de hacer mención a otra tipología de *maniera*, también en relación con la “gracia”, como es la “manera graciosa y mórvida” (*ibíd.*, p. 144v., p. 332 y sig. de este estudio).

facilidad”¹⁰⁰⁷, que surge de un proceso intelectual o ideativo, esto es, de la “invención” del artista o de la “casualidad”, como bien se indica.

Como máximo exponente de esta tan valorada cualidad de la “gracia”, Ponz se funde en halagos hacia la figura de Rafael de Urbino, a quien dedica numerosas líneas, especialmente a su *Virgen del Pez*. Con todo ello, puede afirmarse que la “gracia” es una de las categorías máximas de la belleza pictórica para Ponz (coocurrencias: “perfección”, “hermosura”) y que mejor define la esencia de la imagen de uno de sus artistas más destacables. Es debido a que, por más dominio técnico que posea un artista, si no consta de “gracia”, su pintura no agrada.

c.2. “Gracia y expresión”

...El uno es de Jesu-Christo en los azotes, obra de Peregrino Tibaldi y el otro una Sacra Familia. Es, a saber, Nuestra Señora, Santa Isabel, S. Juan y el Niño Dios, excelente trabajo de Leonardo de Vinci en figuras de mediano tamaño, que tienen mucha gracia y expresión..., p.130.

Sin embargo, a pesar de que la “gracia” confiera tranquilidad o “desembarazo” a las figuras, esta también se une a la “expresión”, concepto a primera instancia incompatible por su conferencia de tensión. Pero como la “expresión” se encuentra regida por el “reposo” y el “equilibrio”¹⁰⁰⁸, no deberá de ser exaltada.

c.3. “Gracia y delicadeza”

...El lado derecho de la cabeza del Niño Dios llega así a tocar la mexilla izquierda de la Madre amorosa, lo que añade a su hermoso semblante un género de [cariño] celestial que se dexa sentir, pero que es imposible expresar con palabras, causando al mismo tiempo una vueltecita en su hermosísimo cuello que, en gracia y delicadeza, excede incomparablemente a todo quanto he visto de gracioso y delicado en pinturas y que fuera mal empleada en otro cuello alguno que en el de la Madre de Dios..., pp. 194 y 195.

¹⁰⁰⁷ Por lo tanto, la “noble facilidad” actúa como antagónica a la “manera” y a la *difficoltà* del *artifizio*, pudiéndose entonces relacionar con la *vaghezza* y la *sprezzatura* (recuérdese la nota 740 acerca de la *facilità* y estos vocablos, así como la 733 sobre la *grazia*). Por lo tanto, si Ponz atribuye a la “gracia” las cualidades de la naturalidad, la espontaneidad y la pose “desembarazada”, en principio deberá de excluirse de ella cualquier atisbo de amaneramiento artificioso que, en definitiva, otorgaría tensión y artificio a las figuras (sin embargo, más adelante se verificará una cierta ambigüedad al respecto (pp. 319 y sigs. de este estudio).

¹⁰⁰⁸ El término “reposo”, más que la impresión de estatismo, transmite la impresión de “naturalidad”, falta de tensión o artificio.

No obstante, Ponz se contradice, pues, como se ha indicado, considera la “delicadeza”¹⁰⁰⁹ una categoría estética unida a la “gracia”, definida por pose sutilmente amanerada. Es entonces cómo la “delicadeza” implicaría cierto grado de “artificio” antinatural o forzado, algo que en principio parecía haberse evitado por medio de la citada “facilidad”.

c.4. “Gracia” vs “gentileza”. Dos términos diferentes, pero fácilmente confundibles

...Desde su tiempo hasta el nuestro, ha crecido siempre de estimación sus pinturas y se han reputado por las más excelentes de quantos pintores modernos han florecido. La gracia, la expresión, gentileza y demás sublimes qualidades de ellas, le adquirieron el renombre de Divino..., p.75.

...41 Con haber gran distancia desde el un pie al otro en la figura de Nuestra Señora, de que hubiera huido cualquier otro pintor, esto mismo parece que le aumenta la dignidad, la gracia y el decoro, hallándose interpuesta por delante de la cuna y la figura del Niño..., p.75.

...10 Débese también notar aquí que la *gracia* no se debe confundir con lo que llaman *gentileza*, porque *gracia* consiste, como se ha dicho, en la “dignidad” y la “tranquilidad” y la “gentileza” en la “tranquilidad y delicadeza”. La una es “noble” y la otra “linda”. Muchos pintores tuvieron esta qualidad, pero Guido aventajó a todos, a mi parecer. El Correggio unió una y otra en un grado que le es peculiar. Sus actitudes son de ordinario agraciadas, pero sus cabezas, bien que nunca baxas ni plebeyas o viles, tienen pocas veces aquella dignidad que constituye a la que llamamos nobleza. Así, en su Escuela del Amor, que está en la colección del Duque de Alba, la actitud de su Venus es perfectamente agraciada, pero su cabeza, bien que hermosa sobre toda expresión, no es más que una copia de la naturaleza..., p.180.

¹⁰⁰⁹ Recuérdese la nota 936 de esta tesis acerca del término *delicatezza* y su asociación a la *dolcezza*, a lo “amanerado” y a la *morbidezza* (en relación a la *vivezza* vasariana, comprendida como “ternura” casi tangible de las figuras). A estos conceptos se añade el de la *sottigliezza*, *sottile*, *sottilità*. (véase GRASSI, Pepe: *ob.cit.*, p. 908.) y la *grazia* en sí misma, pues podía ser traducida por “delicadeza, hermosura de la belleza” (nota733). Además, dentro del marco de la literatura escurialense, el empleo del concepto “delicadeza” no resulta novedoso. Así, recuérdese que el padre Santos hacía uso del binomio “delicado y vistoso” para referirse al orden “corinthio”, el más sofisticado y “feminizado” de todos (“...la delicadeza del orden corinthio, haze ostentación de todas sus vizarrías...”, SANTOS, fray Francisco de los: *ob. cit.*, 1657, p. 130v.

¹⁰⁰⁹ “...la delicadeza del orden corinthio, haze ostentación de todas sus vizarrías” *ibíd.*, 130v. También cabe retrotraerse a la estrecha vinculación de la “delicadeza” con el vocablo “lindo” (nota 904 de este estudio), empleado por el padre Jiménez para aludir a otro orden arquitectónico, el dórico, dotado de “linda proporción” (“...El primer orden, que es dórico, tiene su principio en unos pedestales quadrados, con molduras y fondo de linda proporción,...”, JIMÉNEZ, fray Andrés: *ob. cit.*, 1764, p.77), como clara réplica de la conjunción semántica “gracia y proporción”, aludida en las descripciones de ambos frailes seiscientistas (ej.: SANTOS, fray Francisco de los: *ob. cit.*, 1657, 9r. Véase la nota 886). Así mismo, en relación con la espontaneidad característica de la belleza de la “gracia”, el padre Sigüenza atribuía al “grutesco” el vocablo “lindo” (“lindos grutescos”) (SIGÜENZA, fray José de: *ob. cit.* 1605, pp. 759 y 760, pp. 212 y sigs. del presente estudio).

Pero Ponz, ante todo, pretende aclarar que la “gracia” (definida por las sucategorías de la “dignidad” y la “nobleza”¹⁰¹⁰) no debe de ser confundida con la “gentileza” (asociada a la “delicadeza” y a su sinónimo, “linda”, contradictoriamente adjudicada a la “gracia” en el epígrafe anterior¹⁰¹¹). A pesar de que ambos valores partan del concepto de “tranquilidad” o “reposo” inherente a la “facilidad”, no deben de ser apreciados por igual.

Según esta comparación, Ponz concluye que la “gracia”, por su “nobleza” y “dignidad” (unidas a una regla, norma o “decoro”¹⁰¹²), dota a las figuras de un porte, realce o excelencia, como si se tratara de un “aura” de grandeza, esto es, como si fueran capaces de evocar una belleza suprema, “espiritual” o del “alma”¹⁰¹³. Este halo de superioridad prevalece por encima, incluso, de la técnica o buena “copia de la naturaleza”¹⁰¹⁴. Por otro lado, la “gentileza”¹⁰¹⁵ les otorga una belleza sutil y elegante (“delicadeza”, “linda”). En esta última categoría, Ponz destaca a Guido Reni y a Corregio como artista capaz de conciliar ambas virtudes, la “gracia” y la “gentileza”. Pero, quien mejor las desarrollará, será Rafael de Urbino, definiéndolas, precisamente, como las “sublimes qualidades” de su pintura.

Por lo tanto, a pesar de que el escritor conciba ambos vocablos como independientes, realmente la “gracia” y la “gentileza” establecen sinonimia entre sí, pues se nutren de las mismas categorías estéticas, según el epígrafe anterior (acerca de la “gracia” y la “delicadeza”). He aquí otra de las contrariedades del *Viage*.

c.5. “Gracia y modestia”

...Y en él, con figuras pequeñas, el Bautismo de Christo. Es un encanto ver la gracia y modestia con que se dan las manos Santa Isabel y la Virgen..., p.78.

“Gracia y modestia”¹⁰¹⁶ es otra de las locuciones semánticas definitorias del concepto de la “gracia”. Según Ponz, debido a que la “modestia” se define

¹⁰¹⁰ Recuérdese el concepto de *nobilità*, atribuido a la recuperación de la razón de lo clásico (*il Paragone*), pero también a la manera personal de un artista (notas 802 y 876).

¹⁰¹¹ Véase la nota 1009, acerca de la estrecha vinculación entre la “delicadeza” y lo “lindo”.

¹⁰¹² He aquí otra prueba de la base intelectual o canónica de la que parte la *grazia*.

¹⁰¹³ Recuérdese la 733 sobre la *grazia*.

¹⁰¹⁴ Nuevamente, otra confirmación de la base inicial de la “gracia” en el ejercicio de unas normas o preceptos canónicos preestablecidos.

¹⁰¹⁵ No obstante, recuérdese que la *gentilezza* actúa como sinónimo de la *nobilità* o plasmación de la “manera” o estilo propio de un artífice (véanse las citadas notas 802 y 876 acerca de este último concepto).

¹⁰¹⁶ Recuérdese la nota 731, donde el concepto “modestia” se muestra estrechamente asociado a la “compostura”. En definitiva, el término puede ser traducido por simplicidad y desornamentación, implícitas al purismo herreriano. Aunque no orientado de forma concreta a las artes plásticas, la RAE

genéricamente bajo los términos de “compostura”, “templanza” y “equilibrio”¹⁰¹⁷, se reverberan, así, algunos de los calificativos previos derivados de la “gracia”, como el citado equilibrio, la contención de las “expresiones” e, incluso, la regla o el “decoro”, como bien observamos en el ejemplo anterior.

D) Pintoresco

...La primera dificultad se encontró en el asunto que, además de estar lleno de anacronismos, como insinuamos arriba, no es de modo alguno pintoresco. Un asunto pintoresco consiste en una acción verdadera y real, que como objeto de la vista, pueda representarse por los colores. Pero el asunto de la *Madonna* es una plática o discurso, que pertenece al oído, que tanto puede percibir de los colores como la [vista] de las voces o sonidos, de modo que, aunque el pintor cogió el instante más propio que se podía escoger, con todo eso, su asunto realmente no tiene más vida que la que los pintores llaman vida inerte o cadavérica. Todo lo que Rafael podía intentar y pretender exprimir, era de qué semblante estuvo la compañía mientras hablaba el ángel con la Virgen..., pp. 192 y 193.

...²⁸ Lo tercero es el pez que, según la idea que de él nos da la Sagrada Escritura, tenía a lo menos ocho pies de largo, lo que no dice proporción y excede mucho las dimensiones de la tabla. Pero Rafael, con igual [juicio] y osadía, venció esta dificultad, reduciéndolo a un tamaño pintoresco. Estas son, me parece, las dificultades primeras que Rafael tenía que vencer..., pp. 193 y 194.

Junto con la “gracia”, lo “pintoresco”¹⁰¹⁸ se inserta en el corpus terminológico del *Viage* como uno de los conceptos más innovadores en el panorama literario escurialense.

Como bien indica Ponz, lo “pintoresco” designa a una escena que resulta veraz, esto es, creíble y coherente. Pero, más que desde su mimesis o correspondencia con la realidad, lo será desde el punto de vista de su buena narración o explicación

nos ofrece un significado conducente a esta noción: “humilde o carente de vanidad”. <http://www.rae.es> (Consultado: 29/03/2018).

¹⁰¹⁷ Recuérdese nota 731 acerca del término “compostura”.

¹⁰¹⁸ Lo “pintoresco”, aunque no formara parte del legado terminológico de las descripciones previas al *Viage*, indirectamente fue incluido para ilustrar alguno de los matices de la “curiosidad”, concretamente en lo referido a la necesidad de establecer, por parte del individuo, una observación minuciosa y reposada, dado el carácter compuesto o de una “variedad” múltiple, de elementos y partes, inherente a todo objeto u obra realizada con “primor” y “esmero” (recuérdense las nociones de *unità* y *meraviglie* en torno a la *varietà*, nota 740). También, cabe hacer una llamada de atención a las acepciones de lo *pittoresco* en torno a la *varietà*. En este sentido, la “variedad” se adjudica a otros significados, como la de composición fácil y libre, “a la pintoresca”, según W. Aglionbi (1685). GRASSI, Pepe: *ob.cit.*, pp. 674 y 677 (véase *Pittoresco*, II). Recuérdese, entonces, en este sentido, su similitud con la *facilità* (nota 740).

(“...una acción verdadera y real” en cuanto a la “plástica o discurso”)¹⁰¹⁹. Hallará en los “colores” (curiosamente en vez de en la composición) el medio plástico más idóneo para transmitir la cualidad de lo “pintoresco”. En este sentido, el escritor se recrea nuevamente en su valor semántico, aplicado a la expresividad y gestualidad de las figuras (recuérdese el trinomio: “actitudes, colorido y expresiones”¹⁰²⁰). Por otro lado, el vocablo “pintoresco” se muestra como un sinónimo de por sí de “creíble”, “coherente” o “real”, como bien se expone en el segundo ejemplo, relacionado con las proporciones (“tamaño pintoresco”, Ponz, ej. pp.192 y 193).

En definitiva, debido a su contribución en la credibilidad escénica, lo “pintoresco” puede ser apreciado como un complemento o subcategoría de la “gracia”, la cual atendía a la espontaneidad y naturalidad de las figuras, dotándolas de credibilidad. Para ilustrar estas ideas, he expuesto un ejemplo sobre las dificultades en las que se vio inmerso Rafael durante la composición de la *Virgen del Pez* (Ponz, ej. pp.192 y 193).

E) Belleza/hermosura

Dado que ambos vocablos establecen una clara sinonimia, he considerado oportuno agruparlos en un único apartado.

En primer lugar, “belleza/hermosura” posee una doble aplicación, pues podemos hallarla tanto en los comentarios que Ponz realiza sobre pintura como de arquitectura. De hecho, resulta una de las pocas palabras empleadas para definir a esta disciplina. Por otra parte, así como con el vocablo “gran/grande”, “belleza/hermosura” es otro concepto versátil que juega con numerosas relaciones terminológicas.

Comenzaremos a estudiar su aplicación en el arte de la pintura:

e.1. Referencias de lo “bello/hermoso” en el arte de la pintura

En los siguientes párrafos, se puede concluir cuál es el concepto de “belleza” para este autor acerca del legado pictórico del Monasterio o, en otras palabras, de su imagen pictórica. Ponz otorga a la “belleza” categorías propiamente clásico-vitruvianas, como la “harmonía” (que bien pudimos atribuir al “colorido”¹⁰²¹) y la “proporción” (que bien acabamos de comentar dentro de una de las variantes de lo

¹⁰¹⁹ Por lo tanto, lo “pintoresco” atañe a la representación visual de un discurso escrito o hablado. Es así que, mediante la explicación de este vocablo (concretamente en el primer párrafo expuesto PONZ, Antonio: *ob. cit.* 772, pp. 192 y 193, p.324 de este estudio), el autor está realizando una clara reflexión del valor efrástico de la representación pictórica.

¹⁰²⁰ Recuérdense las cualidades semánticas del color, a través de los vocablos “actitudes”, “colorido” y “expresión” (pp. 317 y sig.).

¹⁰²¹ Recuérdese la conjunción “harmonía de colorido”, *ibíd.*, p. 153, p. 316 de esta tesis.

“pintoresco”¹⁰²²). Pero, al mismo tiempo, le adjudica una serie de cualidades inherentes a la “gracia” (y, en gran medida, a lo “pintoresco”) como son la “naturalidad” y la “frescura”, las “expresiones” y las “actitudes” que, en definitiva, contribuyen a que la escena sea real o creíble:

- *“Hermosura y expresión”/“bellas expresiones y actitudes”*

...Así, en su Escuela del Amor, que está en la colección del Duque de Alba, la actitud de su Venus es perfectamente agraciada, pero su cabeza, bien que hermosa sobre toda expresión, no es más que una copia de la naturaleza..., p. 180.

A los lados, S. Juan Evangelista y Nuestra Señora y, más afuera de las columnas de S. Pedro y S. Pablo. En todas estas figuras, se ven grandes partidos, bellas expresiones y actitudes. Y se han tenido siempre por León de Leoni y Pompeyo Leoni, su hijo...”, pp. 48 y 49.

Las “expresiones” y las “actitudes”, por lo tanto, son “bellas” para Ponz. Como bien es sabido, estas no serán exaltadas, sino comedidas¹⁰²³.

- *“Belleza”, “perfección” y “harmonía de sus partes”*

...26 Llegamos por fin al parage de tomar una general idea o vista de esta obra y notar en ella aquellas perfecciones o bellezas que nacen de la armonía de sus partes..., p. 192.

El resultado de estas “perfecciones o bellezas” se halla en la combinación armónica de las diferentes partes de la pintura, por lo que podríamos remitirnos al concepto de “variedad” regido por la “unidad”¹⁰²⁴, propio del gusto clasicista de talante “contramanierista,” que apuntábamos previamente¹⁰²⁵.

- *“Belleza” y composición*

...Estas quatro últimas pinturas son muy bellas y bien compuestas, pero no sé si del Albano, como se ha dicho, aunque tienen de aquella escuela y son del estilo y carácter grandioso..., p.229.

¹⁰²² *Ibid.*, pp. 192-194, pp. 324 y sig. de esta tesis.

¹⁰²³ Recuérdense que el “reposo” y el “equilibrio” regían la “gracia y expresión”. *Ibid.*, pp. 130, 179, 180, 196 y 197, pp. 317 y 318., 320 y 321., 323 y 324 y 335 de esta tesis. Recuérdese la nota 1008 acerca del concepto de “reposo”.

¹⁰²⁴ Recuérdese la referencia acerca de este asunto en la nota 740. También podemos ejemplificar el predominio de la “unidad” sobre la “variedad” en más de un comentario de las descripciones anteriores al XVIII, como en los textos de los cortesanos Cabrera y Almela (véase “curiosas labores”, pp.157 y sig.), Sigüenza (términos cuantificadores: “compartimentos”, “diferentes”, “diferencia”, “diversos/-as”, “mucho/a”, “parte (s)”, “multitud” y “variedad”) o el padre Santos (“buen orden”: “variedad de labor”/“diferencia de primorosas labores”, con el predominio de la *unità*, pp. 246 y sig. de la presente tesis), por citar sólo unos pocos ejemplos.

¹⁰²⁵ Recuérdese la nota 767 sobre el concepto de corriente “contramaniera” acuñado por Marías Franco, que tanto atañe al Monasterio, así como la noción de unidad dentro de la variedad en la nota 740.

Por otra parte, y casi como un sinónimo del anterior ejemplo, Ponz estipula por “bella” una buena composición que, en definitiva, viene a significar la unión armónica de las diferentes partes de un cuadro.

- “*Bella proporción*”

...Basta saber que es del incomparable Rafael de Urbino, quien expresó en las dos figuras los más propios y escogidos afectos que se pueden pensar, sin hablar de la bella proporción, de la grandiosidad de pliegues, del delicioso país o valle entre montañas, de un trozo de ciudad en lontananza, en que también está representado el Jordán..., pp. 77 y 78.

Así mismo, el autor concibe a la “proporción” digna de la categoría de lo “bello”, del mismo modo que ya lo hicieran Sigüenza, Santos y Jiménez, quienes, además, empleaban binomios idénticos o muy similares¹⁰²⁶. Pero, en este caso, son aplicados al arte de la pintura.

- *Los binomios “belleza y naturalidad” y “belleza y frescura”*

...excelentes artífices en esta línea, en la qual merecieron el primer lugar, porque la belleza y naturalidad de sus flores, casi superan a las verdaderas...”, p.139.

...Tienen gran carácter las figuras y el color mucha belleza y frescura...”, p.166.

En estos ejemplos, se aprecia claramente cómo el término “belleza” actúa como sustituto de “gracia” y su consiguiente “facilidad”, al coocurrir con “naturalidad” y “frescura”. En primer lugar, por “naturalidad”¹⁰²⁷, en el *Viage* se alude al concepto de “mímesis” o copia del natural (Ponz, ej. p.139), en vez de a su acepción más recurrente de espontaneidad o desenvoltura. Precisamente, para expresar este significado, Ponz acoge el vocablo “frescura”¹⁰²⁸, el cual es, además, potenciado mediante el uso del “color” (Ponz, ej. p. 166).

¹⁰²⁶ Estos son los binomios “buena proporción” (Santos, Jiménez)/ “bella proporción” “...Ciñen todos sus frentes de ricas coronas de bronce, dorado al fuego, que están aora con el mismo lustre, y resplandor, que el día que las pusieron; pesa cada una a quatro arrobas; poco peso, para el que suelen traer consigo las coronas; miradas desde abaxo hazen buena proporción...” SANTOS, fran Francisco de los: *ob. cit.*, 1657, p.13v. “...Y lustre y pesa cada una quatro arrobas y miradas desde abaxo hacen buena proporción y en la mano derecha tienen cetros también dorados a fuego de dos arrobas de peso cada uno...” JIMÉNEZ, fray Andrés: *ob. cit.*, 1764, p.33. Véanse más ejemplos en *ibíd.*, pp. 18, 32, 37.

¹⁰²⁷ En relación al significado de la “naturalidad” en el *Viage*, en el *Diccionario de la Lengua Española* de la RAE se encuentra una definición similar bajo la voz “natural”, como es la de “espontaneidad y sencillez en el trato y modo de proceder”. www.rae.es (Consultado: 20/05/2016).

¹⁰²⁸ Así mismo, en el citado *Diccionario* de la RAE, se muestra una traducción del término “frescura” concordante con algunos de los vocablos aludidos previamente en el *Viage* en torno a la “gracia”. Estos son la “tranquilidad”, la “actitud fácil y desembarazada”, el “reposeo” y la “modestia” (PONZ, Antonio: *ob. cit.*, 1772, pp. 179 y 180, 195-197, pp. 320 y sig. y 323 y sig. del presente estudio). Es así que “frescura” se define por “serenidad, tranquilidad del ánimo” e, incluso, bajo el mismo vocablo de “desembarazado”, pero en esta ocasión con un matiz negativo, completamente ajeno al contexto del *Viage* (“desembarazado, desenfado, desvergüenza). www.rae.es (Consultado: 20/05/2016).

-La “hermosura”: entre la “simplicidad” y la “variedad”

...21 En el testero de este ángulo del claustro, hay también un quadro grande de la Anunciación, cuyas figuras, así de Nuestra Señora como del ángel, son de mucha simplicidad y hermosura..., p. 118.

...Asimismo, las bellas luces, contraposición de figuras, hermosa gloria de ángeles y belleza de Nuestra Señora, el Niño y S. Joseph..., p. 151.

...Se ven figuras muy bellas, excelentes cabezas, ricos campos de arquitectura y de países, hermosos cambiantes, buenos desnudos y composiciones..., p. 108.

No es de menor mérito el que le corresponde al otro lado, obra de Pablo Veronés y su asunto es la Anunciación, grandemente executado y con particular hermosura de tintas, expresiones y armonía..., p. 157.

...30 En ángel y Tobías son también perfectos en su género y forman un contraste hermosísimo..., p. 195.

Junto a la “simplicidad” y, en contraposición a esta, Ponz también concibe por “bello/hermoso” aquello que implica variedad o contraste, ya sean lumínicos, de colores, de expresiones, actitudes, etc, que, en definitiva, introducen diversidad en la representación (“hermosura y contraste”). Por ejemplo, concibe por “bellas” las “luces” que, a causa de la “contraposición de figuras”, inspiran la creación de un claroscuro, con la consiguiente implicación de efectos variados. Pero, dada la priorización de los citados conceptos clasicistas (ej.: “armonía”), todo apunta a que se trata de una variedad o contraste equilibrado, no desbordante, imperando nuevamente y ante todo la medida, esto es, el *ethos* y la unidad¹⁰²⁹.

e.2. Referencias de lo “bello/hermoso” en el arte de la arquitectura

Aunque con una cantidad de ejemplos notablemente inferior con respecto a la disciplina pictórica, podemos dilucidar que Ponz se muestra todavía más contundente en sus apreciaciones clasicistas hacia el edificio que en la pintura, donde apreciábamos una aparente oposición o dualidad terminológica, a caballo entre la “manera” y la “contramanera”¹⁰³⁰:

¹⁰²⁹ Nuevamente, se corrobora la tendencia de la *varietà* italo-manierista hacia la unidad, la simplicidad y el orden. Es así que estos conceptos, en principio antagónicos, pueden llegar a conciliarse y compatibilizarse. Así mismo, acerca de Ponz, recuérdese la unión terminológica “belleza”, “perfección” y “armonía de sus partes” (*ibíd.*, p. 92, pp. 326 y sig. de esta tesis).

¹⁰³⁰ Aunque estuvieran primadas por la “armonía” y el fundamento intelectual de la “gracia”, se manifestaba un cierto gusto por la “manera”: la espontaneidad, la “frescura”, la variedad, el “contraste”, la “delicadeza”, el “capricho”, la “rareza”, la “bizarria”, etc. adjudicados a la “inventiva”, derivada del “artificio” y, por consiguiente, de la “gracia”.

- “*Bello gusto y seriedad*”

...29 En el segundo cuerpo, hay ventanas alrededor, de bello gusto y seriedad y sobre la cornisa balaustres, &c..., p. 224.

Es de buen o “bello gusto” la severidad, sobriedad o “seriedad”¹⁰³¹ características de la estética monumental del Monasterio.

- “*Grande y bella*”

...La hay quanto se puede desear y es ésta. Pero desde el año de 1744, en que se quemó el pedazo de fábrica, llamado la Compañía, en cuyo recinto había un lugar destinado para la grande y bella máquina del monumento, de que se hablará..., p. 13.

La “grandeza”, en su doble vertiente de grandes proporciones y de magnificencia, es otra de las categorías de la belleza arquitectónica presente en este texto. Por lo tanto, el *Viage* enlaza así con la tradición iniciada en los primeros escritos del siglo XVI, donde la “grandeza” constituía uno de los máximos referentes sobre la imagen del monumento¹⁰³².

- “*Altas y hermosas*”

...9 Altas y hermosas son las dos torres que a cada lado de ella se levantan..., pp. 37 y 38.

Junto a la “grandeza”, la “altura” forma parte de la “belleza/hermosura”. Sin embargo, en esta ocasión “hermosas” podría remitirse a “grandes” o elevadas dimensiones, tal y como sucedía en otros testimonios¹⁰³³.

- “*Bello/hermoso*” y “*arquitectura*”

...La silla del Prior y las dos inmediatas se hallan colocadas en un bello pedazo de la misma arquitectura, con doce columnas..., pp. 61 y 62.

...El número de reliquias que en dichos altares se guardan, sería muy largo referirlas. Se hallan en relicarios de diversa forma es, a saber, cabezas de plata, custodias, urnas, templetos de bella arquitectura, &c..., p. 70.

...74 Alrededor de la aulilla, hay asientos y tres sillas adornadas de columnas, con que se forma un pedacito de hermosa arquitectura..., p. 158.

¹⁰³¹ Recuerdese que la “seriedad” solía ser relacionada con otros vocablos de interés en la literatura escorialense, como “majestad/majestuoso”, definida, aparte de “seriedad, por entereza y severidad”, según la RAE (notas 757 y 758).

¹⁰³² Remítanse, en la descripción de Cabrera, a las coocurrencias “hermosura”, “fuerza” y “grandeza”, (pp. 174 y sigs. de esta tesis), en el texto de Almela, a “grandes” y “hermosos” (p. 182 del presente estudio) y, en el testimonio de Herrera, al término “grandeza”/ “grande”(p. 200 de esta tesis).

¹⁰³³ Por ejemplo, véase en la *Octava Maravilla* de Almela “hermosa” como sinónimo de “grande”, p. 182 del presente estudio.

Mediante conjunciones terminológicas de este tipo (“bello pedazo de la misma arquitectura”, “bella arquitectura”, “pedacito de hermosa arquitectura”), Ponz manifiesta su amor hacia el clasicismo arquitectónico escurialense más puro.

F) Manera/modo

Como bien es sabido, este autor recurre a las *Vidas* de Giorgio Vasari para fundamentar sus reseñas biográficas de artistas. Es por ello que, inevitablemente, ha absorbido algunos de sus conceptos manieristas, como el de “manera”¹⁰³⁴. De este vocablo, pueden dilucidarse dos definiciones:

f.1. “Manera” como estilo de una época: “manera antigua”

...Y, en el otro, [Nuestra] Señora con el Niño y algunas más figuras de manera más antigua..., pp.54 y 55.

...Les dio relieve y escorzos, que no se conocía. Hizo buenos pliegues, desterrando la manera antigua..., p.101.

En esta ocasión, por “antigua” se discierne la reminiscencia al arte de la Antigüedad.

f.2. “Manera” como estilo personal de un artista

...No pudo tanto la meditación en este artífice, que todo aquel arte de claro y oscuro y robusto modo de pintar que practicó, no lo sacó de otro maestro que de copiar repetidas veces y considerar una pintura de Luis Caraci en la iglesia de Capuchinos de su patria, Cento ..., p. 137.

...Aunque es asunto espantoso, el extremo Juicio Final, la manera de Jordán no era la más a propósito para expresar el horror que debía infundir esta obra a quien la mira. Por lo demás, es una excelente pintura y de lo mejor que Jordán hizo en la iglesia..., p. 59.

Esta acepción responde al estilo subjetivo o individual de un artista. La “manera”, por lo tanto, constituye la grafía o las señas de identidad que hacen único a un artífice y lo distingue del resto (de ahí la originalidad del legado pictórico escurialense). En este sentido, “modo” actuaría de sinónimo.

Debido a la diversidad de “maneras” o “modos” particulares, Ponz establece una serie de categorías. Como bien se apreciará, todas ellas responden, en gran medida, al vocabulario vasariano y a algunos de los conceptos inherentes al *Viage* analizados anteriormente:

¹⁰³⁴ Cabe rememorar otros conceptos asociados a *maniera*, como la *nobilità* y la *gentilezza* (notas 733, 802, 876 y 934 de esta tesis).

f.3. “Buena y graciosa manera”

...48 Debaxo de las referidas obras, hay otras más pequeñas. Y sin guardar orden en referirlas, son: un borroncillo del Castillo de Emaús, del que hay de Rubens en la antesacristía; una Nuestra Señora con S. Juan y el Niño, en que se ve una buena y graciosa manera. Me parece cosa de Tomaneli, pintor de Viterbo en Italia..., p. 82.

He aquí otra prueba del carácter prioritario de la “gracia” en toda representación pictórica, de tal forma que su presencia le otorga el mérito de “buena” (de hecho, cabe rememorar que para este autor la “gracia” era la esencia de la “buena pintura”¹⁰³⁵).

f.4. “Manera clara y suave”

(Sobre “Guido Rheni”): ...Fue discípulo de Luis Caraci. Desde sus primeras obras, se consideró este profesor un milagro del arte. Con una manera clara y suave, opuesta a la del Carabaggio, logró mayor crédito y partido. Generalmente, las pinturas de Guido han crecido de estimación cada día y esto se ve mejor en Italia, en donde se pagan a excesivos precios..., p. 136.

Esta tipología sirve para designar a estilos basados en la “claridad” o *chiarezza*¹⁰³⁶, en cuanto al uso de una iluminación intensa (“manera clara”), y a la “suavidad”, dulzura o *dolcezza*¹⁰³⁷ (“manera suave”).

f.5. “Manera nueva”, “elegante”, “llena de nobleza”

...Su manera nueva, elegante, llena de nobleza, el ayre y grandiosidad de sus cabezas, lo armonioso de su color y otras cosas, las han encomiado con razón muchos escritores..., p. 136.

¹⁰³⁵ Remóntense al análisis del vocablo “gracia” en el *Viage*, pp. 319 y sigs. del presente estudio.

¹⁰³⁶ La “claridad”, (lat. *claritas*) que maneja Ponz en su relato enlaza con la concepción de finales del seiscientos italiano. Por consiguiente, el término es concebido por intensa luminosidad solar, así como por “dulce naturaleza”, de acuerdo al juicio F. Scannelli sobre Correggio (1657). Véase *chiaro/chiarezza* en *ibíd.*, p. 167.

¹⁰³⁷ La dulzura o *dolcezza* es una categoría estética de carácter hedonístico, unida a una impresión placentera y agradable por parte del espectador. Véase *docezza* en *ibíd.*, p. 264. Además, recuérdese la relación entre la *dolcezza* y la *delicatezza* (nota 1009).

Esta modalidad de *maniera*, “nueva”¹⁰³⁸, “elegante”¹⁰³⁹ y “llena de nobleza”¹⁰⁴⁰ alude claramente al gusto por el racionalismo clásico, el cual dota a las figuras de un halo de “grandeza”. Así mismo, en el mismo párrafo se presenta otro concepto clásico por antonomasia: la “harmonía” del “color”¹⁰⁴¹.

f.6. “*Manera graciosa y mórvida*”

...Habiendo ido a Venecia, lo puso a estudiar un tío suyo con Juan Vellino pero, viendo después la manera de pintar más graciosa y mórvida de Jorge de Castel-Franco, dexó la de su maestro, imitando al Giorgione, que así llamaron al dicho Castel-Franco por su estatura grande..., p. 144.

He aquí una referencia al término *morbidezza*, el cual habíamos asociado a la “delicadeza”¹⁰⁴². El vocablo se remite a la *vivezza* vasariana, esto es, a una representación “táctil” o inspiradora de tal blandura (sobre todo de las carnaciones) que parece poder ser “tocada” con la vista¹⁰⁴³.

¹⁰³⁸ MONTIJANO GARCÍA, Juan María, *ob. cit.*, 2002, p. 317.

¹⁰³⁹ El vocablo “elegancia” o *eleganza* (it) etimológicamente proviene del latín *elegantia*, de *eligere* o *escegliere*. Se relaciona con el “juicio”/ *giudizio* de la obra de arte (737), concretamente en estrecha vinculación con el gusto o estética clasicista y las categorías estéticas de “belleza”, *grazia* (nota 733 de esta tesis), “armonía” y “proporción”. Sus orígenes se remontan al contexto de la Crítica de Arte de la Romana antigua, de la mano de figuras tan destacables como Cicerón, Varrón y Plinio el Joven, entre otros. Por lo tanto, la “elegancia” es sinónimo de “arte”, “perfección” y “gran gusto” (*le gran goût*), “con el que la figura ha sido diseñada”, como bien la define R. de Piles en su *Vocabulario*, 1673, 330, a lo cual se añade su implicación con la “delicadeza de la ejecución”, según palabras de H. Lacombe (1751). En el periodo neoclasicista, el término alcanza un gran impacto y significación, siendo empleado por numerosos críticos del arte, como A.R. Mengs (1787), F. Milizia (1781), B. Orsini (1783) o A. C. Quatremère de Quincy (1755-1849), por citar sólo unos pocos. Precisamente en este contexto, “elegancia” asume una serie de significados particulares a este periodo. Así, de acuerdo con A. R. Mengs (1787, 246) se atribuye al “trazo del contorno”, cuya “gracia” reside, precisamente, en la “elegancia”, con su consiguiente “variedad de la forma”, puesto que “sin variedad, no hay elegancia”. A todo ello, Mengs añade la falta de “corrección” de la “elegancia”, delatando su alto grado de fluidez, espontaneidad y soltura, en lo que justifica su unión con la “gracia” frente a la “belleza”, la cual se encuentra subordinada a dicha “corrección”. Mismamente, otros autores asocian el vocablo a la *grazia* (Milizia, 1781, 62) y a otros términos, como la *leggerezza* (Quincy), pero en oposición al *capriccio* por su fundamento academicista, como bien constata Milizia en el título de su tratado: *Elementi dell'architettura lodoliana o sia l'arte del fabbricare con solidità scientifica e con eleganza non capricciosa* (1786). GRASSI, Pepe: *ob. cit.*, pp. 277 y 288. En relación a estas premisas, en el *Diccionario* de la RAE se sostiene que la “elegancia” puede traducirse por aquello “dotado de gracia, nobleza y sencillez”. También de “refinamiento” y “buen gusto” y, por lo tanto, de “distinción”, como bien pudiera ser “para vestir”. Por otro lado, también obtenemos la definición de “airoso, bien proporcionado”, acerca de su raigambre clasicista y en relación a la “razón” y la “proporción” intrínsecas a una de las principales acepciones de *nobiltà* (notas 802 y 876), concepto con el que “elegancia” se encuentra estrechamente vinculado. www.rae.es (Consultado: 08/05/2016).

¹⁰⁴⁰ Recuérdense las citadas notas 802 y 876 referidas al trasfondo clasicista del concepto de *nobiltà*.

¹⁰⁴¹ Remítanse al concepto de “harmonía de colorido” para Ponz (PONZ, Antonio: *ob. cit.*, 1772, p. 153, pp. 318 y sig. de esta tesis).

¹⁰⁴² Recuérdese la nota 936 sobre la *delicatezza* y su análisis en el *Viage. Ibíd.*, pp. 180, 194 y 195, citadas en las pp. 321 y sigs. del presente estudio.

¹⁰⁴³ Recuérdese la citada nota 936 de esta tesis sobre la asociación de la *morbidezza* con la *delicatezza*.

G) *Verdad/-ero*

...Y son Carlos V con manto imperial y águilas en él, de piedra negra de pulimento, que imita el color verdadero de tal ave...”, p. 55.

...Es divina la expresión de su cabeza mirando al Cielo y parece verdadera carne la de todo su cuerpo...”, p. 84.

...Si las pinturas que se acercan más a la verdad de los objetos se han de preferir, pocas creo que se hallarán que más lo merezcan de la que acabo de contar..., p. 85.

...Y está todo tan acabado y verdadero como puede darse..., p. 147.

La “verdad” o lo “verdadero” (si bien recordamos, cualidad nacida del “artificio”¹⁰⁴⁴) respondía al significado de mimesis o imitación fidedigna de la realidad. Este concepto forma parte del repertorio terminológico descriptivo-crítico de Ponz, al igual que la gran mayoría de autores pasados¹⁰⁴⁵. En definitiva, “verdad”/“verdadero” se une al compendio de categorías estéticas representativas de la espontaneidad y la naturalidad, como la “gracia” y lo “pintoresco”¹⁰⁴⁶.

...50 El quadro siguiente es una Concepción, figura del natural entera, sobre un globo, acompañada de ángeles, con la Luna y la serpiente a los pies, executada por Rubens. El último de esta banda de las ventanas es del Españolito y representa un Santiago Apóstol, de grandísima fuerza, espíritu y verdad..., p. 137.

Sobre el *Güercino*: ...Fue uno de los pintores de mayor [crédito] y aplauso de su tiempo y de los que dieron mayor gusto con sus obras por la verdad y gran fuerza con que las executaba..., p. 137

...Se ve un bellissimo quadro del mismo, con Jesu Christo muerto, figura del natural y otras de S. Juan Nicodemus, dos de las Marías, &c. Es mucha la expresión, fuerza y verdad de esta pintura..., p. 225.

Para que una figura alcance la “verdad” o llegue a parecer real, deberá de constar de “fuerza”¹⁰⁴⁷ (en relación al buen acabado de la obra¹⁰⁴⁸, en este caso

¹⁰⁴⁴ Remóntense al apartado “Grande efecto” (“harmonía”, “verdad” y “variedad”). *Ibid.*, p. 173, p. 316 de esta tesis.

¹⁰⁴⁵ Véase la nota 994 relativa al concepto de la mimesis pictórica en las descripciones previas al *Viage*.

¹⁰⁴⁶ Recuérdese el significado de estos vocablos dentro del corpus terminológico de Ponz: “gracia” o “graciosidad” (pp. 319 y sigs. del presente estudio) y “pintoresco”, *ibid.*, pp. 192-194, pp. 324 y sig. de esta tesis.

¹⁰⁴⁷ Recuérdese nota 918 de este estudio sobre la definición genérica del término “fuerza”.

¹⁰⁴⁸ Cabe recordar que Ponz, del mismo modo que Santos y Jiménez, empleaba el concepto “fuerza” (nota 918) como sinónimo de la *difficoltà* del “artificio”, con el fin de calificar la buena ejecución o el buen acabado final de una pintura (véase “gran fuerza” en *ibid.*, pp. 137 y 165, pp. 314 y sig. de esta tesis).

encaminado a la alta fidelidad con la realidad) y de “espíritu” (en cuanto a la transmisión de viveza de la figura¹⁰⁴⁹ aunque, también, del ingenio del pintor¹⁰⁵⁰).

3. El *Viage*, conclusiones finales

3.1. Concepciones generales sobre la estética escurialense. Semejanzas y diferencias con los testimonios previos

3.1.1. Semejanzas

En el *Viage*, la transmisión de la esencia de la imagen escurialense se centra en el vocabulario crítico-estético que Ponz otorga al arte de la pintura. A pesar de concentrarse en esta disciplina, a grandes rasgos, expresa los mismos conceptos en torno al monumento que las descripciones arquitectónicas estudiadas hasta entonces. Es así que reitera las ideas de excelencia o excepcionalidad, por el alto grado de perfección o calidad material de las obras, centradas en un virtuosismo técnico realzado por la originalidad o notas de personalidad de sus artífices. Por otra parte, la imagen de El Escorial pictórico que plantea Ponz se halla a caballo entre la “maniera” y la “contramaniera”, no obstante, primando esta última y confirmando una supremacía de la unidad y la armonía. En conclusión, el relato del *Viage* se encuentra en sintonía con los testimonios sanlorentinos previos, no obstante, notablemente desprendido de la disciplina arquitectónica.

3.1.2. Diferencias

Por el contrario, en lo exclusivamente arquitectónico, Ponz se decanta por una fisonomía de El Escorial especialmente purista, desprovista de cualquier terminología o connotación indicadora de lujo, suntuosidad o abundancia en alabanza a la Monarquía. Si bien se recuerda, esta tendencia iniciada por los textos quinientistas era llevada al extremo en las descripciones *pro rege* de los padres Santos y Jiménez.

Por último, cabe resaltar que este escrito significa un punto de inflexión con respecto a los anteriores, dada la ausencia de metáforas y tópicos, ensalzadores de una serie de simbolismos en torno al Monasterio. Así mismo, esta descripción se encuentra

¹⁰⁴⁹ Bajo este significado, Ponz se igualaría a las concepciones pictóricas de Santos y Jiménez quienes, además, aportaban el trinomio “viveza, afecto y alma” (véase la nota 941).

¹⁰⁵⁰ Recuérdese la nota 917 sobre el término “espíritu”. En este sentido se asociaría más con una figura dotada de la originalidad o ingenio del artífice (acerca de la plasmación de su audacia e inventiva), que con la noción de viveza o alma. Se debe a que, en este contexto, la palabra coocurre con su “opuesto”, la “fuerza”, atribuida al diseño y, por lo tanto, a la aplicación de la norma rígida. Véase al respecto el concepto *spirito/spiritoso* en GRASSI, Pepe: *ob. cit.* p. 917 y la voz “espíritu” del *Diccionario de la Lengua Española* de la RAE.

desprovista de una serie de halagos hacia Felipe II y su fábrica, a los que estábamos acostumbrados.

3.2. Aportaciones

3.2.1. Juicios pictóricos

Como aportación especial, podríamos señalar los conceptos de “gracia” (fundamento de la “buena pintura”) y la primera aparición de lo “pintoresco”, dentro del contexto del corpus literario abordado en esta tesis. Ambos aluden a la tan alabada mimesis del natural, tan elogiada en los juicios pictóricos del resto de autores. No obstante, esta adquirirá una amplia extensión y diversificación en el *Viage*.

A través de dichos vocablos, la “gracia” y lo “pintoresco”, el escritor se recrea en la expresividad, la gestualidad, la espontaneidad y la naturalidad o, en otras palabras, en la veracidad o credibilidad de lo representado, tanto en lo referido a la actitud o pose de las figuras (“gracia”), como al contenido o narración temática, para lo cual también serán necesarios otros valores, como el “color” o un adecuado “tamaño” de lo pintado (ambos en coocurrencia con lo “pintoresco”). Por una parte, la “gracia” se manifiesta en la emoción y disposición relajada de las figuras (en coocurrencia con “tranquilidad”, “repose”, “estaticidad”), compendiando un amplio abanico de subcategorías estéticas: por un lado, la “facilidad”, una de las principales, opuesta a la tensión manierista derivada de la *difficoltà*; por el contrario, se hallan otros vocablos que ponen en entredicho dicha “facilidad”, pues son inspiradores de un amaneramiento intelectualizado forzado, afeminado, sofisticado o artificioso, como son la “delicadeza” (que, aunque es asociada a la “gentileza”, también la adjudica a la “gracia”¹⁰⁵¹) y su sinónimo, la “morbidez”. Por último, la “gracia” alude a conceptos de raigambre puramente clasicista, como la “dignidad”, la “nobleza”, la “modestia” y la “elegancia” que, en resumen, otorgan un halo de “grandiosidad” a las figuras¹⁰⁵². En este sentido, según lo estudiado hasta entonces, Ponz se sustenta en la esencia generalizada de la “gracia” que emplean todos los autores escurialenses: se origina en el virtuosismo práctico o técnico bajo preceptos clásicos-canónicos y termina por desarrollarse en la “inventiva” o fase más libre e improvisada (“facilidad”). Por otra parte, lo “pintoresco” se focaliza en el hilo narrativo de la pintura, mismamente por medio de las actitudes o acciones que resulten “verdaderas y reales” y en el valor

¹⁰⁵¹ Pp. 322 y sig. de este estudio.

¹⁰⁵² Recuérdense las coocurrencias terminológicas “grandiosidad y figura” y “buena gracia”. PONZ, Antonio: *ob. cit.*, 1772, p. 118, p. 312 y sig. del presente estudio.

semántico del “colorido” sobre la composición en sí misma (recuérdese el trinomio “actitudes, colorido y expresiones”¹⁰⁵³). Junto a la “gracia” y lo “pintoresco”, otra de las que consideraríamos subcategorías de la mimesis sería “verdad/-ero” y los términos con los que coocurre (recuérdese el trinomio “fuerza, espíritu y verdad”). Dicha “verdad” responde tanto a la habilidad técnica en la copia del natural, acompañándose por el vocablo “fuerza” (como sinónimo de “artificio”), como a la impresión de la viveza en las figuras o de la originalidad del pintor, de acuerdo a las valoraciones semánticas del término “espíritu”¹⁰⁵⁴.

Pero, aparte de la “gracia” y lo “pintoresco” (esto es, de lo referido a las “expresiones” y la “naturalidad” de los personajes de lo representado), Ponz valorará de toda obra pictórica la “harmonía” (del “colorido” y de sus “partes”), la “composición” (en relación a dicha “harmonía”), la “proporción” y la “simplicidad” de las figuras. También se han localizado una serie de vocablos recurrentes que equiparan al *Viage* con las demás descripciones (pero, como es sabido, con la salvedad de que Ponz los emplea en la calificación de lo pictórico), como son el “artificio” y la “variedad”, en esta ocasión de contrastes, bien lumínicos (claroscuros) o bien de “expresiones” y “tintas”.

3.2.2. Juicios arquitectónicos

Por otro lado, aunque en menor escala, existen juicios de valor específicos sobre la arquitectura sanlorentina (“bello pedazo de arquitectura”). En conclusión, reflejan una idea del Monasterio que no dista en exceso de la mostrada en los textos descriptores de antaño. Por lo tanto, Ponz destaca de esta fábrica, a la que otorga la categoría de “bello gusto”, su “grandeza”, “hermosura” (también como sinónimo de “grande”) y “altura”, añadiéndose el vocablo “seriedad”, definitorio de su estética herreriana y como claro sustituto de “magestad”.

3.3. Conclusiones

En definitiva, el compendio estético-terminológico del *Viage*, bien aplicado a la arquitectura o bien a la pintura, constata una esencia escurialense fundamentada en el clasicismo (especialmente) arquitectónico y pictórico.

Por otra parte, reverbera la excepcionalidad de la calidad técnica de las producciones artísticas concernientes al Monasterio (sustentadas, como es obvio, en las premisas de la Antigüedad) pero, así mismo, impregnadas de un halo que las hace

¹⁰⁵³ *Ibid.*, p. 143, p. 318 de esta tesis.

¹⁰⁵⁴ *Ibid.*, p. 137, pp. 333 y sig. del presente estudio.

únicas, mediante la “inventiva”, la creatividad o criterio más personal del artífice. Esta última cualidad se adjudica a la valía del artista, sin otorgar mérito alguno en ella a la acción de Dios. Es así que la descripción de Ponz responde a una marcada mentalidad laica y empírica propia de un hombre ilustrado, por lo que concibe un monumento representativo del Poder Real, de elevada riqueza artística, prácticamente vacío del cariz misterioso y espiritual que le concedían las descripciones previas.

IV. ANÁLISIS DE LOS TEXTOS DEL SIGLO XIX

1. JOSÉ MARÍA CUADRADO

(“EL PARDO. S. LORENZO DE EL ESCORIAL” EN *RECUERDOS Y BELLEZAS DE ESPAÑA*, CAPÍTULO SEGUNDO, TOMO I, “CASTILLA LA NUEVA”, (1853), PP.123-149)

1.1. Análisis cuantitativo: frecuencias de palabras

1 VOCABULARIO NO ESPECÍFICAMENTE ARTÍSTICO
<p>1.1 Vocabulario descriptivo-físico</p> <p><i>Alt-ura(s)/-o/-a/-ar (40), gran/grand-e(es)/-eza/engrandecido/-iosidad/-ios- o/-a(s)(39), anch-o/-a(s)/-ísima/-amente/-ísima/-urosas/ ura/ensanchado/ensancha (24), muy/ much-o(s)/-a(s) (21), larg-o/a(s)/- ísimo(14), mayor(es)(9) part-e(s)/-iment-os/-iciones (17), tan/-to(s)/-a(s) (13), principal (11), piez a(s)(9), inmens-o/-a (6), objeto(s) (6), espaci-o(s)/- a/-iosísimo(6), robust-ez/-a/-ísimos (6), mole (5), grueso(s) (3), capac- idad/-ísima (2)</i></p>
<p>1.2 Vocabulario de significado religioso en general</p> <p><i>Cruz/-cificado/cifijo(s)/-cifixión(20), María (15), relig-ión/-ioso(s)/-a/- iosísima (13), Dios(14), fray (les) (11), Sigüenza (10), sant-o(s)/-a(10), gerónimo(s) (8), monge(s) (7), Virgen(6),orden(5), consagr-an/-ación/-an/- ado(s)/-ada(5), alma (5), devoción/-arios (5), piedad(5), Salvador (5), gloria(s) (9), Fe (3)espíritu (3), Salomón (3), misterios/-a(2), parrilla(s) (2)</i></p>
2 VOCABULARIO ARTÍSTICO
<p>2.1 Vocabulario relacionado con la arquitectura (componentes, edificios, espacios)</p> <p><i>Templ-o (s)/-ete(s) (25), bóveda (s)(24), arco(s) (20), ventana(s) (18), cornis-a/-amento(17), column-a(s)/intercolumnios (17), edificio (s) (15), monasterio (15), Herrera (14), fábrica(s) (14), cúpul-a/-illa(13) coro/antecoros/sotacoro (13), torr-e(s)/-eones(13), muro(s) (13), puerta(s) (12), architect-ura/-o(s)/-ónico(11), galería (10), claustro (10), dóric-o/-as (10), iglesia (10), escalera(s)(10), fachada (10), patio (9) pilastr-as/-ones (9), suelo (8), Panteón (8), Toledo(7), presbiterio (7), retablo(7),</i></p>

<i>frontispicio(s) (7), Palacio (7), planta(5), Biblioteca (5), jónic-o/-as (5), balaustr-ada/-es (5), corinti-o/-as(4), tabernáculo (4), grutesco)(s) (4)</i>
2.2 Vocabulario artístico (no exclusivamente sobre la disciplina arquitectónica de aplicación general)
<i>Pint-ura(s)/-ada(s)/-ar/-or/-ó-ado(s)/-aron (22), art-e(s)/-ífice(s)/-ísticamente/-ífice/-ista (16), obra (s) (16), estatua(s)/-arios(13), fresco(s) (12), cuadro(s)(11), lienzo(s) (10) figura (s) (8), Jordán(7), retrat-os/-ada(6), Granello (4), Tibaldi (4), Monegro (4)</i>
2.3 Vocabulario técnico de las artes
<i>Bronce(s) (15), mármol(es), (17), piedra(s) (15), dorad-o(s)/-as (11), jaspe(s) (8), berroqueña (3), hierro (1), bruñidos (1)</i>
2.4 Vocabulario descriptivo-crítico y estético
<i>Bell-o/-a(s)/-ísim-os/-ísimas (10), monumento (s) (8) , famos-o (s)/-a(s) (8), bell-os/-eza(s)/-amente (6), maravill-a/-oso/-osa/-osamente (6), sencillez (5), grieg-os/-a (5), roman-os/-as (5), sublime(4), pintoresc-o/-as/-amente(4), naturaleza(4), hermos-os/-a(s) (3), gótic-o/-a (3), caprich-os/-oso(3), agrad-a/-e/-ablemente (3), inestimable (2), unidad (2), austera (2), bárbaro (2), lindo (2) etern-o/-a(2), greco-romano (1), abatimiento(1)</i>

1.2. Análisis cualitativo del vocabulario teórico crítico (búsquedas de concordancias y cocurrencias)

A) Agradable

...Bajos relieves de marfil que revelan un perfecto estudio de la Antigüedad, cuadros de porcelana, piezas de embutidos, escalera colgante y revestida de jaspes, deleitan agradablemente los ojos, si no llega a cansarlos la misma copia de detalles. Todo es allí minuciosidad, lujo y primor. Todo suntuosidad, grandeza, magestad en el Escorial..., p.149.

Para Cuadrado, lo “agradable”, es decir, aquello que deleita a los ojos, reside en la implicación de varias categorías estéticas escorialenses por antonomasia, que

derivan de la “grandeza”. Esta se define por el “lujo”, la “suntuosidad” y la “magestad”¹⁰⁵⁵, todo ello en alusión a la supremacía Real.

Mismamente, se añade la indagación al bien frecuente “curioso”/“artificio”, a partir de sus subcategorías principales: la “minuciosidad”, el “primor” y la tan persistente “variedad”. Esta se materializa en la compleja diversidad de materiales y técnicas artísticas (“relieves de marfil”, “porcelana”, “piezas de embutidos”, “jaspes”). A ello se añade el virtuosismo de su aplicación técnica (*difficoltà*), ya que revela “un perfecto estudio de la Antigüedad”.

Pero, como novedad, Cuadrado incluye un juicio negativo hacia el Monasterio a través de un aspecto altamente valorado hasta entonces, como es el carácter modular reiterativo inherente a su arquitectura¹⁰⁵⁶. De este modo, admite que su contemplación puede llegar a inducir al cansancio, por su “misma copia de detalles”. En contraposición a esta crítica, como bien se ha apuntado, el autor admira la “magestad”¹⁰⁵⁷ fundamentada, precisamente, en la estética de corte purista herreriana (definidora, por norma, de la magnificencia regia), donde precisamente el criticado carácter modular serializado forma parte de ella por antonomasia. De esta manera, la descripción de Cuadrado resultará un tanto contradictoria por detalles de este tipo¹⁰⁵⁸.

B) Monumento y gloria. La idea de eternidad divina

...Al nordeste y a siete leguas de la capital de la monarquía y perceptible en días serenos en el fondo de sus montañas, se eleva el rey de los monumentos españoles erigido en el más augusto de los reinados [...] Porque el esplendor de los tronos pasa y acusan el abatimiento de hoy los testimonios de las glorias de ayer, pero no envejecen ni caducan los monumentos consagrados a aquel que permanece siempre el mismo al través de las edades..., p. 123.

¹⁰⁵⁵ Acerca del término “majestad”/“majestuoso”, véanse las notas 757, 758, 761, 805, 809 y 979.

¹⁰⁵⁶ Como bien es sabido, el “módulo” (*ἐμβατέ* (gri), *modulus* (lat), trad.: “pequeña medida”) en las descripciones escurialenses se atiene a su definición genérica de “distribución de todos los miembros de la obra”, según palabras de Vitruvio (27 a.C.). Continuando con las premisas de este arquitecto, el vocablo también puede ser una unidad de medida fija aplicada a todo el templo (en este caso, del conjunto del Monasterio). Véase más sobre este concepto en GRASSI, Pepe: *ob. cit.*, pp. 541 y 542. También, lo modular actúa en las descripciones sanlorentinas como moderador de cualquier indicio de desmesura ornamental, esencialmente atribuida a la “variedad”.

¹⁰⁵⁷ Acerca del término “majestad”/“majestuoso” como categoría estética subordinada al estilo herreriano y a la estética de las arquitecturas regias, véase nota 758.

¹⁰⁵⁸ Incluso, más adelante alabaré, precisamente, la “unidad y gerarquía”, fruto de la naturaleza modular del Monasterio (CUADRADO, José María: *ob. cit.*, 1853, p. 130, pp. 346 y sigs. del presente estudio).

Con fuerte talante patriótico, en la descripción de *Recuerdos y Bellezas* se pone de manifiesto el tópico de El Escorial como emblema de las glorias del pasado histórico de España¹⁰⁵⁹ (“testimonio de las glorias de ayer”, “erigido en el más augusto de los reinados”), frente a la situación de “abatimiento” actual de la fábrica, denuncia principal de este escrito¹⁰⁶⁰. Por lo tanto, el autor delata la imagen decadente del edificio en su contemporaneidad, como vestigio melancólico de un pasado dignificante para nuestro país:

Bajo esta premisa representativa, el Monasterio de El Escorial cumple con la esencia del concepto de “monumento”¹⁰⁶¹, pues es entendido como una arquitectura para la rememoración o recuerdo eterno de personajes ilustres (en este caso, de Felipe II, pero también de sus antecesores y descendientes) y de una época memorable, de esplendor artístico y cultural del Siglo de Oro y de las victorias del Fundador. No obstante, Cuadrado atribuye esta idea de eternidad, más que al valor histórico de la fábrica, al hecho de su Consagración a Dios: “no envejecen ni caducan los monumentos consagrados a Aquel que permanece siempre el mismo al través de las edades”. Por este motivo, Cuadrado es deudor de las descripciones de Cabrera (quien otorga al Monasterio cualidades inherentes a Este), de Sigüenza y, por extensión, de Santos y Jiménez, quienes abordan la gran trascendencia de este ritual cristiano¹⁰⁶².

¹⁰⁵⁹ El siglo XIX es el periodo por antonomasia de la exaltación de la individualidad, bien del “yo” sentimental o bien de la identidad nacional, esto es, de los nacionalismos (el pueblo como “entidad espiritual supraindividual”), los localismos provincianos (lo típico y lo tónico, inherentes a una de las acepciones de lo “pintoresco” más generalizada), en reacción contra el proceso de globalización napoleónica. GARCÍA GÓMEZ, Francisco: *El nacimiento de la modernidad: concepto del arte del siglo XIX*. Málaga, Servicio de Publicaciones UMA, 2005, pp. 112 y 113. En relación a ello, otros escritores escorialenses ensalzaban valor patriótico y la excelencia de esta fábrica a nivel nacional. Así, por ejemplo, el padre Jiménez le designaba los elogios de “Maravilla de España” y “prodigioso” por establecerse en ella, precisamente, la “conformidad del alma” (JIMÉNEZ, fray Andrés: *ob. cit.*, 1764, pp. 321 y 322, p. 259 de esta tesis). <http://nieveci.aprenderapensar.net/2011/08/06/el-siglo-xix-el-romanticismo/> (Consultado: 03/06/2016).

¹⁰⁶⁰ A continuación, nos remitiremos a este asunto (CUADRADO, José María: *ob. cit.*, 1853, p. 123, pp. 342 y sig. del presente estudio).

¹⁰⁶¹ En relación a la frecuente recreación en el concepto de “monumento” en las descripciones decimonónicas, cabe recordar el significado del término en la nota 764 del presente estudio.

¹⁰⁶² Recuérdense de estos autores las referencias a las ideas de monumento o memoria eterna: por una parte, del estudio del poema *Laurentina* de Cabrera, véanse los términos “eternidad”, “inmortalidad” y lo “inexplicable” (CABRERA DE CÓRDOBA, Luis: *ob. cit.* 1580, estrofas 43 y 44, pp. 179 y sig. de esta tesis), en definitiva, cualidades calificadoras de Dios o de todo aquello proveniente de El. Por otro lado, de la *Historia* del padre Sigüenza, remítanse a sus consideraciones acerca del reconocimiento eterno del que son merecedores Felipe II (“admirable y digno de memoria”) y el Monasterio: por la devoción del primero y por haber construido con esta fábrica, por primera vez en la historia, una ofrenda o “sacrificio al verdadero Dios” (frente a la paganía de monumentos pasados, como las Maravillas del Mundo Antiguo (“...al punto mismo donde salieron, lo que no se vio jamás con gran parte en ninguna de las Monarquías que celebra la antigüedad, Medos, Persas, Babilonios, Griegos, ni Romanos, y lo que es más admirable digno de memoria eterna, que debaxo del nombre de Filipe segundo, se vio la primera vez hazerse sacrificio al verdadero Dios, y ofrecerle a su Hijo Jesu Christo, en todas estas quatro partes

C) *Abatimiento y ruina (perpetuo vs ruina)*

...El que se fabricó una corte a flor de tierra como residencia transitoria e interina, sin cuidarse de deslumbrar con su brillo a las naciones tributarias, reservó para Dios y para el desierto los alardes de su grandeza y poderío: todo en Madrid aparece deleznable, pasajero, sujeto a las vicisitudes de la fortuna y hasta a los caprichos de la moda, todo inmóvil, estable, perpetuo en El Escorial. Porque el esplendor de los tronos pasa y acusan el abatimiento de hoy los testimonios de las glorias de ayer, pero no envejecen ni caducan los monumentos consagrados a Aquél que permanece siempre el mismo al través de las edades. Sin embargo, tres siglos no completos han transcurrido sobre la vasta mole de piedra y se ha trocado toda en mansión de recuerdos y difuntos y gracias si la sombra del trono pudo preservarla de violenta ruina. Los monarcas ya no fijan en ella su predilecta habitación, los monges ya no pueblan sus dilatados corredores y sólo interrumpen el silencio las pisadas del artista, las más veces extranjero, que visita sus inanimadas bellezas, o las bulliciosas caravanas madrileñas que en la buena estación se citan para allá como para un sitio de placer..., p. 123.

El escritor expone, una vez más, opiniones contrapuestas acerca del monumento: por un lado, exalta sobremanera su perpetuidad en el tiempo, comprendida como una de sus características más remarcables, definiéndolo por “inmóvil”, “estable” y “perpetuo”. Como bien acaba de indicarse, dicha eternidad se remite al ritual de la Consagración divina (“pero no envejecen ni caducan los monumentos consagrados a Aquel que permanece siempre el mismo al través de las edades”).

Por otro lado y, por el contrario, con un talante melancólico ante un glorioso pasado irrecuperable, Cuadrado acusa el “abatimiento” y estado de “ruina” actual del edificio a su abandono por parte de las órdenes religiosas (“monges”) y la monarquía (“monarcas”).

de la tierra habitable, y en las Islas más escondidas y remotas, y allí suena el nombre dulcísimo de nuestro reparador y Maestro Jesu Christo, y de Iglesia Cathólica, llevado por sus vassallos y súbditos, lo que tan poco se avía visto en tiempo de algún Príncipe Christiano ni de muchos juntos...”, SIGÜENZA, fray José de: *ob. cit.* 1605, p. 612). A todo ello, se une su alta valoración de la “Consagración” y su correspondiente “virtud espiritual” que emana por doquier en esta fábrica (*ibíd.* pp. 643 y 644, pp. 226 y sig.). En este sentido, Santos y Jiménez adoptarán conceptos prácticamente idénticos al de este jerónimo (recuérdense “virtud”, “esencia” y “presencia” de “Dios”, SANTOS, fray Francisco de los: *ob.cit.*, 1657, p. 116v. y JIMÉNEZ, fray Andrés: *ob. cit.* 1764, p. 351, pp. 262 y sig. de este estudio).

Pero parece que el carácter de “ruina” no es únicamente físico, sino también inmaterial, ante el olvido del significado o esencia escurialense por parte de la sociedad: “sin embargo, tres siglos no completos han transcurrido sobre la vasta mole de piedra y se ha trocado toda en mansión de recuerdos y difuntos y gracias si la sombra del trono pudo preservarla de violenta ruina”. Como resultado, El Real Monasterio se ha convertido en lugar explotado para la estancia de artistas extranjeros, que visitan sus “inanimadas bellezas”, y en un “sitio de placer” para los ciudadanos autóctonos.

Por lo tanto, se está denunciando la precaria situación del Monasterio, tanto física pero, sobre todo, simbólica. Su uso actual está fomentando una explotación no renovable ni duradera en el tiempo, ajena al conocimiento y memoria de su trascendencia. Por lo tanto, estos hechos son conducentes a su irremediable completa desaparición (nuevamente, detectamos el alto carácter de denuncia de este escrito).

D) El tópico de El Escorial como trasunto de Felipe II. El Escorial influido por el genio del Fundador

...Evoquemos la memoria del gran fundador y el artífice no menos grande, para que nos expliquen su obra y la obra nos revelará, en cambio, todo el poder de su diestra, toda osadía de su genio..., p.127.

...Y aquellas desnudas paredes, aquel suelo de ladrillo, la sencilla poltrona, los taburetillos de tijera en que descansaba su gotosa pierna, el raído escritorio de terciopelo en que a su lado y abajo su dictado muchas veces despachaba el ministro, no infunden menor reverencia que [cuando] ha desplegado hasta allí el Escorial de grandioso y opulento. A ningunos otros ceden en brillo los recuerdos que impregnan aquel ambiente, que consagran aquel asilo del genio, del poder y de la piedad más sincera. Porque Felipe realizaba sus prendas de rey y borraba sus lunares de hombre con las virtudes de cristiano. Sus homenajes a Dios alternaban con los cuidados de la monarquía y sus largas jornadas robadas al sueño y al descanso, se repartían entre su Criador y Juez y sus pueblos y vasallos..., pp. 145 y 146.

Esencialmente, en la descripción de *Recuerdos y Bellezas* el Monasterio simboliza las glorias de España, la grandeza, la magnificencia y la religiosidad cristiana. En gran medida, estas ideas tienen su origen en la figura de Felipe II, de quien el escritor destaca su “genio”¹⁰⁶³, “poder” y “piedad”. Por lo tanto, la fábrica

¹⁰⁶³ Cabe retrotraerse al análisis terminológico de la *Octava Maravilla* de Almela, quien definía a Juan de Herrera bajo los términos “excelente y genial” (“...Del coro de este santo templo Andase en la altura de los 30 pies, como está dicho, esta gran máquina, como lo representa curiosamente el excelente y genial arquitecto de Su Majestad, Juan de Herrera...”, ALMELA, Juan Alonso de: *ob. cit.*, ca. 1695, p.135 [error de paginación: en el original 133]). Por otro lado, en relación a ello, hay que citar la

constituye su *alter ego* o una materialización de las cualidades de su ser (de hecho, “Juan Bautista de Toledo tuvo el cargo de transformar en idea el sublime deseo de Felipe II”, Cuadrado, ej. p. 128). Con ello, subyace la reminiscencia a algunos de los halagos desmesurados de antaño hacia el monarca, pero sin llegarse al extremo de omitir los logros del primer arquitecto. Las cualidades filipenses han quedado impregnadas hasta en sus estancias más personales, como su despacho, sin contar con la famosa silla de la que hacía uso por el padecimiento de su gota, enfermedad que padeció hasta sus últimos días. Es así que, nuevamente, Cuadrado se retrotrae al concepto de El Escorial como “monumento”, “recuerdo” o memoria, en este caso, del Fundador.

E) La puesta en valor del estilo purista herreriano

Así mismo, podemos apreciar otra faceta crítica dentro del escrito de Cuadrado, aparte de la señalada sobre el carácter modular y la advertencia del olvido y estado ruinoso del monumento. Concretamente, esta consiste en una denuncia ante aquella tendencia decimonónica en pro del “gótico” y en menosprecio al “clasicismo” purista herreriano. Precisamente, Cuadrado considera a esta tendencia otra de las causas del abandono del Monasterio. De este modo, realiza una profunda puesta en valor del estilo escurialense y una dura crítica al “gótico”, calificado, como es tradición, por “bárbaro”¹⁰⁶⁴. Por otra parte, toma estos argumentos como excusa para denunciar algunas tendencias o prácticas restauradoras de aquel entonces.

vinculación entre “ingenio” y e “genio”. De este modo, es sabido que, a partir del siglo XVI, el *genio* “designa la originalidad de un artista, las características originales de su personalidad”. MONTIJANO GARCÍA, Juan María: ob. cit., 2002, p. 308. Al caso de Almela se une a otros grupos de ejemplos de la *Historia* del padre Sigüenza quien, a su vez, destinaba la cualidad del “ingenio” a los principales artífices del Monasterio, como Villacastín y Juan de Herrera pero, enfáticamente, a Toledo, con binomios como “grande ingenio y “alto”/“grande juicio” (si bien este último término (“juicio”), aunque unido a la fase intelectual de toda creación artística, en lo que se asimila al “ingenio”/“invención”, para el jerónimo poseía una connotación matemática premeditada que distaba, así, de la libertad creativa subyacente a estos últimos vocablos) (recuérdese el análisis de “juicio”/“juizio” en SIGÜENZA, fray José de: ob. cit., 1605, pp. 586 y 741, p. 222 de esta tesis). Por otro lado, en relación a las descripciones de este siglo, cabe mencionar que, precisamente, durante el Romanticismo, el concepto de “genio” adquiere uno de sus grados de mayor plenitud y afluencia. El “genio” decimonónico puede definirse por el artista incomprendido que huye de los estereotipos impuestos por los estamentos, en búsqueda constante del “yo” individual, de sus sentimientos, anhelos y libertad creativa, movido por sus más profundas pasiones y fuerza imaginativa e inspiradora, de las que impregnará toda su producción. Sobre este asunto, véase: FERNÁNDEZ LÓPEZ, Justo: “Introducción al Romanticismo” en <http://hispanoteca.eu/Literatura%20espa%C3%B1ola/Siglo%20XIX/Romanticismo-Introducci%C3%B3n.htm> (Consultado: 29/05/2016). Así mismo, véase acerca de la “teoría del genio”: D’ANGELO, Paolo: “Genio, gusto, imaginación” en *La estética del Romanticismo*. Madrid, La balsa de la Medusa, Visor, 1999 y GARCÍA GÓMEZ, Francisco: ob. cit., pp. 120 y 121. Por lo tanto, dicha libertad creativa ansiada por el “genio” del XIX hasta entonces se ha centrado en las categorías estéticas del “ingenio”/“inventiva”.

¹⁰⁶⁴ Para Giorgio Vasari la arquitectura gótica o medieval (asociada erróneamente durante mucho tiempo a la *maniera tedesca*) también era denominada “bárbara”, “monstruosa” y carente de armonía. MONTIJANO GARCÍA, Juan María: ob. cit., 2002, p. 116.

e.1. La gran elección de “Toledo” y “Herrera”

...¿Porqué Toledo y Herrera rompieron las tradiciones del arte gótico? ¿por qué no adelgazaron y calaron aquellas moles y vistieron de rica y menuda filigrana?, preguntada a la Providencia por qué no los hizo nacer con uno o con dos siglos de anticipación. A mediados del XVI el Renacimiento empezaba ya a sacudir los encajes platerescos que le sirvieron como de pañales. El arte antiguo desenterrado de entre las ruinas del Capitolio, se reproducía en soberbias construcciones y se vengaba de su pasado olvido proscribiendo como bárbaro todo lo hecho sin su sanción durante el larguísimo interregno. Nuestros arquitectos también le rindieron culto..., pp. 130 y 131.

En primer lugar, el autor sostiene que el “gótico” (en su versión española de estilo Reyes Católicos o “Plateresco”) es un estilo “bárbaro” o inmaduro que había eclipsado durante siglos al clasicismo, al que considera superior, pues “a mediados del XVI el Renacimiento empezaba ya a sacudir los encajes platerescos que le sirvieron como de pañales”. De esta manera, Cuadrado proclama el alto valor del monumento desde un punto de vista puramente artístico, formal o estético, junto a su fundamento representativo o simbólico para nuestro país.

Precisamente, localiza el redescubrimiento del arte antiguo, ya no en las ruinas de la Antigüedad, sino en las obras renacentistas, señalando el caso concreto del “Capitolio”. Habiendo podido orientarse hacia los gustos medievalistas tradicionales, “Toledo” y “Herrera supieron decantarse por el clasicismo, el mejor de los estilos (“nuestros arquitectos también le rindieron culto”). Por lo tanto, con todo ello y aunque no de manera tan explícita como en la descripción de Sigüenza¹⁰⁶⁵, cabe señalar la contribución de El Escorial en la recuperación de los valores de la Antigüedad a través de su estética herreriana¹⁰⁶⁶.

¹⁰⁶⁵ Recuérdense por parte del padre Sigüenza algunas de las alusiones al retorno a la razón o la restauración de las “buenas artes” en España por medio del clasicismo arquitectónico herreriano (“magedad”), frente a la “barbarie o grossería” medieval (“godos”, “árabes”) en SIGÜENZA: fray José de: *ob.cit.* 1605, pp. 698 y 789, p. 229 y pp. 209 y sig. respectivamente del presente estudio.

¹⁰⁶⁶ Pero el reconocimiento de la recuperación de la arquitectura clásica a través del estilo purista herreriano, no es un hecho novedoso en la literatura escorialense. Si bien recordamos, en la descripción de Sigüenza se aludía a la recuperación del clasicismo dentro de España a través de esta fábrica y, por ende, de la razón, rescatando al país del estado de oscuridad y barbarie de los tiempos del Medioevo. En este sentido, como bien queda indicado, el monje citaba al monumento como restaurador de las “buenas artes” sustentadas en dicha “razón”, pues la base de su “belleza” reside en la “correspondencia” y la “proporción” (*ibíd.*, pp. 698 y 789, p. 229 y pp. 209 y sig. respectivamente de esta tesis).

e.2. La reflexión del estado actual de El Escorial

...Dése enhorabuena al gótico la palma pero, negar al Escorial la admiración y respeto, desdeñarle por ageno de la gótica arquitectura, sería cuando menos imitar al estrecho exclusivismo de los que, cifrando en la obra de Herrera toda belleza y acierto, mutilaron y restauraron por una misma pauta los monumentos de los siglos anteriores y cubrieron la Península de mezquinas parodias de la Octava Maravilla..., p. 131.

En este fragmento, Cuadrado continua con su reflexión crítica acerca del panorama estético actual, motivado por el gusto exacerbado hacia el medievalismo gótico¹⁰⁶⁷. De este modo, se reverbera cómo El Escorial no siempre ha sido un monumento alabado en todas las épocas.

En defensa de El Escorial, tacha de injusto que dicho favoritismo goticista implique su desprecio (ya que el estilo purista herreriano es “ageno a la gótica arquitectura”). Del mismo modo, tampoco concibe las prácticas restauradoras inconscientes y agresivas (“mutilaron”) de monumentos pasados, para su adaptación a los estilemas escorialenses (únicamente han obtenido “mezquitas, parodias de la Octava Maravilla”). Por lo tanto, Cuadrado, por una parte, valora y defiende al Monasterio pero, al mismo tiempo, usa su escrito como plataforma de denuncia hacia estas acciones irresponsables y extremistas que, en definitiva, atentan contra la integridad de las obras de arte. De esta reflexión crítica, podría concluirse que El Escorial, como “Maravilla”, resulta única e irrepetible, a pesar de la pretensión de muchos por imitarlo, a través de la réplica de sus formas clásicas severas.

Por lo tanto, en este párrafo Cuadrado nos demuestra que la esencia de El Escorial traspasa la materia o la esfera puramente formal, pues posee un algo especial que sublima su materia. Como bien se ha indicado, este componente de procedencia trascendental e ininteligible.

e.3. La representatividad eterna del monumento para la humanidad

...Así de los lauros de la [sic] {i.e.: las} victorias fecundados por la piedad brotaron los opimos frutos de las artes, único rastro que ha dejado en nuestro suelo la hazaña de S. Quintín, sobreviviendo a la política pujanza creada por

¹⁰⁶⁷ Precisamente, la finalidad global de la colección de *Recuerdos y Bellezas de España* es la de transmitir la idea de un pasado histórico catalán heroico, que hunde sus raíces en la Edad Media. He aquí una muestra del culto decimonónico a la historia, dadora de sentido al presente y al mundo en general, pero, al mismo tiempo, exaltada e idealizada. Esta “filosofía de la historia” desembocará en el pensamiento hegeliano que la sobrevalorará sobre las “razones eternas”. GARCÍA GÓMEZ, Francisco: *ob. cit.*, p. 127.

el genio de Felipe II. Con dificultad se habrá marcado más hondamente en otro edificio el sello de la época y del hombre [...]La religión es quien anima sus macizas formas, pero no ya la religión lanzándose a las alturas de ojiva en ojiva y de botarel en botarel como una tierna y sublime aspiración, no ya risueña y adornada de bellas tradiciones cual de místicas esculturas y aéreos calados, no ya desprendiéndose del suelo como sostenida maravillosamente por la fe y atenta solo a sus eternos destinos, sino asentada anchamente sobre la tierra, robusta y profundamente cimentada como preparándose a deshechas tempestades, identificada con el trono y amparada con toda la fuerza del poder humano, rígida en sus ornatos, austera en su pompa, desplegando ostensiblemente su unidad y gerarquía. Es a el Escorial a las basílicas de la Edad Media lo que una historia es a una crónica, lo que un magnífico discurso es a un sublime poema, lo que fue la grandeza de Felipe II a la de Fernando el Santo y a la de Jaime el Conquistador..., p.130.

En definitiva, Cuadrado sostiene la supremacía del Monasterio sobre el estilo “gótico” “plateresco”, identificado a partir de conceptos obvios asociados a su estética, como la “ojiva” y los “aéreos calados” (en referencia a su inherente desmaterialización mural). En primer lugar, se recrea en el clasicismo de la arquitectura escorialense, destacada esencialmente por su “austeridad” (“rígida en sus ornatos”, “austera en su pompa”), frente al recargamiento ornamental, propio de la filigrana plateresca. En segundo lugar, valora su disposición, traducida por “unidad y gerarquía”, definida por un conjunto modular¹⁰⁶⁸ regido por una jerarquía racional, de estancias y partes. En tercer lugar, reincide en la cualidad testimonial del Monasterio, por el que es símbolo de toda una época de esplendor, pero también con una trascendencia y continuidad en el tiempo, tanto para la humanidad del presente como para las nuevas generaciones (“sello de una época y del hombre”¹⁰⁶⁹).

Por lo tanto, El Escorial no se identifica con la idea de un monumento obsoleto, anclado en un periodo aislado y cerrado en la historia. La permanencia de dicha representatividad se manifiesta a través de varios valores de los que es símbolo:

¹⁰⁶⁸ He aquí otra de las contradicciones de *Recuerdos y Bellezas*, pues si Cuadrado llega a menospreciar la repetición de motivos o el módulo (CUADRADO, José María: *ob. cit.*, 1853, pp. 133 y 134, pp. 352 y sig. de esta tesis), ahora remarca su valoración hacia la “unidad y gerarquía” nacidas, precisamente, de esta misma noción de lo modular.

¹⁰⁶⁹ He aquí otra muestra del carácter imperante del concepto de “monumento” en este escritor que, además, compendia en sí una serie de valores patrimoniales, como el valor histórico y el arquitectónico.

la magnificencia regia¹⁰⁷⁰, “la fuerza del poder humano” y la eternidad, otorgada por el bien sabido componente espiritual de la fábrica, tanto a partir de su trasfondo místico como de sus funciones religiosas. Este concepto de lo eterno escorialense se patenta en el carácter macizo o “robusto” de sus muros¹⁰⁷¹, “sostenidos” por la religiosidad (“la religión es la que anima sus macizas formas”), frente a la naturaleza perecedera e inmaterial de los paramentos ascensionales y desmaterializados de las construcciones góticas (“aéreos calados”, “desprendiéndose del suelo como sostenida maravillosamente por la fe y atenta solo a sus eternos destinos”). Con ello, no sólo se le otorga a la robustez de los muros o *firmitas* un simbolismo espiritual, sino que, además, Cuadrado se remite tímidamente a la metáfora del Arca de Noé de San Agustín, redentora de almas ante el Diluvio Universal: “robusta y profundamente cimentada como preparándose a deshechas tempestades”.

Por otra parte, en *Recuerdos y bellezas* se establecen otra serie de comparaciones ensalzadoras, no únicamente de la fábrica y su estilo, sino también de su Fundador, gran homenajeador por norma en todas las descripciones. Es así que considera a grandes hitos medievales, como “Fernando el Santo” y “Jaime el Conquistador”, inferiores a la magnificencia de “Felipe II”.

F) Grandeza comprendida por dimensiones colosales

Sin distar demasiado de las descripciones primigenias, como son el poema *Laurentina*, la *Octava Maravilla* y el *Sumario* (XVI)¹⁰⁷², seguidas de sus secuelas

¹⁰⁷⁰ El concepto de “grandeza” para este autor, a su vez acoge las subcategorías de “lujo”, “suntuosidad” y “majestad”. (*Ibíd.*, p. 149).

¹⁰⁷¹ Bien puede corroborarse la presencia de una serie de simbolismos divino-espirituales adjudicados a los exteriores del edificio. Para ello, es esencial retrotraerse al poema de Cabrera, quien ponía de manifiesto la asociación entre la “grandeza” colosal o “soberbia” de los paramentos con la magnificencia de Dios, a lo cual añadía el calificativo de la “majestad” (coocurrencias: “hermosura” y “grandeza” colosal (“soberbia”), como expresión de la “majestad” del Fundador, pero también de la espiritualidad (debido a la elevación de las almas) en CABRERA DE CÓRDOBA, Luis: *ob. cit.*, ca. 1680, estrofa 21, pp. 176 y sig.). También, véase lo alusivo a la “majestad” como sinónimo de la “grandeza” y como categoría de la “belleza” (coocurrencias: “longitud” y “espaciosa anchura” en *ibíd.*, estrofa 73, p.194 de esta tesis). Al mismo tiempo, ténganse en cuenta las continuas referencias al carácter de eternidad del monumento en base al fundamento en la espiritualidad divina y a su Consagración al “verdadero Dios” (sobre el análisis de la descripción del padre Sigüenza, véanse al respecto las pp. 226 y sig., del presente estudio y, sobre los testimonios de los jerónimos Santos y Jiménez, remóntense a las pp. 262 y sig. de esta tesis).

¹⁰⁷² Véanse en *Laurentina* las relaciones conceptuales “hermosura”, “fuerza” y “grandeza” (CABRERA DE CÓRDOBA, Luis: *ob. cit.*, ca.1580, estrofa 17, pp. 174 y sigs. de esta tesis), en la *Octava Maravilla* “grandes” y “hermosos” (ALMELA, Juan Alonso de: *ob. cit.*, ca. 1595, p. 155, p. 182 del presente estudio) y, en el *Sumario*, “grandeza”/ “grande” (HERRERA, Juan de: *ob. cit.*, 1589, p. 200 de esta tesis).

(Sigüenza¹⁰⁷³, Santos y Jiménez¹⁰⁷⁴ y Ponz¹⁰⁷⁵), en *Recuerdos y Bellezas* la “grandeza” prorroga su puesto como una de las categorías más definitorias del Monasterio, pues “todo [es] suntuosidad, grandeza, magestad en el Escorial” (Cuadrado, ej. p. 149).

¹⁰⁷³ Para el padre Sigüenza, la “grandeza” constituye, en definitiva, una de las subcategorías máximas de la “gracia”. De este modo, “grandeza” se define junto a otras de las subcategorías estéticas de la “gracia”, de marcado corte clasicista, como son la “autoridad”, la “magestad”, la “entereza”, la “igualdad” y la “unidad”, (SIGÜENZA, fray José de: *ob. cit.*, 1605, p. 801, p. 212 de esta tesis). No obstante, también figura junto a la “variedad” como exponente de la “hermosura” (*ibíd.*, p. 705, p. 221 de este estudio). Por último, cabe comentar que para Sigüenza la “grandeza” era una de las cualidades inherentes a la estancia más espiritual del Monasterio, como es el “templo”, en relación a los vocablos “sancto” y “hermosura”, traducidos a partir de un amplio abanico de calificativos, traducidos entre la excelencia divina y material. De este modo, estos tres términos definidores de la basílica escorialense se traducían por medio de su carácter “espacioso”, “suntuoso”, “ilustre” y “digno de consideración”/“digno de ver”, dada su cualidad mística y devocional (“retrato de gloria”, “ponía en el alma un no sé qué de elevación”), aparte de su “claridad” y “proporción”, (véanse pp. 223 y sig. de este estudio).

¹⁰⁷⁴ Santos, en lo referido a la “belleza” y el “orden”, destacaba la “magestuosa grandeza” del monumento, encerrando en sí los más variados vocablos: la “altura”, la “hermosura” (comprendida como un sinónimo de “grande” (SANTOS, fray Francisco de los: *ob. cit.*, 1657, p. 8v. pp. 244 y sig., del presente estudio) y la “suntuosidad” u ostentación, aparte de la alusión a la idea de módulo y unidad, bajo el concepto de “igual”. A ello se añade la buena mano de obra, con el binomio “bien labrado”, que sienta sus bases en “curioso”/“artificio”. Además, para Santos la “grandeza” también se podía manifestar como sinónimo de altura o elevadas dimensiones hacia lo alto. A ello se añade su acepción de lujo y suntuosidad material, que concretamente aguarda la estancia del Panteón Real. En este caso, “grandeza” coocurre con “majestuosidad”, “sumptuosidad” y “sublimidad”, otros de sus sinónimos derivados de su significado de “magnificencia”. En este sentido (y mismamente atribuida a esta estancia) la “grandeza” es entendida por “pompa”, “riqueza” y “abundancia (pp. 258 y sig. del presente estudio). A colación de ello, el padre Jiménez asocia la “grandeza” a la Capilla Real (donde se halla el Mausoleo Real), donde es a su vez definida como expresión del Poder Real, con términos como “riqueza”, “lujo”, “precio”, “valor” y “poder” (JIMÉNEZ, fray Andrés: *ob. cit.*, 1764, p. 334, pp. 259 y sig. de esta tesis). Por otro lado, en el escrito de este último monje, primaba un gran número de alusiones a la “magestad”, como bien sabemos, vocablo que establece sinonimia con dicha “grandeza”, figurando conjunciones terminológicas como “magestad y adorno” (como sinónimo de regio, artificio y sofisticación) y “orden y magestad” (en referencia al concepto general de “orden” y a los “órdenes” de arquitectura), en respuesta a una estética ensalzadora de la realeza (ejs. “...y de allí arriba se levanta otro orden de gran magestad y adorno...”, *ibíd.*, p.32. “...Sobre este primer orden que sirve de asiento a los reyes, se ve elevar a sus espaldas otro de gran magestad, que cierra con la altura del Templo y le termina por aquella parte...Terminase el frontispicio con los remates que pide el orden, los que hacen buena armonía sobre el medio...”, *ibíd.*, p. 37). Por otro lado, en esta misma línea de unión entre los vocablos “orden”-“magestad”, el padre Santos emitía el binomio “magestuosa y grande” acerca del “corinthio”, así mismo, representativo de lo regio y de la más pura elegancia artificiosa (“... La silla prioral está en medio, acompañada de otras dos, una en cada lado, en quien se mira un valiente frontispicio, con doze columnas del mismo orden corinthio, que se sustentan levantadas de los braços de las tres sillas de dos en dos, seis al principio, y seis correspondientes dentro; obra muy advertida, muy magestuosa, y de grande arquitectura...”, SANTOS, fray Francisco de los: *ob. cit.*, 1657, p.22r.). En suma, la “magestad”, por su función representativa y de realce, puede ser considerada un claro sustituto de “grandeza” como “magnificencia”.

¹⁰⁷⁵ Si se recuerda, para Ponz la “grandeza” de la fábrica sanlorentina era únicamente formal (elevadas dimensiones, a lo cual se añadía la “altura”), sin trascendencia espiritual. Por lo tanto, la “grandeza” o “grandiosidad” queda definida en el *Viage* bajo la idea de monumentalidad, en clara referencia a la estética de la “magestad” (pp. 310 y sig. de esta tesis) pero también a la “riqueza” (“grandísima riqueza”, p. 311 del presente estudio), aplicada a la arquitectura del tabernáculo (véanse las pp. 309 y sigs. de esta tesis sobre el vocablo “grand-e/-iosidad” en el *Viage*). En el ámbito de la pintura, Ponz mismamente incluye la “grandeza” para expresar el resultado de la “manera nueva” sobre las figuras: su carácter “elegante” y lleno de “nobleza”, dentro de la recuperación de lo clásico, les otorga un aura de “grandeza” (pp. 331 y sig. de esta tesis). Pero, además, el efecto de dicha “grandiosidad” se debía a la “gracia”, esencia de la “buena pintura”, (pp. 319 y sigs. del presente estudio).

Además, el término “grandeza” empleado en esta obra supone todo un compendio de sus diferentes acepciones, expuestas a lo largo de los sucesivos relatos sobre el Monasterio: la “grandeza”, en definitiva, será tanto sinónimo de grandes dimensiones, con su consiguiente trasfondo místico-divino pero también de “gloria”, riqueza y esplendor material (“suntuosidad”) y de “magestad”¹⁰⁷⁶. Este último significado está impregnado del cariz de magnificencia Real de la Corte filipense, pero enmarcada en el recuerdo melancólico de una época dorada escurialense irreversible.

Por primera vez, las tan encomiadas elevadas dimensiones o “grandeza” suponen un arma de doble filo, pues no siempre conferirá impresiones agradables en el individuo, según Cuadrado. Veamos a continuación el análisis de sus efectos positivos y negativos:

f.1. Efectos positivos: la “grandeza” como “ensanchamiento” del “alma”

...Los sentidos perciben su elevación y grandeza, pero el alma es citada por las impresiones exteriores sin encadenarse a ellas se remonta y ensancha por otra esfera menos sensible u limitada. Los ojos mismos incapaces de sosiego tan pronto se fijan en los pardos muros y machones que, según su uniformidad y trabazón parecen escavados en una misma peña y contruidos de un solo golpe, como en las anchas bóvedas cubiertas de brillantes frescos. Ora pasean por el espaciosísimo crucero que corta por medio la iglesia, ora sondan los sombríos ángulos por bajo de los arcos de comunicación, ora siguiendo la grandiosa curva de los torales revolotean por la inmensa cúpula como buscando salida para el firmamento. Sólo después de largo asombro logra el espectador darse cuenta del objeto que lo escita y analiza sus formas tan sencillas cuanto colosales..., p. 133.

La “grandeza” de las “formas” de tipo “colosales” actúa como eje rector del monumento, pues de ella derivan las categorías estéticas más preeminentes de su estética arquitectónica. Estas son la “uniformidad”, la “sencillez” (“formas tan sencillas como colosales”) y la “espaciosidad”¹⁰⁷⁷, otorgadas tanto a los elementos sustentantes como sustentados de la fábrica (en este caso, de la Iglesia), tales como los paramentos, el crucero, la cúpula y las bóvedas.

¹⁰⁷⁶ En este sentido, recuérdese que la “magestad” (véanse notas 757 y 758 sobre su definición), con su dualidad representativo regia y divina, así como su estética, plasmada en las premisas del purismo herreriano, también constituía una subcategoría de la “grandeza” y, por lo tanto, de lo “bello/hermoso” escurialense para la gran mayoría de autores. Aparte de establecer sinonimia con la “grandeza”, al mismo tiempo podía llegar a ser sustituida por el vocablo “solenidad” (análisis de Sigüenza, pp. 219 y sig.). Sobre el uso del término “magestad” en las descripciones de los padres Santos y en Jiménez, consúltenes sus referencias en la nota 1074.

¹⁰⁷⁷ He aquí otra referencia a la faceta más pragmática de lo “grande”, como es la “espaciosidad”, en clara vinculación a la *utilitas*.

No obstante, este párrafo deja un tanto en entredicho el significado de la primera aparición de “grandeza” y del vocablo “elevación”, con el que coocurre. Es debido a que, aparte de su definición más recurrente y objetivista (monumentales dimensiones a lo ancho y a lo alto), Cuadrado podría estar refiriéndose simultáneamente al sentido de magnificencia (“grandeza”) pero que, al tratarse de la descripción basilical, esta adquiriría una naturaleza de tipo divino en vez de cortesano. Por otro lado, podría estar haciendo mención al alto grado de espiritualidad imperante, especialmente en esta estancia del conjunto sanlorentino. Por lo tanto, dicha “elevación” sería, por lo tanto, de carácter espiritual. De este modo, la “grandeza” no sería únicamente de tipo formal, tangible a través de nuestros “sentidos” (pero más concretamente, por medio de la vista (“ojos”), pues desemboca en la idea de purificación del “alma”, tan recurrente en la literatura escurialense. La contemplación de las grandes dimensiones, conduciría, en conclusión, al sosiego y “ensanchamiento” del espíritu, pues “se remonta y ensancha por otra esfera menos sensible u limitada” que, en definitiva, nos acercaría a Dios.

En suma, aparte de establecer una continuidad con la tradición literaria precedente, que traducía el colosalismo arquitectónico en las ideas de Dios y de elevación, a través de esta metáfora Cuadrado pone de manifiesto un concepto inherente a su tiempo, como es lo “sublime”, que tampoco sería novedoso en el ideario estético escurialense¹⁰⁷⁸. Este término figura, como es obvio, en su acepción positiva, como es la unión entre lo “finito” y lo “infinito”, una de las aspiraciones máximas de las búsquedas del hombre romántico¹⁰⁷⁹. Concretamente, se está abordando un

¹⁰⁷⁸Ej., SANTOS, fray Francisco de los: *ob.cit.*, 1657, [sin foliar] p.V.

¹⁰⁷⁹ Lo “sublime” (*ὄψοδ* (gri), *sublimitas* (lat.), trad.: *altura*, vinculado a la presente descripción decimonónica, puede definirse como un sentimiento de placer ante un estímulo dual y enfrentado: atractivo pero, a su vez, imponente. Pero dicha imponente no llega a resultar terrorífica. El colosalismo escurialense se fundamenta en una sublimidad de proporciones superiores a las humanas o, en otros términos, en una grandeza desmesurada anticlásica, pues favorece una ruptura con los convencionalismos o cánones institucionalizados. Véase más sobre el concepto en GRASSI, Pepe: *ob.cit.*, p. 953. En definitiva, el concepto de lo “sublime” romántico aplicado al monumento sanlorentino, aunque se oriente hacia las subcategorías de lo “infinito” y lo “desmesurado”, no se aprecia en un sentido opuesto a la “belleza”. Es así que la visión que nos ofrece Cuadrado del término dista de las premisas del Romanticismo inglés de Wordsworth y Coleridge o del alemán de Schlegel, quienes afirman que lo “sublime” y lo “bello” son nociones opuestas y, por lo tanto, antagónicas. Por el contrario, lo “sublime” escurialense se encuentra en la línea del pensamiento de Schelling, el cual concibe lo “bello” en lo “sublime”, gracias a la unión de lo “finito” y lo “infinito”. Por otro lado, como es sabido, lo “sublime” decimonónico está íntimamente unido a la relación del hombre con la naturaleza. En este sentido, parece que Cuadrado aborda el colosalismo escurialense desde una aproximación contemplativa de su grandiosidad, con un trasfondo de carácter místico-espiritual e “intemporal” (como testimonio de las fuerzas sobrenaturales de Dios) y no como un medio hostil, amenazante. Sin embargo, con términos como “abatimiento” y “ruina” destaca la faceta de un Escorial “trágico”; Véase más sobre lo “sublime” decimonónico en GARCÍA GÓMEZ, Francisco: *ob.cit.*, p. 114. Por otro lado, el *Diccionario de la*

concepto de lo “sublime” del monumento de tipo contemplativo de su cariz místico-espiritual, como si se tratara de la grandiosidad de la naturaleza¹⁰⁸⁰.

f.2. Los efectos negativos de la “grandeza” inabarcable y modular

...La grandeza del Escorial está toda en sus proporciones, no en acumulados ordenes de arquitectura, ni en multiplicadas bóvedas, ni en columnas y arcadas una a otra sobrepuestas. Apenas se compone de otras partes que las de un simple oratorio y sin dificultad pudiera reducirse a un tamaño de miniatura. Y si esta unidad y sencillez agrada presentándose distinta y fácilmente a la primera impresión, agota por otro lado el número y variedad de las sucesivas. Y perjudica a la idea de su propia magnitud. Falto allí de objetos pequeños de comparación y como si hasta su estatura se hubiera engrandecido, no comprende el espectador lo colosal de cuanto le rodea, si no viene en auxilio de los ojos la fría relación de las medidas, porque, así como las distancias desaparecen en la llanura, así las dimensiones absorbidas por la desnudez o sobrada regularidad del edificio. Su mole le impide abarcarlo pintorescamente de una ojeada y donde quiera se sitúe, tropieza con cuerpos macizos que se interponen ante los segundos términos y no permiten transmitir al papel su conjunto sorprendente..., pp. 133 y 134.

Resulta paradójico que el autor critique al monumento en alguno de sus aspectos, cuando la pretensión de este escrito es el de potenciar positivamente a la fábrica de cara al lector, para concienciarle de su valor y procurar su salvaguarda. En relación a ello, incluso, Cuadrado es aún más contradictorio cuando se trata de la tan encomiada “grandeza”.

En el siguiente párrafo, alerta al lector de que no todo debe de ser calificado por “grandeza”, realizando la siguiente diferenciación: por un lado, se halla la “grandeza” proclamada por positiva y meritoria, localizada en las “proporciones” del edificio, como bien hemos visto, “colosales”, y como una vía directa hacia la esfera supraterrrenal. Pero, por otro lado, señala una errónea acepción de dicha “grandeza”: la

Lengua Española de la RAE ofrece varios significados del concepto de lo “sublime”, de los que se detecta su sinonimia con lo “excelente” y lo “extraordinario”. Estas últimas son cualidades adscritas a todas las facetas que comprende El Escorial, tanto artísticas (de obras y artistas) como espirituales: “excelso, eminente, de elevación extraordinaria. U.m.ensent.fig. apl. a cosas morales o intelectuales”, “dicho de una persona: que cultiva algún arte o técnica con grandezaadmirable. *Orador, escritor, pintor or sublime*”; “dicho del estilo: dotado de extremada nobleza, elegancia y gravedad”. www.rae.es (Consultado:31/05/2016). Sin embargo, Cuadrado llegará a cambiar su visión acerca de la “grandeza” colosal del edificio (CUADRADO, José María: *ob. cit.*, pp. 133 y 134, pp. 352 y sig. de esta tesis).

¹⁰⁸⁰ Recuérdese, de la nota previa, la diferenciación entre los distintos tipos de aproximaciones a la naturaleza de lo “sublime” y, concretamente, la de tipo “contemplativo”-espiritual, en GARCÍA GÓMEZ, Francisco: *ob. cit.*, p. 114.

de la acumulación y reiteración de elementos. Sin embargo, esta realmente deriva de la anterior, pues es producto del agotamiento (“agota”) que, precisamente, suponen las grandes dimensiones de lo colosal o las “proporciones”, propiciado por la multiplicación de sus máximas categorías, la “unidad” y la “sencillez”, cuyo carácter modular reiterativo conduce a la “acumulación”, “multiplicación” o “superposición” de elementos (“acumulados ordenes de arquitectura [...] multiplicadas bóvedas [...] columnas y arcadas superpuestas”). Como resultado final, la falta de contraste (de “objetos pequeños de comparación”) “perjudica a su propia magnitud”. Es evidente que este juicio negativo hacia la monotonía de lo modular, de estancias y elementos, no es algo que resulte novedoso en esta descripción¹⁰⁸¹.

No obstante, por otro lado, la tan valorada “grandeza” de las “proporciones”, también tiene un punto débil: al ser todavía más potenciada gracias a la “desnudez”, “sobrada regularidad” y rotundidad de su severidad, puede provocar un efecto de “mole” o de inconmensurabilidad tal, que llega a repercutir, mismamente, en contra de la apreciación de su “magnitud”. Es decir, para Cuadrado el efecto colosal de El Escorial entorpece la apreciación en sí misma de su “grandeza”, puesto que el espectador no consigue abarcarlo ni comprenderlo en su totalidad (“no permiten transmitir al papel su conjunto sorprendente”, “le impide abarcarlo pintorescamente de una ojeada [...], tropieza con cuerpos macizos que se interponen [...] no permiten transmitir al papel su conjunto sorprendente”). No estaríamos hablando, por lo tanto, de una arquitectura de proporciones clásicas, armónicas y equilibradas, hecha por y para el hombre¹⁰⁸².

En definitiva, la “grandeza” colosal, contradictoriamente, bebe de dos de las vertientes de lo “sublime”, tanto positiva (contemplación mística y espiritual) como negativa (proporciones discordantes, rupturistas y desbordantes).

f.3. El Escorial como vestigio de su “grandeza”. Una oda a la nostalgia de un pasado mejor

En relación a los vocablos de “abatimiento” y “ruina”, en los siguientes ejemplos la “grandeza” serán sinónimo de una “gloria” sepultada en los tiempos de

¹⁰⁸¹ Recuérdese el reproche de Cuadrado sobre el cansancio que provoca la “misma copia de detalles” (CUADRADO, José María: *ob.cit.* 1853, p. 149, pp. 339 y sig. del presente estudio).

¹⁰⁸² Recuérdese el valor anticlásico de lo “sublime”, cuando una producción artística desbordaba las medidas del hombre (consúltese la nota 1079 de este concepto)

Felipe II. Así, Cuadrado, influido por las tendencias de pensamiento de su época, se recrea en el dolor de su pérdida de una manera pesimista y desesperanzadora¹⁰⁸³:

f.4. El Escorial como ente orgánico en fusión con la “naturaleza”. Las ideas de ciclo vital y “memento mori”

...Evitando las funerales sombras que a la hora del crepúsculo brotan de su seno los monumentos, el alma fatigada de conversar con los difuntos temple allí las impresiones harto severas del edificio con otras más suaves. Y abre todos los sentidos a la armonía de la naturaleza, que en su perenne vida incesantemente renovada nos habla también de Dios como la fugacidad de las generaciones y los inanimados restos de su grandeza..., p. 144.

Aquí, el autor expone una imagen de El Escorial abandonada¹⁰⁸⁴, casi fantasmal (“inanimados restos de su grandeza”, “vitando las funerales sombras que a la hora del crepúsculo¹⁰⁸⁵ brotan de su seno los monumentos”, “alma fatigada de

¹⁰⁸³ He aquí el marcado cariz sentimental o subjetivo del texto de Cuadrado. Como hombre de su época, se deja influir especialmente por su “yo” subjetivo o “yo” individual. En otros términos, da rienda suelta a su visión personal y crítica del monumento (y del momento histórico que está viviendo), dando lugar tanto a juicios positivos como negativos, pese a que el objetivo primero del autor sea el de promocionar y ensalzar los valores escorialenses. Incluso, Cuadrado llega a dar rienda suelta a sentimientos tan profundos y pesimistas cargados de nostalgia o melancolía (ante el recuerdo de una época originaria de El Escorial, esplendorosa e irrecuperable), junto con el pronóstico oscuro de un futuro nada prometedor para el monumento. Por otra parte, en relación a ello, también sale a relucir el amor fervoroso de Cuadrado hacia este pasado escorialense, es decir, hacia el siglo de Oro español, concebido como un modelo ideal, e identificado, además, con las señas de identidad nacionales. En relación a la teoría del “yo” individual, véase más en GARCÍA GÓMEZ, Francisco: *ob. cit.*, pp. 111, 113, así como el enlace <http://nieveci.aprenderapensar.net/2011/08/06/el-siglo-xix-el-romanticismo/> (Consultado: 03/06/2016). También, vinculado a ello, remítanse a la nota 1063, acerca de la “teoría del genio” romántico.

¹⁰⁸⁴ El escritor señala un grave punto de inflexión en el Monasterio tras la muerte de su Fundador, que se encuentra omnipresente en el Monasterio como una “indignada sombra” amenazante. Con ello se confirma, una vez más, la adjudicación de las “glorias” o “grandezas” del monumento (y por extensión de España) a este monarca, siendo a partir de su fallecimiento cuando progresivamente el conjunto sanlorentino entra en declive. Esencialmente, la culpa de este hecho recae en el mal quehacer de su descendencia, que poco comparte con el Fundador, “incapaz de reconocer su sangre en las venas de su estirpe”. Si observamos con detenimiento, su desvirtud reside en su falta de religiosidad o de comportamiento cristiano del que, precisamente, estaba colmado Felipe II “...¡Ah! Su indignada sombra ya no había de ver lucir en su palacio un reino de grandeza, una era de sólida ventura, incapaz de reconocer su sangre en las venas de su estirpe, pudo lamentar en su hijo una bondadosa pero funesta flojedad, en su nieto un desmedido amor a los placeres y un total entregó a sus validos, en su biznieto una alma más enfermiza que su cuerpo...”, CUDRADO, José María: *ob. cit.*, p. 147.

¹⁰⁸⁵ El crepúsculo, junto con el atardecer, es una de las horas del día más reclamadas en las producciones artísticas románticas, pues son las de mayor fuerza evocativa, de la melancolía o de la idea de desaparición o muerte irrevocable, como en este caso. Precisamente, junto con la naturaleza y las inclemencias del tiempo, determinadas horas del día suponen el principal foco emocional para el artista romántico.

conversar con los difuntos”), recreada en la idea fatalista de melancolía y desesperanza¹⁰⁸⁶ y en el mundo de ultratumba¹⁰⁸⁷.

Pero, tras tanta oscuridad, Cuadrado aporta un mensaje más optimista, ya que afirma que el Monasterio, gracias a su intrínseca eternidad, se halla en una “perenne vida incesantemente renovada”. En este sentido, asimila al monumento con la “armonía de la naturaleza”, claro guiño al concepto de organicismo artístico romántico¹⁰⁸⁸. Como obra también de “Dios” (del mismo modo que la Naturaleza), la fábrica escurialense se rige igualmente por sus principios: posee una vida eterna, incesante y constantemente renovada, dejando tras sí “restos de su grandeza” irrecuperable por la fatalidad del destino, en este caso, por causa de su situación histórica¹⁰⁸⁹. Es así, cómo El Escorial ejemplifica un constante ciclo vital en donde la muerte, junto con el nacimiento o “renovación”, tienen cabida de forma natural (“fugacidad de las generaciones”, “inanimados restos de su grandeza”).

G) La continuidad de los tópicos de El Escorial como tabernáculo dedicado a Dios y de Felipe II como Salomón

...reasumen [sic] {i.e. resumen} la historia del Templo de Jerusalén, a cuya semejanza quiso Felipe erigir a Dios un tabernáculo emulando el celo de los piadosos monarcas de Judá..., p.132.

El texto de *Recuerdos y Bellezas* no carece de uno de los tópicos esenciales en torno a la gran fama del monumento, como es la asimilación del templo de El Escorial con el Hierosolimitano y de Felipe II, no únicamente con el rey Salomón, sino

¹⁰⁸⁶ Recuérdese acerca de este asunto la nota 1083. Véanse GARCÍA GÓMEZ, Francisco: *ob. cit.*, pp. 111, 113, así como el enlace <http://nieveci.aprenderapensar.net/2011/08/06/el-siglo-xix-el-romanticismo/> (Consultado: 03/06/2016). También, vinculado a ello, remítanse a la nota 1063, acerca de la “teoría del genio” romántico.

¹⁰⁸⁷ He aquí la presencia de un halo misterioso, de lo fantasmagórico y lo lúgubre, tan del gusto romántico, dentro de la tendencia imperante en contra de la razón. En esta línea de lo tétrico-fantasmal, sale a relucir otro de los clichés o tópicos románticos, como es la recreación en los cementerios o lugares de enterramiento, aludiéndose en ello a la función Mausoleo Real del monumento sanlorentino. Sobre este asunto, véase D’ANGELO, Paolo: *ob. cit.*, pp. 146-155 y GARCÍA GÓMEZ, Francisco: *ob. cit.*, pp. 115-117.

¹⁰⁸⁸ La concepción romántica de la obra de arte como ente orgánico, consiste en que esta es concebida como organicismo natural, similar a una planta. Por este hecho, mismamente, se encuentra atado a las inclemencias naturales o meteorológicas o vicisitudes del tiempo (en este caso, estos contratiempos serían de tipo histórico y geográfico). Véase D’ANGELO, Paolo: *ob. cit.*, pp. 213-218. Se volverá sobre este concepto en la página 405 y sig.de este estudio, bajo los vocablos “naturaleza”: “robustez” y “lozanía”.

¹⁰⁸⁹ Otro tema recurrente en el siglo XIX, como derivado de lo “sublime” (recuérdese la nota 1079), es la idea de vulnerabilidad ante las fuerzas sobrenaturales del destino o de Dios, que devasta a su merced y en un instante la vida del hombre y su obra, como en este caso, la arquitectura del Monasterio. Esta es una de las facetas del acercamiento a la Naturaleza, dentro del concepto de lo “sublime”, por la que esta es apreciada como un medio “hostil, salvaje y trágico”. GARCÍA GÓMEZ, Francisco: *ob. cit.*, p. 114.

también con el resto de los “monarcas de Judá”. Para remitirse a estas comparaciones, Cuadrado hace referencia a las insignias de sus estatuas, ubicadas en la fachada de la basílica. En este fragmento, se hace patente que la imitación del primer templo del Cristianismo por El Escorial parte del deseo expreso de “Felipe” II por crear un “tabernáculo” dedicado a “Dios”, “emulando el celo de los piadosos monarcas de Judá”.

H) Naturaleza: robustez y lozanía

...Pero cruzando las espesuras de mediodía surcadas de arroyuelos, trepando las ásperas cumbres de enfrente, allí ostenta la naturaleza toda su robustez y lozanía digna de competir con el monumento..., p. 149.

...Y aparece el Escorial una gigantesca estatua medio desbastada en el seno de su cantera, un trofeo del ingenio y del poder humano plantado en el centro de la domada rureza de las montañas..., p. 149.

Aparte de la analogía “Escorial-Naturaleza” que acaba de estudiarse¹⁰⁹⁰, el autor de *Recuerdos* alude a otras más al respecto. Por una parte, la “robustez y la lozanía” adjudicadas al edificio, propician que la propia “Naturaleza” pueda llegar a competir con el monumento. Con ello, se cumple la concepción del Monasterio como elemento orgánico, fusionado en el medio natural en su estado más esplendoroso y bruto, como si hubiera nacido en él espontáneamente a partir de la mano de Dios (sin embargo, no deja de ser producto del artificio del hombre, creado a partir de su “genio”/“ingenio”¹⁰⁹¹).

Por otra parte, una vez más, se alude al concepto de “ruina” o “abandono”, mediante la metáfora de El Escorial como “gigantesca estatua medio desbastada”¹⁰⁹² a la merced del medio natural, “en el seno de su cantera”, esto es, en medio de las montañas entre las que se inserta¹⁰⁹³.

En definitiva, se muestra una idea de la imagen del monumento semejante a la de la Naturaleza, sujeto a sus mismas normas y dotado de la grandeza y esplendor que le ha otorgado su Creador. Pero, al mismo tiempo, el Monasterio es víctima de

¹⁰⁹⁰ Véase la nota 1088 de esta tesis sobre la idea de organicismo artístico decimonónico.

¹⁰⁹¹ Como bien se ha apuntado, Cuadrado atribuía la cualidad de “genio” a Felipe II (véanse pp. 343 y sig. y la nota 1063 de la presente tesis).

¹⁰⁹² Cuadrado ha cosificado al monumento bajo la forma de una “estatua”, como metonimia de la idea de arte de la Antigüedad.

¹⁰⁹³ Recuérdese que este organicismo suponía un ciclo vital donde la muerte y la fatalidad del destino tenían lugar, así como el renacer o la “renovación” (nota 1088 y los citados vocablos “naturaleza”, “robustez” y lozanía” en CUADRADO, José María: *ob. cit.*, 1853, p. 149, pp. 356 y sig. de este estudio).

ella, puesto que, unida a la acción del tiempo, acaba deteriorándolo y convirtiéndolo en un vestigio de su pasado.

I) Caprich-o/-oso

i.1. “Grutesco”: “menudo”, “caprichoso”, “gracioso”

...Su bóveda la pintaron Granello y Fabricio, según aquel género de menudo y caprichoso dibujo, de vivo matiz, de graciosos enlazamientos de grecas, follajes y figurillas a que se ha dado el nombre de *grutesco*..., p. 140.

El “capricho” sigue manteniéndose como característica propia del “grutesco”¹⁰⁹⁴. El término puede definirse por espontaneidad, surgido por gusto o “antojo” creativo, lo cual queda aún más reforzado a partir de la “gracia”. Además, a todo ello se añadiría la minuciosidad, inherente a todo trabajo realizado con “curiosidad”/ “artificio” (“menudo”).

i.2. Los “caprichos” de El Bosco

...cuyas bóvedas adornaron con bellísimos grutescos Fabricio y Granello, encierran obras maestras de Ticiano y Ribera, caprichos del Bosco, retratos de Pantoja..., p. 144.

En esta misma línea, se encuentran los motivos de las pinturas de El Bosco, poniéndose en clara relación el capricho con la ocurrencia o el “ingenio”/invención”.

¹⁰⁹⁴ Véanse las notas 734 sobre el *ingegno e invenzione* y la subcategoría de lo *bizarro*, en relación a la definición del concepto de *capriccio* (nota 729). Acerca de la aplicación del vocablo a la decoración de grutescos, véanse los análisis de los testimonios de los jerónimos Sigüenza, (pp. 212 y sigs. del presente estudio), Santos y Jiménez (“grutesco/brutesco”, pp. 288 y sigs. de esta tesis). Por último, sobre el concepto de “grutesco”, recuérdese la nota 806.

2. Martín y Santiago y Don José Amador de los Ríos (artículo introductorio) (*Un viaje al Escorial, 1868?*)

2.1. Juicio de valor de Amador de los Ríos: “San Lorenzo del Escorial. Juicio Crítico de la Iglesia y Monasterio”

2.1.1. Análisis cuantitativo: frecuencias de palabras

A pesar de que el juicio crítico introductorio de Amador de los Ríos, “distinguido literato y arqueólogo” (según palabras de Martín y Santiago) sólo abarca de las páginas 15 a la 33, es tal su riqueza léxica-terminológica que he considerado que merece un análisis aparte. Véanse a continuación los resultados de las búsquedas de frecuencias de palabras de dicha introducción a *Un Viaje al Escorial*:

1 VOCABULARIO NO ESPECÍFICAMENTE ARTÍSTICO
1.1 Vocabulario descriptivo-físico
<i>Gran-d-e(s)/-eza/-ios-o/-a(s) (38), elev-ad-os/-as/-ación (9), principal(es) (7), colosal(es) (7), mayor(es) (5), much-o(s)/-a(5), larg-o (s)/-a(4),magnitud (4), buen-as(4), inmens-o/a(s) (3), dimensiones(3), abundancia (2), demasiado(2)</i>
1.2 Vocabulario de significado religioso en general
<i>Relig-ión/-ioso(s)/-iosas (7), sant-o(s)/-a(s) (7), cristian-ismo/-an-o/-a(s) (6), consagr-ar/-ad-o/-a(s)(5), Dios (2), mártires(1)</i>
2. VOCABULARIO ARTÍSTICO
2.1 Vocabulario relacionado con la arquitectura (componentes, edificios, espacios)
<i>Templo (21), architect-ura/-ecto (15), iglesia (9), Herrera(14) monasterio (6), fábrica(6), ornament-o(s)/-ación (6), greco-roman-o/-a/grecorromana(s) (6), edificio (5), cúpula (4), pilastras (4), Brunelleschi(4), Palladio (4), ogival(es) (4), plateresc-o/-a(4), nave(s) (4), Sansovino (3), vestíbulo (3), pavimento (3), patio(3), catedral (3), sacristía (3), muro(s) (3), retablo (3), entablamento (s) (3), Bramante (2), gótico-germánica(2), bóveda (2), basílica (2), columnas (2), embasamento (2), escalera (2), esfera(2), biblioteca (1), pirámides (1), Wren (1)</i>

2.2 Vocabulario artístico (no exclusivamente sobre la disciplina arquitectónica de aplicación general)
<i>Art-e(s)/-ista(s)/crítico-artísticas (34), obra(s)(7), fresco(s) (5), líneas (5), estatuas (5), cuadr-o(s) (5), pinturas (3), figuras (2), colorido (2), óleo (1), Jordán (1)</i>
2.3 Vocabulario técnico de las artes
Fresco(s) (5), mármol(es) (3), bronce(s) (2), óleo (1), oro (1), blanco (1)
2.4 Vocabulario descriptivo-crítico y estético
<i>Gran/-d-e(s)/-eza/-ios-o/-a(s) (38), magnífic-o(s)/-a(s)(11), genio (9), riqu-eza/-ísimos (8), bell-ezas/-o(s)/-a (8), mundo (7), monumento (7), pensamiento (6) mérito (6), proporciones(6), antigu-o/-as/-üedad (6), idea(s)(5), prodig-io/-osa (4), vistos-os/-as (4), sentimiento(s) (4), precios-os/-idades (4), dign-o/-as(4), ogival(es) (4), manera/ amaneramiento (4) plateresc-o/-a(4), sublime(s) (4), sever-o/-a/-idad(4), exquisit-a/-os (3), juicio(2), ánimo(2), lozan-o/-ía (3) sencilla(s) (3), excelentes (3), especial (3), decadencia (2), romano(2), Roma (2), gótico-germánica(2), ingenio(2), estima (2), dórico (2) , Renacimiento (2), maravill-as/-osos (2), clásicas (2), diseño (2), lastimosa (2), disposición (2), soberbios(s)(2), brillant-es/-ísimo (2), pagana (1) simbolizar (1), inmortaliza (1) recuerdo (1), agradable (1) variedad(1), insuficiente (1), exquisitos(1), griegos (1), jónico (1), corintio (1), balaustres (1), bárbaro (1), fantástico (1)</i>

2.1.2. Análisis cualitativo del vocabulario teórico crítico (búsquedas de concordancias y cocurrencias)

A) La valoración y justificación del estilo Severo escurialense

Amador de los Ríos es otro autor decimonónico que se recrea en la trascendencia del Escorial a nivel artístico como intelectual, pero notoriamente más que el anterior escritor¹⁰⁹⁵, José María Cuadrado. Es así que, al igual que el padre

¹⁰⁹⁵ Acerca de este juicio de valor por parte de José María Cuadrado, contra la predilección contemporánea por el estilo gótico frente a la revalorización del clasicismo a través de El Escorial, véanse las cocurrencias “gótico”/“medieval”/“plateresco”/ “bárbaro” frente al “clasicismo” escurialense. En el texto de este escritor, pese a su similitud con la reflexión del padre Sigüenza y, por

Sigüenza¹⁰⁹⁶, de los Ríos considera al Monasterio el principal impulsor de la reimplantación del clasicismo “greco-romano” en todas las ramas de la cultura española del XVI (incluido el arte), por medio de su estilo único: el clasicismo purista herreriano. Mismamente, como antagónico al Purismo, alude al estilo medieval, para lo cual despliega un amplio abanico terminológico: ej., “ogival(es)”, “bárbaro”, “gótico-germánica” y “plateresc-o/-a”.

Además, de los Ríos, haciendo alarde de su posición como historiador, ilustra al lector en una serie de nociones histórico-artísticas básicas para la correcta puesta en valor del Monasterio. Por ejemplo, se remite al hecho de que, a partir de su edificación, se abrió camino a la escisión del arte del siglo XVI en dos vertientes, del mismo modo que tuvo lugar en Italia: por un lado, el arte “plateresco” y, por otro, el “greco-romano”, impulsado por el interés arqueológico de las excavaciones de Roma y Florencia¹⁰⁹⁷.

Pero de esta tan detallada reflexión histórico-artística, sólo analizaré lo referido a la descripción de la imagen del Escorial, que es lo que atañe al presente estudio:

a.1. Juan de “Herrera” y su “talento superior”

...Herrera, amamantado en las grandes máximas de los Palladio, Sansovino y Strozzi, dotado de un talento superior, de un carácter austero y de una imaginación verdaderamente creadora, comprendió el grandioso pensamiento de Felipe II y para llevarlo á cabo empleó los recursos que podía suministrarle el arte de sus días..., p.19

...Asentado ya que Herrera no pudo prescindir de cuanto le rodeaba y que el arte de Palladio y de Sansovino era el más apropiado en el siglo XVI para erigir un templo que cumpliese a las miras de Felipe II..., p. 22.

El autor sostiene que Juan de “Herrera” pudo haberse inclinado, perfectamente, hacia el estilo ojival del plateresco, pero finalmente se decantó por el clasicismo severo, inspirado en arquitectos de estilo tan depurado como “Sansovino”,

ende, con la de Amador de los Ríos, no se alude de manera explícita a la contribución del monumento en la reintroducción de los ideales clásicos (y, por lo tanto, de la razón) en el panorama español quinientista.

¹⁰⁹⁶ Sobre este asunto, recuérdense en SIGÜENZA, fray José: *ob. cit.*, 1605, pp. 698 y 789, p. 229 y pp. 209 y sig. respectivamente de la presente tesis.

¹⁰⁹⁷ Frente a la búsqueda de ideales europeos del XVIII, que mantenía la hegemonía de la Academia como epicentro de la cultura y las modas, el historicismo del XIX (aunque mantenido en la Academia) aspira al riesgo de lo desconocido y la variedad, inspirándose en la estética oriental pero, así mismo, en el arte del Renacimiento con la intención de restaurar los modelos antiguos. GARCÍA GÓMEZ, Francisco: *ob. cit.*, pp. 11, 113-115, 127-131. Precisamente, este último se correspondería con el caso de las descripciones escurialenses decimonónicas, que apostaban por la salvaguardar la obra de El Escorial como prototipo de la sublimación de los ideales del arte clásico.

“Strozzi” y “Palladio”. El arquitecto, a quien considera de “talento superior, carácter austero e imaginación verdaderamente creadora”¹⁰⁹⁸, no concebía tanta ornamentación para la gran fábrica sanlorentina. Precisamente, la severidad clásica respondía a la perfección a los objetivos y al lenguaje del poder filipense. Es así que el arte herreriano es “el más a propósito en el siglo XVI para erigir un templo que cumpliera a las miras de Felipe II”.

a.2. El trasfondo espiritual del estilo purista herreriano: la elevación o purificación de las almas

...Confesamos ingenuamente, que sin recordar las formas de la arquitectura que le decora, sin meditar un punto sobre la procedencia del arte a que es debido, el templo de San Lorenzo, despertó en nosotros elevadas ideas y elevados sentimientos altamente religiosos, p. 24

...derivado del greco-romano pero purificado por el genio del cristianismo engrandecido por la severidad austera de aquellas líneas que parecen remontar el espíritu a otra esfera, alterado visiblemente en su disposición y proporciones, p. 25. Herrera, que abrigaba en toda su pureza la fe de sus mayores y que había comprendido el pensamiento colosal de Felipe II, no podía olvidar que las formas del arte romano no se amoldarían tan fácilmente a sus deseos, sin experimentar algunas modificaciones, insignificantes quizá en su apariencia, bien que de suma importancia en el fondo..., pp. 24 y 25.

Así mismo, de los Ríos llama la atención a la imperante atmósfera espiritual de la que se impregna el templo. Tanta es su notoriedad, que llega a eclipsar la excelencia material (“sin recordar las formas de la arquitectura que le decora, sin meditar un punto sobre la procedencia del arte a que es debido, el templo de San Lorenzo, despertó en nosotros elevadas ideas y elevados sentimientos altamente religiosos”). No obstante, este comentario no debe ser malinterpretado, pues la esfera formal no es desdeñada por el escritor, ya que, acto seguido, alude a la “severidad”¹⁰⁹⁹

¹⁰⁹⁸ De esta manera, el autor de esta introducción asocia al arquitecto una cualidad superior, para lo cual emplea el concepto de “imaginación creadora”, como sustituto del “ingenio/invención”.

¹⁰⁹⁹ La “severidad”, como bien se ha estudiado, constituye una de las subcategorías de la “magedad”/“majestad” o lo “majestuoso”, junto a la “seriedad” y la “entereza” (véanse las notas 757, 758, 761, 805, 809, 879 y 979). El término podía traducirse perfectamente por rotundidad de volúmenes puros desornamentados, máximas del estilo herreriano. Debido a la gran importancia que rinden a este concepto las descripciones escurialenses del XIX pero, en especial, la del artículo introductorio de Amador de los Ríos, vamos a proceder a su análisis aparte. Pero antes del estudio del vocablo, hay que señalar que, si este escritor lo concibe como uno de los atributos más sobresalientes y positivos del Monasterio, por el contrario, Cuadrado, que sustituía el vocablo por “desnudez” y “sobrada regularidad”, le otorgaba un papel negativo, en detrimento a la concepción de su “magnitud” o “grandeza” colosal (CUADRADO, José María: *ob. cit.*, 1853, pp. 133 y 134, pp. 352 y sig. de esta tesis).

austera”¹¹⁰⁰ de sus “líneas” arquitectónicas o, en otras palabras, la pureza de las formas desornamentadas, las cuales han sublimado, en definitiva, al estilo greco-romano, “alterado visiblemente en su disposición y proporciones”¹¹⁰¹. En suma, la decantación por esta “severidad”, por antonomasia, seña de identidad del clasicismo escorialense, se achaca a que Herrera concibió insuficientes las formas romanas para materializar el “pensamiento colosal” de Felipe II¹¹⁰², de ahí su modificación (“las formas del arte romano no se amoldarían tan fácilmente a sus deseos, sin experimentar algunas modificaciones, insignificantes quizá en su apariencia, bien que de suma importancia en el fondo”).

Pero, sobre todo, dicha sublimación o perfeccionamiento del clasicismo se debe a la espiritualidad cristiana sobre la que se cimenta: “derivado del greco-romano, pero purificado por el genio del cristianismo”, donde “genio” implica, por tanto, una intuición o inspiración superior de origen divino. Además, como bien es sabido, la “severidad austera”, carente de todo lujo o desornamentación superflua, es un

La “severidad” se une a una serie de categorías estéticas, aparte de la consabida “majestad”, como la “unidad”, el “decoro” y la “hermosura” Véase sobre el término, bajo la voz “severidad” (lo *grave* o la *gravità*, it) en GRASSI, Pepe: *ob. cit.*, pp. 371 y 372. Por otra parte, en relación al concepto empleado en los textos de El Escorial, la RAE reincide en que lo “severo” es un concepto íntimamente unido al “decoro” (véase nota 758), pues es traducido por lo “riguroso” y lo “exacto y rígido en la observancia de una ley, un precepto o una regla”. www.rae.es (Consultado: 09/06/2016).

¹¹⁰⁰He aquí una clara diferencia entre el juicio de Cuadrado y Amador de los Ríos con respecto a la “severidad austera” herreriana. Si el primero, como bien se ha indicado, consideraba que esta entorpecía la apreciación global de la “magnitud” o “grandeza” de la fábrica (la “desnudez”, “sobrada regularidad” y rotundidad de su severidad acababan confirmando un efecto de “mole” inabarcable (CUADRADO, José María: *ob. cit.*, 1853, pp. 133 y 134, pp. 352 y sig. del presente estudio), el segundo considera, por el contrario, que estas categorías potencian el nexo de unión con la esfera supraterránea (y, en definitiva, el efecto de sublimidad). Precisamente, en este sentido, de los Ríos coincidiría con otros autores, quienes apreciaban en la austeridad del dórico la categoría estética más propicia en la transmisión de la espiritualidad cristiana, frente al recargamiento y sofisticación del corintio (del texto del padre Sigüenza, véase la nota 821 de esta tesis, y, de las descripciones de Santos y Jiménez, el siguiente fragmento, donde se ensalza su espiritualidad y sobriedad: “...[Dioses gentílicos.] La forma de su arquitectura es de orden dórico, que por su valentía, y nobleza, se dedica a los esforzados, y valientes. Los antiguos lo acostumbraron en los templos de sus dioses más robustos, Júpiter, Marte, y Hércules, para significar su fortaleza, y valor. Mas la religión cristiana a los caballeros de Christo, que {triumfaron} del mundo, con mas razón, y verdad les dedica esse orden...”, SANTOS, fray Francisco de los: *ob. cit.*, 1657, pp.16v. y JIMÉNEZ, fray Andrés: *ob. cit.*, 1764, pp. 17r y.212.

¹¹⁰¹ Con esta frase, se confirma, a su vez, otra de las cualidades del arte manierista, como es el deseo de superar al arte clásico del que parte, intelectualizándolo o sublimándolo mediante el “artificio” y, por lo tanto, elaborando una nueva versión más “perfeccionada” de este. Sin embargo, va suponer la ruptura de sus proporciones iniciales. MARÍAS FRANCO, Fernando: “Prólogo” en SHEARMAN, John: *ob. cit.*

¹¹⁰² He aquí una clara reminiscencia semántica a la “majestad”, como bien sabemos, representante de la magnificencia Real (o divina, aunque este no sería el caso), por medio del estilo herreriano.

condimento esencial, por antonomasia, en la expresión de la espiritualidad, ayudando así a “remontar al espíritu a otra esfera”¹¹⁰³.

En definitiva, una vez más se aborda el trasfondo religioso del Escorial (o el tema de la purificación o elevación de las almas) como fundamento de su calidad formal (en este caso, en lo referido al clasicismo severo de su estilo¹¹⁰⁴), *leit motiv* de la gran mayoría de las descripciones. Por tanto, así mismo, hallamos la dualidad material-inmaterial o terrenal-espiritual, con alta implicación en las emociones o en la interioridad del observador.

Dicho estado de purificación o de “éxtasis mística”, vivido con mayor intensidad en la iglesia, se sustenta tanto en la apreciación de su arquitectura como de los “cuadros” que acoge. Esencialmente, ante estos componentes, el individuo se desconecta del mundo terrenal: “siente instantáneamente sobrecogido de un respeto profundo”, se “anima el corazón” y se destierra “toda idea terrenal y mundana”, “olvidándose de cuanto el mundo rodea”.

Acerca de la arquitectura:

...no puede ser ésta más suntuosa y bella, ni producir más sorprendente ni agradable efecto en el ánimo de los espectadores. Ya lo hemos indicado arriba: cuando el artista alza los ojos para examinar tan sublime portento, se siente instantáneamente sobrecogido de un respeto profundo, y olvidándose de cuanto el mundo rodea, aspira a remontarse a otras regiones..., pp. 21 y 23.

Acerca de la colección pictórica (en este ejemplo, también como rasgo inherente al siglo XIX, fíjense cómo el autor hace referencia al “buen estado de conservación” de las obras):

Los cuadros al óleo que se contemplan en los altares de las naves laterales y en las capillas inmediatas al vestíbulo del templo, son también de bastante mérito: representan á los apóstoles y a otros santos y santas mártires, y todos se hallan en buen estado de conservación, formando toda la decoración de aquella suntuosa iglesia, donde solo impera un pensamiento, en donde solo un sentimiento anima el corazón, dejando toda idea terrenal y mundana..., p. 29.

¹¹⁰³ Recuérdense la nota 1100, acerca de las referencias al dórico por parte de los monjes jerónimos, en relación a su austeridad y la espiritualidad.

¹¹⁰⁴ Esta unión arquitectura-alma-Dios nos remite al simbolismo de la grandeza colosal de la fachada identificada con la sublimidad de Dios. Esta se hallaba en el poema de Cabrera (que, al fin y al cabo, es otra característica adscrita al estilo arquitectónico, vinculada a la severidad y a la rotundidad de las formas) (CABRERA DE CÓRDOBA, Luis: *ob.cit.*, ca. 1580, estrofa 21, pp. 176 y sig. de esta tesis).

a.3. Clasicismo herreriano: “pagana” vs “cristiana”

- El paganismo de las formas clásicas y la contribución del “genio” de Juan de Herrera

...Y no se diga que su obra es más o menos pagana, porque se decidiera tan abiertamente por las formas clásicas: sobre este punto repetiremos lo que tenemos arriba insinuado. Si en esto hay motivo de censura, cúlpese más bien al carácter del siglo XVI que al genio del artista. Si Herrera hubiese vivido en el siglo XIV, no hubiera empleado de modo alguno para sus obras más formas que las piramidales, ni más arquitectura que la ogival, llamada también gótico-germánica. Al usar de las formas greco-romanas, pagó un tributo a la época en que vivía..., p. 22.

...Apeló por tanto al arte del Renacimiento, y entre los dos caminos que este le presentaba eligió el de la arquitectura grecoromana..., p. 20.

...Considerado, no obstante, este monumento con relación al estado general que presentaban las artes al construirse, examinado bajo su aspecto religioso, tal vez habrá escritores que echen de menos en él la riqueza y abundancia de ornamentación que ostentan otros mil edificios, levantados en la misma época, y tachen al par de poco cristianas las formas empleadas en su fábrica. No sabemos nosotros hasta qué punto puedan tener razón los primeros, partidarios sin duda del arte de Brunelleschi y admiradores de las producciones de los Egas, los Covarruvias, los Ríanos y los Berrügetes. Los segundos, es decir, los que no crean que el Templo del Escorial es tan cristiano como debiera, podrán acaso fundarse en respetables tradiciones artísticas, consagradas por el transcurso de los siglos y por el sentimiento religioso de los tiempos medios. Pero aunque rechacen de lleno el arte greco-romano que aspiró a resucitar, quizá sin el debido examen, las formas del antiguo en medio de una sociedad que [profesaba] distintas creencias, y que entrañaba diversos elementos de cultura, hijos también de distintas costumbres, todavía pueden alegarse grandes y poderosas razones en defensa de Herrera y de su obra maestra, bien que no convengan igualmente a todas las fábricas que bajo los mismos principios en aquel tiempo se levantaron..., pp. 16 y 17.

Siguiendo con la valoración del estilo herreriano, a través del término “pagana”, de los Ríos saca a la luz el debate en torno a la conveniencia del clasicismo en las construcciones religiosas quinientistas y los beneficios que supuso su restauración, precisamente, gracias a la fábrica escurialense.

Para muchos, la presencia de las formas arquitectónicas de la Antigüedad suponía un hecho criticable por sus orígenes paganos. Si el escritor de esta introducción justificaba anteriormente la decantación de Herrera (a quien concede el

calificativo de “genio”¹¹⁰⁵) por las formas puras greco-romanas en beneficio de la magnificencia o “pensamiento colosal” de Felipe II¹¹⁰⁶, ahora lo atañe a que el arquitecto lo hizo, explícitamente, en beneficio de su tiempo, dominado por el “gótico-germánico” (“apeló por tanto al arte del Renacimiento, y entre los dos caminos que este le presentaba eligió el de la arquitectura grecoromana”).

En relación a la tendencia en pro de la decoración goticista en espacios sagrados, de los Ríos manifiesta su indignación ante las críticas de la basílica o “templo” escorialense, por el hecho de que tenga “poco cristianas las formas empleadas en su fábrica”, esto es, por carecer de una decoración plateresca con su inherente recargamiento ornamental (de “riqueza y abundancia de ornamentación”).

Con todo ello, el historiador desvela que el estilo severo escorialense es el verdadero estilo clásico, ya que “aspiró a resucitar [...] las formas del antiguo”. No obstante, a pesar de esta “resucitación”, afirma que el estilo herreriano no supone una reproducción fidedigna de las premisas arquitectónicas antiguas, sino, como queda indicado, una sublimación o, en otras palabras, una mejor versión de estas.

- *El valor del templo “católico” de El Escorial frente a otro “protestante”*

...La catedral de Londres, a pesar del magnifico[sic] {i.e.: magnífico} conjunto que en su exterior presenta, a pesar de los visibles esfuerzos hechos por su arquitecto, Gerónimo Wren, para emular en su interior la basílica romana, deja conocer fácilmente que era aquel artista partidario demasiado ciego de las formas clásicas, y que se había ya separado de la comunión católica. En una palabra, la catedral de Londres es un templo protestante, mientras la iglesia de San Lorenzo, a pesar de los obstáculos ya indicados, puede tal vez presentarse como modelo de un templo católico en los tiempos modernos..., pp. 25 y 26.

Justificando nuevamente la superioridad del clasicismo purista de El Escorial, Amador de los Ríos exalta su superioridad sobre la gran Catedral de San Pedro de Londres. En ella, su autor, “Gerónimo Wren”, imitó las formas clásicas a la perfección pero, a diferencia del templo sanlorentino, se encuentran vacías de espíritu cristiano, pues se trataba de un templo protestante.

¹¹⁰⁵ Véanse las pp. 343 y sig. del presente estudio referida al análisis de Cuadrado, quien asociaba el “genio” a Felipe II. Recuérdese la nota 1063 acerca de la teoría del genio romántico.

¹¹⁰⁶ RÍOS, Amador de los: *ob. cit.*, ¿1868?, pp. 24 y 25, pp. 361 y sigs. de esta tesis.

B) La esencia escurialense: la idea de monumento

El término “monumento”¹¹⁰⁷ constituye una vía para el conocimiento de la esencia escurialense para de los Ríos, pues, en definitiva, en torno a este reflexiona sobre el verdadero significado del Monasterio. Véanse, a continuación, las consideraciones de este escritor:

b.1. “Uno de los más grandes monumentos del gran Siglo de Oro”

...es en efecto uno de los más grandes monumentos del gran siglo que ha merecido por antonomasia el renombre de Siglo de Oro..., p. 16.

El Escorial es denominado “monumento del gran Siglo de Oro” por representar a esta época, espléndida en materia cultural y artístico, gracias al amplio abanico de piezas que acoge entre sus muros, aparte del impacto que supuso, como hemos visto, su estilo arquitectónico.

b.2. El valor representativo y patriótico de El Escorial. La “grandeza” de “Dios” y “Felipe II”

...En esta época de incertidumbre y de orgullo, de imitación y de originalidad, apareció Herrera al lado de Felipe II, para levantar el suntuoso monumento, cuyo nombre hemos puesto al frente de estas líneas. ¿Cuál debió ser el carácter, cuáles las formas que debió dar a su obra?... Felipe II le había dicho: <cita>Hagamos un monumento digno de la grandeza del Dios que adoramos, y que recuerde a las generaciones futuras mi poder y mis victorias<cita> Felipe II extendía sus dominios por casi toda Europa, y los leones castellanos rugían á la otra parte del mundo, postrando a los pies de la vencedora España colosales imperios: el sol jamás se ponía en sus Estados..., pp. 19 y 20.

La idea de “monumento” aquí expuesta se ajusta a su etimología, es decir, rememoración o recuerdo eterno de personajes ilustres, en este caso, de “Felipe II” pero, al mismo tiempo, de su máximo interventor y para quien le fue dedicada esta obra: “Dios”. Por consiguiente, El Escorial es “monumento” de la magnificencia divina y filipense. Por otro lado, con esta conclusión sale a relucir que la “grandeza” sanlorentina bebe de dos valores: el espiritual o divino (“Dios”) y el representativo-regio filipense (“Felipe II”, “recuerde a las generaciones futuras mi poder y mis victorias”).

Como expresión de las proezas del Fundador, el texto también acoge la idea de El Escorial como símbolo la España triunfante (“poder”, “victorias bélicas”,

¹¹⁰⁷Sobre el término “monumento”, recuérdese la nota 764.

“vencedora España”, “colosales imperios”) sobre el que, en definitiva, siempre ha girado la esencia sanlorentina. Es por ello que nace un profundo sentimiento patriótico en torno a la fábrica, comprendida como emblema nacional y enaltecedora de todos los españoles¹¹⁰⁸.

Por último, el autor reincide en la coocurrencia de los términos “Herrera” y “originalidad”¹¹⁰⁹, remarcando así la genialidad, carácter único y excepcional de esta edificación¹¹¹⁰.

C) Magnífico

El calificativo “magnífico” está muy presente en el comentario de Amador de los Ríos, resultando uno de los vocablos más frecuentes de su corpus descriptivo-crítico: “magnífic-o(s)/-a(s)” (11) tras “gran/-d-e(s)/-eza/-ios-o/-a(s)” (38). Es así que podemos encontrar diversas combinaciones de lo “magnífico” con otros vocablos:

c.1. La “magnífica cúpula” de la basílica

...Consta el cuerpo de la iglesia de dos arcos, sin contar los torales en que estriba la magnífica cúpula, descansando en fuertes machones, exornados de colosales pilastras estriadas que se levantan hasta el cornisamento..., p.26.

...Pero este defecto, que es sin duda imperdonable en un genio como el de Herrera, desaparece al levantar la vista para contemplar la magnífica cúpula que se eleva á la prodigiosa altura de trescientos treinta y cinco pies hasta el anillo de la linterna, la cual tiene otros veinte de elevación componiendo la suma total de trescientos cincuenta y cinco, que excede a las más elevadas torres de toda España..., p.27.

De este elemento arquitectónico de la tan halagada basílica, se elogiará tanto a su sistema constructivo, basado en la resistencia, solidez o *firmitas* (“fuertes machones”), en las grandes dimensiones (“colosales pilastras”) y en su significativa “altura”, pues “excede a las más elevadas torres de España”. Nuevamente, se ensalza

¹¹⁰⁸ He aquí otra alusión a la concienciación del lector de que el Monasterio forma parte de sus señas de identidad, procurando su empatía con él.

¹¹⁰⁹ Bien sabemos que la “originalidad” va unida al concepto de creatividad propia del “genio”, término vinculado a este arquitecto (nota 1063).

¹¹¹⁰ Como prolongación de la “originalidad” de “Herrera” que acaba de nombrarse, de los Ríos considera a El Escorial como “monumento” del “genio” de este artífice y de su antecesor, “Toledo”. En definitiva, son otras personalidades ilustres y claves en la configuración de esta Maravilla, no únicamente su Fundador: “...Grandiosa es la Biblioteca, enriquecida de bellos frescos, que representan asuntos alusivos a su instituto, completando así la idea concebida por el vencedor de San Quintín, al erigir el monumento que inmortaliza el genio de Toledo y de Herrera...”, RÍOS, Amador de los: “San Lorenzo del Escorial. Juicio Crítico de la Iglesia y Monasterio” (artículo introductorio) en MARTÍN Y SANTIAGO, José: *ob. cit.* ¿1868?, p. 32. Recuérdese que Cuadrado limitaba la denominación de “genio” a Felipe II, por lo que su escrito puede ser considerado *pro rege* (remítanse a las pp. 343 y sig. de esta tesis).

el grado de superioridad y excelencia del monumento sobre cualquier otra construcción sobre la faz de la Tierra.

c.2. “Iglesia magnífica”

Como era de esperar, lo “magnífico” se concentra especialmente en la Iglesia o basílica sanlorentina, en relación a lo maravilloso y sobrenatural, propiciado, en definitiva, por su inherente etereidad. Por lo tanto, el historiador se une al grupo de escritores que sobrevaloraban esta estancia sobre cualquier otra¹¹¹¹.

- Las dos subcategorías de lo “magnífico”: lo “sublime” y lo “severo”

...La Iglesia de San Lorenzo, magnífica: sublime como el Dios de las batallas a quien fue consagrada, severa como el genio sombrío del monarca que la erigió...”, p. 16.

De los Ríos aprecia dos categorías de lo “magnífico”, otorgadas mismamente a la basílica: por un lado, la “sublimidad”, atribuida a “Dios”, y, por otro, la “severidad”, como símbolo del “genio¹¹¹² sombrío del monarca”¹¹¹³. He aquí otra de las características de los siglos XVIII y XIX, como son las críticas hacia el Fundador, generalmente tachado de “tétrico”¹¹¹⁴.

- Lo “magnífico” y lo “suntuoso”

...Así, pues, sin repudiar el arte de Brunelleschi por insuficiente, y dejándose llevar de sus instintos naturales y de la conveniencia del género de arquitectura greco-romana, para edificar en el siglo XVI un templo tan magnífico y suntuoso, como exigía la grandeza y poderío de Felipe II y como había menester su orgullo de vencedor, tomó Juan de Herrera la senda que más [fácilmente] le había de conducir al término, a que aspiraba..., pp. 20 y 21.

No obstante, a pesar de este juicio un tanto peyorativo hacia Felipe II, en este ejemplo, se le dedican unas halagadoras palabras. Es entonces cómo se determina que

¹¹¹¹ En este sentido, son únicas las excepciones de Santos y, por extensión, de Jiménez, quienes encomiaban la estancia del Mausoleo Real como foco de la apoteosis mística escorialense, en sustitución a la basílica o la Custodia (pp. 292 y sigs. del presente estudio).

¹¹¹² En este caso, “genio” es sinónimo de “carácter”.

¹¹¹³ Por lo tanto, con esta afirmación, se demuestra que la “severidad” para de los Ríos compendia una variada significación: si por una parte era un medio para alcanzar la espiritualidad divina escorialense y una seña del perfeccionamiento del clasicismo arquitectónico (RÍOS, Amador de los: *ob. cit.* ¿1898?, p.368 de esta tesis), por otra parte, también encarna la personalidad del Fundador. Como acaba de demostrarse, lo hará tanto en su lado negativo (como símbolo de su carácter “sombrio”) como positivo (como de su “grandeza” y “poderío”). He aquí, por lo tanto, una clara reminiscencia a los preceptos del “decoro” y “autoridad” vitruviana (véanse notas 821, 862, 939 y la página 228 de esta tesis, en relación al “decoro” y a otra de sus tipologías más destacables en relación al monumento junto con el “decoro” ritual o temático o dicho principio de autoridad, como es el llamado “decoro de naturaleza”, al que hace referencia el padre Sigüenza (SIGÜENZA, fray José de: *ob. cit.*, 1605, p.697), aparte del tópico de El Escorial como *alter ego* de Felipe II.

¹¹¹⁴ Sobre este tema, véase la reseña de la nota 524.

el estilo “greco-romano” ha sido el más propicio para manifestar la “magnificencia” y “suntuosidad” o el “poderío” y “grandeza” de su imagen. Por lo tanto, de los Ríos reitera el recurrente tópico de El Escorial como trasunto o símbolo de la personalidad de Felipe II, tanto en sus virtudes (“grandeza” y “poderío”) como en sus defectos (“genio sombrío”) en estrecha vinculación con las ideas de “decoro” y “autoridad” vitruvianas¹¹¹⁵.

D) El Escorial como genio de las artes españolas frente a la decadencia lastimosa del Barroco

...El templo más suntuoso que posee España en el género de la arquitectura a que pertenece. No faltando escritores que, al mencionar esta gran fábrica, afirmen que murió en ella el genio de las artes españolas y, por cierto que cuando consideramos la decadencia lastimosa en que éstas cayeron desde fines del siglo XVI, no puede menos reconocerse que en este aserto hay un fondo de verdad innegable..., pp. 9 y 20.

...Al frente de la puerta principal de la sacristía, se contempla el retablo de la Santa forma, cuajado de inútiles y revesados ornatos, sobrecargado de mármoles y relieves de pobre escultura, y sembrado de bronce y dorados, que contribuyen a presentar aquel extraño conjunto a los ojos de la muchedumbre como un extraordinario prodigio de las artes, mientras revelan á los inteligentes su lastimosa decadencia..., p. 30.

Con cierta nostalgia, se constata el valor del monumento como estandarte del “genio de las artes españolas” quinientistas las cuales, tras esta esplendorosa etapa, cayeron en declive. Es más que probable que el autor se esté remitiendo al estilo Barroco Castizo o Churrigueresco que comenzó a implantarse en el siglo siguiente a la construcción de esta “suntuosa” y “gran fábrica”.

En este sentido, critica el exceso de ornamentos “inútiles y revesados” del retablo de la Santa Forma, al que tacha de “lastimosa decadencia”. Conociendo la animadversión hacia el Barroco churrigueresco durante el siglo XIX, de los Ríos alude, no con buenos ojos, a su característico *horror vacui*.

E) Otras críticas artísticas hacia la estética escurialense

Aunque escasas, las críticas artísticas hacia el monumento (arquitectónicas como pictóricas) también están presentes en la descripción de esta introducción. Al igual que en el texto de Cuadrado, en la descripción del historiador no todos son

¹¹¹⁵Si bien se recuerda, muchos son los autores achacan, en gran medida, el éxito de esta fábrica a su excelente gusto artístico, pero también a su alta religiosidad.

halagos hacia el monumento. Es así que, del mismo modo que el anterior, sus juicios pueden resultar un tanto contradictorios con respecto a la última pretensión de su escrito, como es la enfatización los valores de del Monasterio de cara al lector, con la finalidad de suscitar su empatía y deseo por protegerlo:

e.1. Críticas a las “violentas/atrevidas actitudes” del “amaneramiento”

...Mucho mérito existe efectivamente en aquellas producciones; y sin embargo, en las violentas actitudes y exageradas proporciones de algunas figuras, así como en la semejanza de no pocos rostros, echamos de ver cierto amaneramiento, digno de censura, que caracteriza por otra parte las obras de los artistas italianos en la época que aquellos frescos se pintaron [...] (Sobre los frescos de la escalera de Jordán) “...sin que por esto asentemos que en los escorzos y atrevidas actitudes de sus figuras no se advierta también algún amaneramiento y falta de corrección en el diseño..., p.31.

La predilección por clasicismo severo de de los Ríos sale a relucir, incluso, en sus juicios pictóricos sobre los frescos de artistas manieristas italianos. Pero, en estas circunstancias, el escritor se dedica a objetar, esencialmente, el “amaneramiento” de las figuras¹¹¹⁶. Es por ello, que lo “amanerado” será “digno de censura” por haber nacido de sus “actitudes”, “violentas” y exageradas (“atrevidas”)¹¹¹⁷. No estamos acostumbrados a este tipo de objeciones, pues los autores escurialenses siempre habían apreciado las características del arte italiano de finales del XVI, incluso en su faceta más exacerbada¹¹¹⁸, aunque siempre tamizada por el equilibrio clásico. A estas críticas, se añaden otros motivos a desprestigiar de los citados frescos a nivel técnico y estético,

¹¹¹⁶ Es más que probable que, en su intención de ensalzar la producción artística nacional, Amador de los Ríos haya destacado especialmente estos defectos de algunas obras de artistas foráneos.

¹¹¹⁷ Esta afirmación sobre las “actitudes” “violentas” y “atrevidas” de lo representado es completamente opuesta a la emitida por Ponz en la descripción de su *Viage*. En líneas generales, precisamente destacaba de las “actitudes” de las figuras su “dignidad”, “reposo”, “tranquilidad”, “equilibrio” y “modestia” o, en otros términos, su “actitud fácil y desembarazada”, compendiándose todos estos atributos en la que consideraba la categoría esencial de la “buena pintura”: la “gracia” y su consiguiente “facilidad” (PONZ, Antonio: *ob. cit.*, 1772, pp. 179 y 180, 195-197, pp. 320 y sig. y 323 y sig. del presente estudio). No obstante, ambos autores, Ponz y de los Ríos, concuerdan en asociar lo “amanerado” a las “actitudes”. Si bien se recuerda, en el caso del primero, se empleaba el vocablo “delicadeza” en vez del “amaneramiento”/lo “amanerado”, comprendiendo la noción del artificio todo amaneramiento. Dicha “delicadeza” constituía una de las categorías estéticas de la “gracia” que, como bien sabemos, residía en las “actitudes” o poses (*ibíd.*, p. 180, pp. 322 y sig. de esta tesis).

¹¹¹⁸ Continuando con las apreciaciones de Ponz, podríamos destacar en este sentido, aparte del concepto de la “gracia” (pp. 319 y sigs. del análisis de este autor), la “manera” (pp. 330 y sigs. del presente estudio), la “delicadeza” o *delicatezza* (a partir del binomio “gracia y delicadeza” en *ibíd.*, pp. 321 y sig. de esta tesis, así como recuérdese la nota 936 sobre la definición de lo “delicado”) y la “dulzura” o *dolcezza* (“manera clara y suave”, *ibíd.*, p. 136, p. 331 del presente estudio).

como las “excesivas proporciones”, los fallos en el “diseño” (“falta de corrección”) y la “ semejanza de los rostros”.

e.2. “Pirámides”

...Pero no nos pareció tan bella como la imaginábamos antes de verla, disgustándonos en gran manera las dos pirámides que se hallan sobre el entablamento á uno y otro lado del cuerpo principal, coronadas de dos grandes bolas. Este ornamento que se encuentra bastante prodigado en todo el edificio, no produce allí el mejor efecto, contribuyendo por el contrario a rebajar el que en el ánimo del espectador causa el primer cuerpo con la severidad de sus líneas..., p.24.

He aquí otra de las críticas del autor, en el caso de la arquitectura: las formas piramidales de los remates (“pirámides”, “coronadas de dos grandes bolas”). Es debido a que estos remates son un elemento discordante, rupturista de la tan elogiada “severidad” de las líneas y su subsiguiente efecto purificador del alma (“contribuyendo por el contrario a rebajar el que en el ánimo del espectador causa el primer cuerpo con la severidad de sus líneas”).

2.2. La guía de Martín y Santiago

2.2.1. Análisis cuantitativo: frecuencias de palabras

1. VOCABULARIO NO ESPECÍFICAMENTE ARTÍSTICO
1.1 Vocabulario descriptivo-físico
<i>Alt-o(s)/-a(s)/-ura (134), ancho(s)/-a(s)/-ura (72), principal (es)(59) grande(s)/-dísim-o(-a(s))/-ioso/-edza/-e(s) (53), larg-o(-as)/-ura/-or (42), muy/much-o(s)/-as (37), mayor (es)(33), pieza(s) (26), vari-os/-as (20)</i>
1.2. Vocabulario de significado religioso en general
<i>Sant-o(s)/-a(s)/-ísima(60), ángel(es) (25) , cruz (18), fr (18), María(17), gerónimo (16), Lorenzo (16) Virgen (15), crucifijo(s)(12), reliquias(11), martirio (s) (9), Jesucristo/Cristo(9), (Sagrada, Santa, milagrosa) Forma (8), Dios (7), espíritu(s)/Espíritu-Santo(4),purísima(Concepción)/-eza(virginal)(3),Fe(3), crucifixión(1)</i>
2. VOCABULARIO ARTÍSTICO
2.1. Vocabulario relacionado con la arquitectura (componentes, edificios, espacios)
<i>Altar(s)/-ito/frontaltar(67), ventana(s) (60), puert-as/-ecilla/compuertas/puertas-vidrieras (59), arco(s)/doble-arco (57), cornis-a(s)/-amento(56), bóveda(s) (53), templ-o(-ete) (50), coro(s)/tras-coro/ante-coro(s) (47), pared(es) (46), escalera (s) (42), orden(es)(38), capill-a(s)/-etas(38), claustro(s) (38), entrada (32), pilastras (32), nicho(s)/nicho-panteón (29), iglesia(29), column-a(s)/-ita (29), patio (s) (28), sacristía/ antesacristía/antesacristía (27), adorn-o(s)/-ado(s) (27) testero(s) (25), retablo(s)(24), monasterio(21), Panteón (21), Palacio(19), edific-io(s)/-ación (15), Herrera (13), architect-ura/-ónico/-o(s)(12), Toledo (3)</i>
2.2. Vocabulario artístico (no exclusivamente sobre la disciplina arquitectónica de aplicación general)
<i>Cuadro(s) (41), pintura (s) (26), fresco(s) (23), figura(s) (20), Jordán (15), dibuj-o(s)/-aron/-ado(s) (13), Peregrini (11) Luqueto (10), color(es) (10),</i>

<p><i>Carvajal (8), Ticiano (7), Rivera (6), art-e/-ista/-ísticas/-ísticamente (6), Zúcharo (5), Pantoja (5), Rafael (4), Leoni (3), escultura(s) (3), Monegro(3), óleo (2)</i></p>
<p>2.3. Vocabulario técnico de las artes</p>
<p>Bronce(s)(75), dorad-o(s)/-a(s)/ sobre-dorada/sobredorada (62), mármol (es) (61), jaspe(s) (48), piedra(s)(38), madera (s)(31), fresco(s) (23), blanco (18), (dorado a) fuego (14), hierro (13), berroqueña (11), plata (8), labrad-o(s)/-a(s) (6), tapices(4), óleo (2)</p>
<p>2.4. Vocabulario descriptivo-crítico y estético</p>
<p><i>Orden(es)(38), hermos-o(s)/-a(s)/-eado(s)/-ura/-ísimo (17), , dóric-o/as (12), bell-eza(s)/-o(s)/-a (s)/-ísimo(s)/-a (12) natural/-eza(12), magnífic-o(s)/-a/-encia (10), grutesco(s) (10), admir/-ación/-able/-ándo/-ándose/-a(n)/-ados/-ada(7), perfect-o/-amente (7), invención(6), corint-io/-ia(s)(6), jónico(s)/-a(6), balaustr-es/-ada/-illas (5) grac-ia/-ios-o/-iosamente(4), propor-ciones/-ar/-ionado/-ando (4), buen/-os/-as(4), monumento(2), inconvenientes (2), simetría (2), maravilla (1), armonía (1)</i></p>

2.2.2. Análisis del vocabulario teórico crítico

A) Lo bello/hermoso

a.1. “Bellezas artísticas de todas las clases”

...y feliz yo mil veces si contribuyo en algo á tan grato fin, haciendo gustar a V. A. de las bellezas artísticas de todas clases que allí se conservan, por el sencillo relato que de ellas hago en el modesto ensayo que tengo la honra de ofrecer a los R. P. de V. A..., [sin paginar] II, (dedicatoria).

En la dedicatoria a su guía, dirigida a V. A., Martín y Santiago se remite al Monasterio a partir de su bello y variado legado artístico (“bellezas artísticas de todas clases que allí se conservan”), por lo que no excluye ninguna de sus manifestaciones y valora la imagen del monumento desde todas ellas.

a.2. Lo “bello/hermoso” y la variedad y riqueza de materiales pétreos

...este zócalo cierra una bella cúpula de diversos y preciosos jaspes, partida en cuarterones o cascos..., p.52.

...Desde ellas hasta la meseta ocupada por la custodia que ya hemos descrito, hay ocho escalones, viéndose las paredes cubiertas de jaspes, con bellos embutidos de mármol blanco..., p.53.

...También se ve aquí la hermosa puerta de marquetería alemana,...., p.56.

...una hermosa fuente de mármol pardo, en la que se lava las manos el celebrante..., pp.59 y 60.

...en su centro hay una hermosa cruz del referido mármol negro de Vizcaya..., p.75.

Para este autor, la “belleza/hermosura” escurialense se concentra en los materiales pétreos que componen sus partes y elementos, concretamente los “mármoles”, los “jaspes” y la “marquetería”¹¹¹⁹, arte menos aludido en las descripciones, junto con el de los tapices. Al mismo tiempo, la “belleza/hermosura” atribuida a dichos materiales, también implica su variedad y suntuosidad, coocurriendo con el binomio “diversos y preciosos”.

a.3. “*Hermosos grutescos*” y “*hermosa balaustrada*”

...la bóveda está realizada con hermosos grutescos, de la misma clase y autores que los de la Ante-Sacristía;..., p. 62.

...viéndosela circuida por una ancha cornisa, que sustenta la hermosa balaustrada que la rodea..., p. 108.

...rematan a los 60 pies con una hermosa balaustrada de piedra..., p.133.

...Para que el resto de la sala hiciese la debida armonía, llenaron los referidos hermanos, de hermosos grutescos la bóveda,...., p.139.

Martín y Santiago considera hermosos los motivos “grutescos”¹¹²⁰ y al orden balaustre (“balaustrada”) los cuales, como es sabido, implican variedad de formas pero, al mismo tiempo, simetría y equilibrio.

Por otra parte, adjudica la cualidad de la “armonía”¹¹²¹ al grutesco¹¹²². Por tanto, no estamos ante una decoración abigarrada y desmedida, sino acorde con la “armonía” arquitectónica.

¹¹¹⁹ Precisamente, la marquetería es una técnica que, de por sí, resulta todo un alarde de “detallismo”, “primor” y precisión técnica (“dificultad”), por lo que se colma de gran “curiosidad”/“artificio”.

¹¹²⁰ Recuérdense las notas 806 y 873 de esta tesis sobre el grutesco y el balaustre respectivamente.

¹¹²¹ Recuérdense las pp. 306 y sigs. del estudio léxico-terminológico de la descripción del *Viage*.

¹¹²² Curiosamente, este autor no alude al “ingenio” al remitirse a esta decoración, ni a toda la serie de calificativos que suelen acompañarla en la gran mayoría de escritos escurialenses, como la “bizarría”, la “rareza” o la “curiosidad”, la “gracia”, entre otros. Por citar algunos ejemplos al respecto, remítanse a las valoraciones del “grutesco” del padre Sigüenza, (coocurrencias con “grutesco”: variedad”, “diferencias”, “bizarría/vizarros”, “gracia”, “capricho”, “fantasía”, “invención y monstruos”, (pp. 212 y sigs. de esta tesis), los padres Santos y Jiménez (dentro del término “perfección” y la subcategoría de la “variedad” (“mezcla, “diverso”), se hallaba el “grutesco”/“brutesco” en coocurrencia con “bizarría”/“vizarría”, “capricho”, “gracia”/“arte”, “novedad” y “diversión”), (pp. 288 y sigs. del presente

B) Gracia

...y las otras dos de bronce dorado, con un gracioso dintel o última grada, que sirve de sustento a una reja, de la misma materia, forma y hermosura que la de entrada, menos en los pedestales que en esta son de mármol..., p. 73.

...da vuelta el medio punto de un gracioso arco, con guarniciones doradas; se forma así una como caja de pórfido-, que encierra al Cristo..., p. 75.

De los pocos términos quinientistas italianos que persisten en esta guía, la “gracia”, así como en una de las acepciones de Santos y Jiménez, se desplaza de su significado vasariano tradicional para ser entendida por aquello agradable por su vistosidad, delectable a la vista.

3. Siglo XIX, conclusiones finales

3.1. Características generales

Como características generales de estos escritos decimonónicos, cabe destacar la presencia de un corpus terminológico más sintético y afín al de las monografías contemporáneas, dada su naturaleza divulgativa o didáctica en muchos casos. De este modo, en cierta medida, los juicios estéticos sobre el edificio se descifran a partir de ideas generales, expresadas en el amplio contexto de las frases o párrafos y en la simbología general de los tópicos expuestos. Por lo tanto, estas obras no se muestran tan dependientes del repertorio léxico anterior o del estilo de inventario, repetido hasta la saciedad. No obstante, como bien se ha apreciado y se volverá a reflexionar sobre ello, en los testimonios del siglo XIX persisten una serie de conceptos que pueden ser considerados fijos e invariables a la hora de describir el monumento. Al mismo tiempo, la selección de obras de este periodo responde a descripciones más realistas y coherentes, que huyen de los halagos desmesurados, extremadamente exaltados, típicos del siglo XVI.

3.2. Nuevas temáticas y tópicos

Por otro lado, surge una serie de nuevos puntos de vista a la hora de abordar el edificio. En cierto modo, desplazan la tendencia hacia la pura recreación estética del monumento, a favor de su valoración simbólica y representativa:

estudio) y Ponz (“invenciones” y “grutescos/grotescos”, (PONZ, Antonio: *ob. cit.*, 1772, p. 141, pp. 313 y sig. de esta tesis).

a) *Nuevas aproximaciones y tópicos*

-*Desde el valor y salvaguarda patrimonial*

Entre estas nuevas aproximaciones teórico-críticas, sobresale una potente carga patrimonial, debido a la recapitación constante sobre los valores que giran en torno al edificio. Esencialmente, estos son de tipo histórico-artísticos, en torno a las “glorias” de “Felipe II” y a la trascendencia del estilo purista herreriano (Cuadrado y de los Ríos¹¹²³). En definitiva, los autores coinciden nuevamente en que el monumento se trata de una versión mejorada del “greco-romano”, de la mano del intelectualismo e ingenio manierista y de la imperante carga cristiana que acompañan a esta construcción desde sus cimientos. Bajo la defensa de este juicio, desde el punto de vista patrimonial se pretende justificar la trascendencia de esta fábrica, frente a los gustos contemporáneos del XIX (marcados por el resurgir del “gótico” o lo “medieval”) y frente a las críticas recibidas a lo largo del tiempo. Sobre todo, estas se sostienen en la inconveniencia de la elección del clasicismo arquitectónico para un espacio dedicado al culto cristiano (Cuadrado y de los Ríos¹¹²⁴). Con esta importante labor de difusión, los relatos de este siglo tienen el cometido de alertar del olvido simbólico y del abandono emocional por parte de una sociedad que parece no recordar a esta pieza fundamental del Patrimonio Nacional. Es entonces que estas descripciones pretenden suscitar en el lector la empatía hacia el Monasterio y el deseo de salvaguardarlo a largo plazo.

-*Desde la Restauración y Conservación de Bienes culturales*

A ello se añade un enfoque sustentado en la labor de denuncia y en el diagnóstico del estado de conservación actual del edificio, tanto de lo más deplorable (coocurrencias: “abatimiento”, “ruina” (Cuadrado¹¹²⁵) como del “buen estado de conservación” de las obras (de los Ríos¹¹²⁶). Por lo tanto, estos escritos nos ofrecen una imagen del Monasterio más realista, cargada de sinceridad, tanto en lo positivo, desde el punto de vista de su excepcionalidad, virtudes y simbolismos enaltecedores de España, como en lo negativo, desde su cruda situación actual. Por otra parte, también realizan una llamada de atención a problemas de carácter constructivo (como

¹¹²³ Pp. 344 y sigs. (análisis de Cuadrado) y pp.359 y sigs. (estudio de de los Ríos) de esta tesis.

¹¹²⁴ Pp. 344 y sigs. (análisis de Cuadrado) y pp. 359 y sigs. (estudio de de los Ríos) del presente estudio.

¹¹²⁵ Pp. 342 y sig. del presente estudio.

¹¹²⁶ RÍOS, Amador de los: *ob. cit.* ¿1898?, p. 29, p. 363 de esta tesis.

la realizada por Martín y Santiago¹¹²⁷) y en materia de restauración arquitectónica (Cuadrado¹¹²⁸), evidenciándose el cariz pragmático de estos textos.

-Los tópicos decimonónicos

Los tópicos o temáticas contemporáneas inherentes al siglo XIX adquieren un potente protagonismo en las presentes descripciones. Pero, de los tres testimonios, el de Cuadrado (seguido de la introducción de Amador los Ríos) será el de mayor carga de denuncia y crítica, así como el más impregnado del espíritu de su época. Por lo tanto, puede considerarse el escrito de mayor riqueza léxica-semántica de entre los decimonónicos analizados en esta tesis. De esta manera, en él surgen todo un repertorio de conceptos e ideales del s. XIX, como el sentimiento de nostalgia o melancolía por una época dorada irrecuperable (la de la fundación filipense), las evocaciones a la ruina, a la fatalidad del destino, a lo fantasmagórico, a lo sublime espiritual y al llamado organicismo arquitectónico (coocurrencias: “naturaleza”, “robustez”, “lozanía”¹¹²⁹). Incluso, las referencias al vocablo “genio”, en cierto sentido entroncarían con la denominada “teoría del genio” del XIX¹¹³⁰. Este concepto es asociado a “Felipe II”, pero también a “Herrera” (y en menor medida, a “Toledo”), a quien añade el vocablo “originalidad”.

¹¹²⁷ En los siguientes fragmentos, observamos el interés de Martín y Santiago sobre de los problemas constructivos o “inconvenientes” hallados durante las distintas fases de la construcción de El Escorial. De este modo, se demuestra su mentalidad altamente pragmática: (Sobre las obras del Mausoleo) “...Su hijo, Felipe IV, hizo continuar la empresa deseoso de secundarle; pero un copioso manantial, que al rebajar el suelo de la antigua bóveda se presentó, lo aguaba y estropeaba lodo, entorpeciendo los esfuerzos de los artistas. Fr. Nicolás de Madrid, a la sazón vicario del Monasterio, venció todos los inconvenientes: buscó el origen del manantial y, habiéndolo hallado, condujo el agua al vertedero común. Rompió una ventana en el grueso de la pared de la iglesia, dando así alguna luz al Panteón, aunque no toda la que necesitaba;...”, MARTÍN Y SANTIAGO, José: *ob.cit.*, ¿1868? p. 72.

¹¹²⁸ P. 346 del presente estudio.

¹¹²⁹ De esta idea, se deducen la equiparación de El Escorial con la propia naturaleza y su ciclo de vital. Casi como un *memento mori*, el nacimiento, la vida y la muerte constantes dan rienda suelta en el edificio. Por otra parte, concibe a El Escorial como ente orgánico, con la impresión de haber nacido espontáneamente, como un elemento natural más del entorno montañoso que le circunda (“gigantesca estatua medio desbastada [...] en el seno de su cantera...”, CUADRADO, José María: *ob. cit.*, 1853, p. 149, pp. 356 y sig. de este estudio) Es por ello que la “robustez” y la “lozanía” del medio natural que le acompaña ha sido asimilada por el propio monumento.

¹¹³⁰ Recuérdese la nota 1063 sobre este tema. En este sentido, se alude a las citadas personalidades, quienes se han impulsado por su “yo” interior en la edificación del Monasterio: bien por su originalidad creativa (“Herrera”) o bien por su carácter, gustos o personalidad subjetiva (“Felipe II”) (pp. 343 y sig. de esta tesis).

b) Otras temáticas destacadas

- El concepto de “monumento” en torno a la magnificencia filipense

En estos testimonios, abundan los halagos hacia el Fundador (ej. El Escorial como “la fuerza del poder humano” (Cuadrado¹¹³¹). Este es presentado como el personaje más ilustre de esta fábrica, dador del sentido de su fama, esencialmente, motivada por sus victorias bélicas y las glorias para España que supusieron. Es así que las obras del XIX se colman de vocablos en torno a la magnificencia filipense, que emergen de la simple contemplación de la imagen del edificio. Algunos de estos conceptos *pro rege* son “lujo”, “poder”, “genio” (Cuadrado¹¹³²), “grandeza”, “suntuoso”, “glorias”, “piedad” y “magnífico” (de los Ríos¹¹³³). Por consiguiente, el Fundador ha concedido el título de “monumento” al Monasterio (en definitiva, en memoria de Su Majestad) sobre la que se recrean sobremanera estas descripciones. Sin embargo, para de los Ríos, lo “magnífico” mismamente coocurre con “Dios”, en cuanto a que declara al Escorial como monumento de la magnificencia divina¹¹³⁴.

Por otro lado, del concepto de “monumento” derivan una serie de tópicos preexistentes en las descripciones de antaño, pero que alcanzan una mayor carga patriótica en este siglo: las ideas de El Escorial como monumento o emblema del gran Siglo de Oro (de los Ríos¹¹³⁵) o de las Artes (“bellezas artísticas de todas las clases, Martín y Santiago¹¹³⁶), como estandarte de la Contrarreforma sobre el Protestantismo (recuérdese la comparación de El Escorial con la protestante Catedral de Londres, de los Ríos¹¹³⁷), como monumento de la España triunfante o de las Glorias de nuestro país (coocurrencias: “poder”, “victorias bélicas”, “vencedora España”, “colosales imperios”, de los Ríos¹¹³⁸), o El Escorial como trasunto de Felipe II, por la implicación de su “genio”, tanto en el buen sentido (interpretado como “ingenio”, Cuadrado¹¹³⁹) como en el malo (en la introducción de Amador de los Ríos, “genio” también se refiere al carácter “sombrio” del monarca¹¹⁴⁰), patentándose, nuevamente, los principios de “decoro” y “autoridad” vitruvianos (esto es, el concepto acerca de que El Escorial es

¹¹³¹ *Ibíd.*, p.130, pp. 346 y sigs. de esta tesis.

¹¹³² *Ibíd.*, pp. 339 y sig. y pp. 343 y sig. del presente estudio.

¹¹³³ RÍOS, Amador de los: *ob. cit.* ¿1898?, pp. 20 y 21, pp. 368 y sig. de esta tesis.

¹¹³⁴ *Ibíd.*, p. 16, p. 368 del presente estudio.

¹¹³⁵ *Ibíd.*, p.16, pp. 366 y sig. de esta tesis.

¹¹³⁶ MARTÍN Y SANTIAGO, José: *ob.cit.*, ¿1898?, [sin paginar] II (dedicatoria), pp. 373 y sig. del presente estudio.

¹¹³⁷ RÍOS, Amador de los: *ibíd.*, pp. 25 y 26, p. 365 de esta tesis.

¹¹³⁸ Pp. 366 y sig. del presente estudio.

¹¹³⁹ Pp. 343 y sig. de esta tesis.

¹¹⁴⁰ *Ibíd.*, p. 16, p. 368 del presente estudio.

el vivo reflejo de su Fundador). A ello se añade la tímida referencia de El Escorial como Arca de Noé salvadora de almas ante el Diluvio del mundo (Cuadrado¹¹⁴¹).

- *La valoración del purismo herreriano y la figura de Juan de Herrera*

Estos tres escritos también se determinan por la valoración y defensa del estilo purista herreriano, lo cual no es novedad con respecto a las apreciaciones del padre Sigüenza¹¹⁴². Sobre todo, se sustentan en el trasfondo espiritual del estilo, pasado por el “genio del cristianismo” (Cuadrado¹¹⁴³), concibiéndolo como una sublimación del clasicismo de orígenes paganos. Por otro lado, destacan la importancia de la construcción del Monasterio por la reimplantación de la razón en España gracias a su clasicismo de alta calidad, frente a la barbarie medieval (coocurrencias: “ogival(es)”, “bárbaro”, “gótico-germánica” y “plateresc-o/-a”, Cuadrado y Amador de los Ríos¹¹⁴⁴) y frente a la “decadencia lastimosa” del Barroco posterior (de los Ríos¹¹⁴⁵). Pero, de estos juicios de valor, sobresale la exaltación de la figura del arquitecto creador del estilo, Juan de Herrera, incluso por encima de la del propio monarca. De este modo, El Escorial es declarado monumento del genio de Herrera (dotado de “talento superior” y de “imaginación creadora” (de los Ríos¹¹⁴⁶).

Por lo tanto, los textos coinciden en que la superación del “greco-romano” es motivada por dos razones: por una parte, por causas de tipo material, como es la inherente “severidad austera” (de los Ríos¹¹⁴⁷) o “unidad”, “sencillez”, “espaciosidad” y “gerarquía” (Cuadrado¹¹⁴⁸) del estilo, junto a la introducción de una serie de modificaciones de tipo formal, como las logradas en la “disposición” y en las “proporciones” (de los Ríos¹¹⁴⁹). A esta superioridad se unen causas simbólicas o espirituales, gracias a la Consagración del edificio a Dios y a las labores cristianas que allí se desarrollan. Como resultado, El Escorial ha absorbido la divina cualidad de la eternidad (Cuadrado¹¹⁵⁰). Además, se accederá al máximo estado de “elevación”

¹¹⁴¹ CUADRADO, José María: *ob. cit.*, 1853, p. 130, pp. 346 y sigs. de esta tesis.

¹¹⁴² Véase la nota 1065.

¹¹⁴³ *Ibid.*, p. 25, pp. 361 y sigs. del presente estudio.

¹¹⁴⁴ Recuérdese la nota 1095 y véanse las pp. 359 y sigs. (análisis de de los Ríos) de esta tesis.

¹¹⁴⁵ RÍOS, Amador de los: *ob. cit.*, ¿1898?, pp. 9, 20 y 30, p. 369 del presente estudio.

¹¹⁴⁶ *Ibid.*, p.19, pp. 360 y sig. de esta tesis.

¹¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 130, pp. 361 y sigs. del presente estudio.

¹¹⁴⁸ CUADRADO, José María: *ob. cit.*, 1853, p. 130, pp. 346 y sigs. de esta tesis.

¹¹⁴⁹ RÍOS, Amador de los: *ob. cit.*, ¿1898?, p. 25, pp. 361 y sigs. del presente estudio.

¹¹⁵⁰ CUADRADO, José María: *ob. cit.*, 1853, p. 123, pp. 340 y sig. de esta tesis.

espiritual en el espacio basilical, a partir de la desornamentación o “austeridad”¹¹⁵¹ inherente a dicha “severidad” arquitectónica pero, a su vez, mediante sus “cuadros” (de los Ríos¹¹⁵²).

- *Las críticas hacia el Monasterio y Felipe II*

Los textos del XIX se componen de una serie de críticas o juicios peyorativos hacia el monumento, sobre todo en torno a elementos altamente encomiados anteriormente. Este hecho no deja de ser una gran contrariedad, cuando la máxima pretensión de los escritos decimonónicos es, precisamente, ensalzar la figura de El Escorial, como bien es sabido, para concienciar de la necesidad de su rehabilitación y protección.

En primer lugar, la tan recurrente “grandeza” colosal, conferirá connotaciones positivas pero también negativas, algo nunca visto hasta entonces (Cuadrado¹¹⁵³). De este modo, por una parte, es valorada a la manera de Cabrera de Córdoba y Sigüenza por su trascendencia divina o espiritual (coocurrencias: “uniformidad”, “sencillez”, “espaciosidad”, Cuadrado¹¹⁵⁴), con la consiguiente purificación del espíritu (“alma” que se “remonta y sensancha por otra esfera menos sensible u limitada” (Cuadrado¹¹⁵⁵) y “pensamiento”, “un sentimiento anima el corazón” (Amador de los Ríos¹¹⁵⁶), hallando su máximo apogeo en la “iglesia”. Pero, por el contrario, la inconmensurabilidad de lo sublime será también concebida desde una perspectiva peyorativa, como obstáculo para la apreciación de la magnitud del edificio, debido a su carácter inabarcable (“desnudez”, “sobrada regularidad”, “mole”, Cuadrado¹¹⁵⁷). A ello se añade el desprecio hacia la reiteración modular (“multiplicación”, “acumulación” o “superposición”, Cuadrado¹¹⁵⁸), derivada de este concepto de “grandeza” monumental, capaz de inducir al cansancio (“agota”, “mole”, “tropieza”, “cansarlos la misma copia de detalles”, Cuadrado¹¹⁵⁹).

¹¹⁵¹ *Ibíd.*, p. 130, pp. 346 y sigs. del presente estudio. También condimento ideal en la representación de los “pensamiento colosal” del Fundador (RÍOS, Amador de los: *ob. cit.*, ¿1898?, pp. 24 y 25, pp. 361 y sigs. del presente estudio).

¹¹⁵² *Ibíd.*, p.29, p. 363 de esta tesis.

¹¹⁵³ CUADRADO, José María: *ob. cit.*, 1853, pp. 133 y 134, pp. 352 y sig. de esta tesis.

¹¹⁵⁴ *Ibíd.*, p. 130, pp. 346 y sigs. del presente estudio.

¹¹⁵⁵ *Ibíd.*, p. 133, pp. 404 y sigs. de esta tesis.

¹¹⁵⁶ RÍOS, Amador de los: *ob. cit.*, ¿1898?, p. 29, p. 363 del presente estudio.

¹¹⁵⁷ Recuérdese que, aunque Cabrera de Córdoba señalaba el estado de confusión que suponía intentar comprender la monumentalidad del edificio, provocaba sentimiento de “espanto de contento” (CABRERA DE CÓRDOBA, Luid: *ob.cit.*, ca. 1580, estrofa 21, pp. 176 y sig. del presente estudio).

¹¹⁵⁸ CUADRADO, José María: *ob. cit.*, 1853, pp. 133 y 134, pp. 352 y sig. del presente estudio.

¹¹⁵⁹ Aunque bien es sabido que Cuadrado, mismamente, valoraba positivamente la “magestad” y la “unidad”, definitorias de lo “severo”. Este último también suele aparecer en coocurrencia con la

Por otro lado, hacen acto de presencia otras críticas, como al “amaneramiento”¹¹⁶⁰ de las figuras de los frescos italianos (unido a “violentas” y “atrevidas” “actitudes”, de los Ríos) o a la discordancia de los remates de las “pirámides” (de los Ríos¹¹⁶¹) algo inédito hasta la fecha. A estas críticas se incluyen otras alusivas a fallos a nivel técnico en el repertorio pictórico, traducidas en las “excesivas proporciones”, en la “ semejanza de no pocos rostros” o en el “diseño” (de los Ríos¹¹⁶²).

3.3. Términos comunes y contribuciones terminológicas de las descripciones decimonónicas

a) Términos e ideas sobre la imagen del Monasterio que se mantienen con respecto a la tradición anterior

Con respecto a la literatura precedente, se comparte la más que evidente adoración hacia el particular clasicismo arquitectónico del Monasterio. Así, se enfatiza su reminiscencia al “greco-romano”, pasado por el tamiz del cristianismo y del Purismo de “Herrera”. A este también se le asocian términos como “genio” y “originalidad”, en referencia al tan reiterado “ingenio” o sello de identidad propia del edificio.

Por otra parte, se mantienen el amor hacia la “grandeza” o carácter “colosal” del edificio, evocador de Dios, y hacia la excelencia o extrema perfección reinante en el conjunto sanlorentino, apoyada en la cualidad de “curioso”/“artificio”. Esta categoría se manifiesta a partir de sus conceptos estéticos más sobresalientes, como lo “bello”/“hermoso”, lo “agradable” y el “grutesco”.

-La omnipresencia de Dios y el concepto de “grandeza”

En primer lugar, llama la atención que la metáfora o tópico de la omnipresencia divina no figure a través del vocablo “grandeza” en sí mismo. Por el contrario, surge a partir de sus derivados estéticos por antonomasia, como son la “severidad austera” de las “líneas” arquitectónicas (Amador de los Ríos¹¹⁶³) y la

“sencillez” y la “espaciosidad”, como una de las categorías principales de la “grandeza”. Es así que, para Cuadrado, lo “grande” es un arma de doble filo pues, si por un lado ayuda a alcanzar al observador el éxtasis místico, por otro, su carácter inabarcable va en detrimento de la estética del edificio. CUADRADO, José María: *ob. cit.*, 1853, pp. 133 y 134, pp. 352 y sig. de esta tesis.

¹¹⁶⁰ Por el contrario, este hecho era inconcebible hasta la fecha, pues autores como Sigüenza y Ponz, contemplaban la superioridad del “*buen dibuxo*” y “*arte*” del clasicismo inherente a la Escuela Italiana, sin contar con las valoraciones positivas hacia el *artificio*, la *gracia*, la *variedad*, el *claroscuro*, la *viveza*, la *fuerza* etc, de la colección pictórica del resto de escritores previos a este siglo.

¹¹⁶¹ RÍOS, Amador de los: *ob. cit.*, ¿1898?, p. 24, p. 370 del presente estudio.

¹¹⁶² *Ibid.*, p. 31, pp. 370 y sig. de esta tesis.

¹¹⁶³ *Ibid.*, pp. 24 y 25, pp. 361 y sigs. del presente estudio.

“unidad”, la “sencillez” y la “espaciosidad” (Cuadrado¹¹⁶⁴). Para este último, de la contemplación de dichos atributos estéticos surgirán dos de las acepciones de lo “sublime”, en cuanto a la unión entre lo “finito” y lo “infinito” y al nexo espiritual arquitectura-naturaleza (Cuadrado¹¹⁶⁵).

- *Otras acepciones del término “grandeza”*

Aparte de este último significado (la “grandeza” escurialense comprendida por proporciones colosales), en líneas generales y de manera más evidente en la obra de Cuadrado¹¹⁶⁶, los autores decimonónicos desarrollan el término en su totalidad semántica. De este modo, aglutinan al completo sus acepciones prototípicas, latentes en el corpus literario sanlorentino tradicional: la grandeza como “suntuosidad”, acerca de la riqueza, el esplendor material y la “magestad” (todos estos términos responden a las categorías de lo “agradable” para Cuadrado¹¹⁶⁷). A ello se añade la acepción de la “grandeza” como “gloria”, bajo la mirada nostálgica de una “grandeza de un pasado mejor” ante la inconformidad del presente (Cuadrado¹¹⁶⁸).

-Lo “bello”/“hermoso” y lo “agradable”

Lo “bello/hermoso” decimonónico referido al monumento puede ser traducido bajo una de las categorías escurialenses por antonomasia, como son lo “curioso” o lo “artificioso”. Es así que lo “bello” / “hermoso” se contempla por medio de la variedad y la riqueza (“diversos y preciosos”) y puede surgir del laborioso arte de la “marquetería” (Martín y Santiago¹¹⁶⁹). Por otro lado, para Cuadrado lo “agradable”, como sinónimo de lo “bello”, se define, mismamente, por “minuciosidad”, “primor”, “variedad” y *difficoltà* (“perfecto estudio de la Antigüedad” por parte de los artífices¹¹⁷⁰).

A su vez, resultan “bellos”/“hermosos” la decoración de “grutescos” (regida por la “armonía”) y el orden “balaustre” (Martín y Santiago¹¹⁷¹). Además, serán valoradas otras categorías recurrentes en torno al “grutesco”, como el “capricho”, la

¹¹⁶⁴ CUADRADO, José María: *ob. cit.*, 1853, p. 133, pp. 350 y sigs. de esta tesis. Como puede apreciarse, este autor desplaza la “magestad”, también sinónimo de lo “severo”, a sus referencias a la representatividad filipense.

¹¹⁶⁵ *Ibid.*, pp. 133 y 149, pp. 350 y sigs. y 410 y sig. de esta tesis respectivamente. Véanse las notas 1079 sobre lo “sublime” y 1088 acerca del organicismo arquitectónico decimonónico.

¹¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 133, pp. 350 y sigs. del presente estudio.

¹¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 149, pp. 356 y sig. del presente estudio.

¹¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 144, pp. 353 y sig. de esta tesis.

¹¹⁶⁹ MARTÍN Y SANTIAGO, José: *ob. cit.*, ¿1898?, p. 56, pp. 373 y sig del presentes estudio.

¹¹⁷⁰ CUADRADO, José María: *ob. cit.*, 1853, p. 149, pp. 339 y sig. de esta tesis.

¹¹⁷¹ MARTÍN Y SANTIAGO, José: *ob. cit.*, ¿1898?, pp. 62, 108, 133 y 139, p. 374 del presente estudio.

“gracia” y su inherente detallismo, identificado bajo el concepto “menudo” (Cuadrado¹¹⁷²). Sin embargo, no se alude a otros vocablos identificados, por norma, con dicho “grutesco”, como son la “bizarría”, la “rareza” o el “ingenio”, entre otros.

b) Aportaciones léxico-terminológicas y semánticas

En estos testimonios no puede señalarse ninguna aparición terminológica significativa o novedosa acerca de la imagen del monumento, pues hacen eco de un léxico simplista y que poco dista del corpus escurialense de la gran mayoría de descripciones. No obstante, aunque es sabido que lo “sublime” es inherente a esta era, el término ya era perceptible en las obras precedentes¹¹⁷³, pero despojado del simbolismo diversificado del XIX.

Por el contrario, puede llegar a admitirse que la riqueza léxica de estas obras se encuentra más reducida en comparación con el resto de descripciones sanlorentinas. En gran medida, este camino hacia la simplificación se explica a partir de su tendencia, ya comentada, hacia la expresión de juicios estéticos, no tanto a partir de un corpus basado en concordancias o coocurrencias terminológicas fijas, más o menos recurrentes, sino a partir del significado final o general de las frases.

Sin embargo, a nivel semántico sí se han podido detectar ciertos casos remarcables. Junto a la introducción de las líneas de pensamiento decimonónicas o tópicos del XIX, como novedad semántica, sale a relucir el mayor predominio de una de las acepciones de la “gracia”, concretamente en la guía de Martín y Santiago. Esta es concebida, ya no tanto desde un punto de vista vasariano (como unión de maestría y creatividad), sino como una idea genérica de lo agradable ante aquello marcado por su vistosidad¹¹⁷⁴.

Mismamente, se destaca la sustitución terminológica de lo “maravilloso” por lo “magnífico”, debido a la idea de excepcionalidad y perfección única que confiere este vocablo. Será aplicado a la “iglesia” y a su “cúpula”, pero también al concepto general del estilo herreriano, comprendido como el más conveniente para la comunicación de la magnificencia regia o, en otras palabras, del “pensamiento colosal de Felipe II”. De este vocablo de lo “magnífico”, también se diferencian dos categorías

¹¹⁷² CUADRADO, José María: *ob. cit.*, 1853, p.140, p. 357 de esta tesis.

¹¹⁷³ Ej. en SANTOS, fray Francisco de los: *ob. cit.*, 1657, [sin foliar] VII, pp. 249 y sig. del presente estudio.

¹¹⁷⁴ MARTÍN Y SANTIAGO, José: *ob. cit.*, ¿1898?, pp. 73 y 75, p. 375 de esta tesis.

estéticas: por una parte, la de lo “sublime”, unida a “Dios”, y la de la “severidad”, vinculada al “genio sombrío del monarca” (de los Ríos¹¹⁷⁵).

Por último, hay que destacar que la tradicional idea de fortaleza, conferida por la grosura de los muros, ahora será adquirida por la “cúpula” de la basílica (“magnífica cúpula”, en coocurrencia con “fuertes”, “colosales”, “elevación”, “altura”, de los Ríos¹¹⁷⁶).

¹¹⁷⁵ RÍOS, Amador de los: *ob. cit.*, ¿1898?, p. 16, p. 368 del presente estudio.

¹¹⁷⁶ *Ibid.*, pp. 26 y 27, pp. 367 y sig. de esta tesis.

V. ESTUDIO DEL CONCEPTO DE “MARAVILLA”/LO “MARAVILLOSO”. EL TÓPICO DE EL ESCORIAL COMO OCTAVA MARAVILLA DEL MUNDO

5.1. Consideraciones

Debido a que el tópicos de El Escorial como Octava Maravilla del Mundo ha sido uno de los que ha pervivido hasta nuestros días, he considerado de sumo interés dedicar al término “maravilla”/ lo “maravilloso” un estudio aparte. En definitiva, con este capítulo he pretendido corroborar si el concepto siempre ha mantenido su significado, asociándose o no a dicha metáfora, o si bien ha recibido otros nuevos usos. También, con qué otros términos suele concurrir y si, realmente, ha tenido tanto impacto en todos los siglos por igual. Por último, para verificar las aportaciones terminológicas de estas descripciones, he desarrollado un estudio comparativo con el uso coloquial del concepto, a través de textos que comprenden los mismos periodos (siglos XVI al XIX) y de distinta temática (escritos notariales, jurídicos, literarios, de prensa, etc). Para ello, he recurrido a los recursos on-line del CORDE y el *Diccionario de Autoridades* de la RAE, así como a las definiciones de diversos diccionarios, como el *Tesoro* de Covarrubias, el crítico-etimológico de Joan Coromines y el italiano de terminología artística Grassi¹¹⁷⁷. Por otra parte, he contado con la amable colaboración de María Inmaculada Rodríguez Moya en la recopilación bibliográfica de las Maravillas del Mundo Antiguo, una de sus líneas de investigación¹¹⁷⁸.

¹¹⁷⁷ <http://corpus.rae.es/cordenet.html> y <http://corpus.rae.es/creanet.html>, COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián: *ob. cit.*, COROMINES, Joan: *ob. cit.* y GRASSI, Pepe: *ob. cit.*. Véase una pormenorizada explicación de todos estos recursos digitales como documentales en “Introducción”, pp.1 y sigs.

¹¹⁷⁸ Inmaculada Rodríguez Moya, en la actualidad es Profesora Titular de Universidad en el Departamento de Historia, Geografía y Arte de la Universitat Jaume I. Su investigación se centra en la iconografía del poder, tanto en España como en Iberoamérica, desde la etapa colonial hasta el siglo XIX inclusive, asimismo en sus manifestaciones artísticas como urbanas. Es miembro de diversos grupos de investigación en torno a la temática de la imagen y el poder en Iberoamérica, así como de entidades y grupos como el Grupo Iconografía e Historia del Arte (IHA), el Centro de Investigaciones de América Latina (CIAL), el Grupo Europeo de Investigación Histórica “Potestas”, el Comité Español de Historiadores del Arte, la Sociedad Española de Emblemática, la AHILA, así como miembro del consejo de redacción de las revistas *Tiempos de América*, *Potestas* y *Millars*. <http://uji.academia.edu/InmaculadaRodriguez/CurriculumVitae>, Consultado: 10/11/2014.

5.2. Breve introducción a las Siete Maravillas del Mundo Antiguo

Las Siete Maravillas del Mundo Antiguo¹¹⁷⁹, constituyen parte del imaginario de las grandes construcciones de la historia de la humanidad. Su alto impacto para la Historia del Arte fue favorecido no sólo por la alta calidad y destreza artística que les caracterizan, sino también por su inherente sublimidad, marcada por el nexo entre lo terrenal, la espiritualidad divina y la majestuosidad regia (de hecho, podrían clasificarse como *Ars Regia*¹¹⁸⁰), hasta el extremo de que “...en estas obras, los hombres se elevan hasta los dioses y los dioses descienden hasta los hombres”¹¹⁸¹. En definitiva, las Maravillas del Mundo podrían concebirse como una ciudad ideal o, mejor dicho, como una idea de ciudad en el sentido platónico¹¹⁸².

Durante la Antigüedad, las Maravillas se apreciaban en su conjunto, no individualmente. Posteriormente, en la Edad Media, adquirieron un sentido mágico y misterioso, algo inherente a las Maravillas, pero llevado, en este periodo, al extremo¹¹⁸³. En los siglos sucesivos, fueron adoptadas como modelos para reconstrucciones fantásticas pero, a su vez y a pesar de ello, también como arquetipos ideales aplicados a construcciones “reales”¹¹⁸⁴. Así mismo, se impregnaron de una

¹¹⁷⁹Estas son el Faro de Alejandría, el Coloso de Rodas, la Torre de Babel, Templo de Artemisa en Éfeso, el Mausoleo de Halicarnaso, los Jardines Colgantes de Babilonia, las Pirámides de Egipto y la escultura monumental de Zeus de Olimpia.

¹¹⁸⁰ Las Maravillas representan la máxima expresión del arte regio o representativo, nacidas en gran medida como encargos Reales como, por ejemplo, por parte de faraones (Semíramis y Nino, de Salomón, de Artemisia de Alejandro y los dos Tolomeos). FAGIOLO, Marcelo y MADONNA, María Luisa: “El mundo de las Maravillas: arquetipos clásicos entre el Renacimiento y la Ilustración”, en A.A.V.V. (RODRÍGUEZ, Delfín y BOROBIÁ, Mar (comisarios): *Arquitecturas pintadas. Del Renacimiento al siglo XVIII*. Museo Thyssen-Bornemisza. Fundación Caja Madrid, 18 octubre de 2011 al 22 de enero de 2012, p. 87. *Arquitecturas pintadas*, tuvo lugar en el museo Thyssen-Bornemisza y en la Sala de las Alhajas de la Fundación Caja Madrid. Con esta exposición, se pretendió narrar la evolución de la representación pictórica de la Arquitectura, desde el Renacimiento hasta el siglo XVIII. En ella se acogió una colección de más de 140 obras, fechadas entre los siglos XIV y XVIII, de la mano de Vasari, Van Wittel, Canaletto, Panini, Hubert Robert Piranesi, de Lemaire, Poussin Claudio de Lorena, por citar unos pocos. Todas ellas fueron procedentes del Museo Nacional del Prado y del Patrimonio Nacional, así como de la contribución de otras prestigiosas instituciones y de coleccionistas privados, nacionales como internacionales, sumándose en total un número superior a 85 prestadores.

¹¹⁸¹ *Ibid.*, p. 87.

¹¹⁸²En relación con la ciudad ideal de Platón, podríamos hablar de otros grandes hitos para la Historia del Arte: por ejemplo, las ciudades de Tebas y Roma, las murallas de Babilonia. Entre las tipologías religiosas, se unen el Artemisión, el Altar de Delos, el Campidoglio y los templos de Cízico, Salomón y Santa Sofía de Constantinopla. De carácter palacial son los Jardines de Semíramis, los laberintos y el palacio de Ciro. Entre las construcciones pragmáticas o civiles, podríamos mencionar a El Coloso de Rodas con su finalidad portuaria, pero también las Termas de Apolonio de Tiana, las construcciones teatrales del Coliseo y los teatros de Heraclea y Mira.

¹¹⁸³ De este modo, en el *Sueño de Polifilo* (1467), por ejemplo, el Mausoleo de Halicarnaso es empleado fuera de su contexto originario. Otro claro ejemplo es el Arca de Noé, otra maravilla medieval, que adopta forma piramidal en la Puerta del Paraíso de Ghiberti. *Ibid.*, p.88.

¹¹⁸⁴Claros ejemplos son los grabados a partir de los dibujos de Maerten van Heemskerck (*Octo Mundi Miracula*, 1572, con repercusión en los tratados de Villalpando, Kircher y Fischer von Erlach, donde

carga simbólico-esotérica¹¹⁸⁵. Por otra parte, en esta línea, las Maravillas fueron recuperadas como modelos ideológicos, como, por ejemplo, la idea de Sant'Ivo de la Sapienza de Borromini como “Faro” y “anti-Babel”¹¹⁸⁶.

En el siglo XVI, se fija el canon de las Maravillas, cuantitativa como cualitativamente, el cual, con ligeras variantes, es el que ha llegado hasta nuestros días. Cuantitativamente, se establece el número de siete Maravillas aunque, no obstante, se suele sumar una octava, normalmente vinculada a una construcción medieval o moderna^{1187 1188}. Por otro lado, cualitativamente, se sustenta que se componían de las siguientes: las Pirámides de Egipto, las Murallas de Babilonia, El Faro, el Coloso de Rodas, el Zeus de Olimpia, el Artemisión de Éfeso y Mausoleo de Halicarnaso.

5.3. Breve estudio léxico-terminológico de “Maravilla”/lo “maravilloso”

Según la RAE, lo “maravilloso” es aquello “extraordinario, excelente, [y] admirable” y, por ende, en el caso de su forma sustantiva, “maravilla” constituye un “suceso o cosa extraordinarios que causan admiración”. El término “maravilla” compendia en sí mismo las actividades de ver, admirar y especular: *mirabilia*, *miracula*, *specula*¹¹⁸⁹. Por otro lado, de acuerdo con el diccionario de Joan Corominas,

las Maravillas poseen un carácter didáctico como canónico, es decir, como claros “arquetipos milagrosos” para “futuros arquitectos”, *ibíd.*, p.88. En el siglo XVIII, esta tendencia seguirá vigente con el templo de Diana, el cual es considerado un punto de referencia clasicista en la elaboración de la arquitectura neoclásica y ecléctica. *Ibíd.*, p.89.

¹¹⁸⁵ “El valor esotérico de la construcción de las Maravillas se relaciona tanto con la tradición clásica (los *opus alquímico* y *astrológica*) como con los nuevos comportamientos de las sectas filosóficas (masonería)”. Nota al pie 2, *ibíd.*, p.88.

¹¹⁸⁶*Ibíd.* p. 88.

¹¹⁸⁷ La Roma clásica se considera de forma progresiva dentro de las Siete Maravillas, hasta el punto de bien llegar a sustituir a alguna de ellas o bien de llegar a considerarse la octava (de este modo, las *Mirabilia urbis* sustituyen a las maravillas clásicas). Roma y sus monumentos constituyen en sí la una “panorámica” de las Maravillas del Mundo Antiguo, gracias a sus nuevos mausoleos, jardines, templos colosales, nuevas pirámides, torres, murallas, etc. En la Baja Edad Media, el canon de las siete maravillas clásicas se contraponía al segundo canon de maravillas romanas: el acueducto Claudio, las termas de Diocleciano, el foro de Nerva, el “Palazzo Maggiore” del Palatino, el Panteón, el Coliseo y la Mole Adriana (MAZUCHIO, G.: *De Roma prisca et nova varii auctores*. Roma, 1523. Sobre las *mirabilia urbis*, se remite al texto clásico de Graf, 1915). Citado en *ibíd.*, p. 89.

¹¹⁸⁸ Por citar un ejemplo, en la alegoría de Mercurio de Peruzzi, ca. 1530, los arquetipos del mundo clásico se plantean como ejemplos canónicos de arquitecturas futuras. *Ibíd.*, p.90. Así mismo, en el paisaje con el rapto de Helena de Maerten van Heemskerck, 1535-1536, la representación de las Maravillas supone una fusión ecléctica del mundo egipcio, helénico y romano Imperial, junto a un enigmático edificio central: un templo-mausoleo circular con cúpula dorada y columnas salomónicas flanqueando la entrada.

¹¹⁸⁹FAGIOLO, Marcelo y MADONNA, María Luisa: “*ob. cit.*” en A.A.V.V. (RODRÍGUEZ, Delfín y BOROBI, Mar (comisarios): *ob. cit.*, p. 87.

el concepto tuvo su primera aparición hacia el año de 1140, en el *Cantar de Mio Cid*¹¹⁹⁰. En las obras de Cervantes, el vocablo adquiere una significación dual, entre “lo asombroso” y “lo extraordinario”, respondiendo a una u otra acepción según el caso y actuando desde tres ámbitos: “el de las sensaciones, el moral y el histórico”¹¹⁹¹. En el diccionario de Grassi, *meraviglia* es un concepto retórico-poético que causa estupor por su efecto imprevisible. El término parte de la Teoría del Arte, sobre todo a partir del siglo XVI, prevaleciendo durante el Barroco¹¹⁹².

Etimológicamente, “maravilla” proviene del verbo latino *mirari*, que significa “admirar”, “mirar con admiración” o “asombrarse”. *Mirari*, en plural, forma el vocablo *mirabili*, de donde deriva el término latino *mirabilia*, que es el resultado de la fusión entre “maravilla” y “admirable”. *Mirabilia* es un plural neutro cuya traducción es “cosas extrañas”, con cariz semioculto. En su forma adjetiva, *mirabilis*, significa “extraño, notable”¹¹⁹³. Precisamente, durante la Edad Media, *mirabilia* era empleado para designar las asombrosas y admirables creaciones de Dios por medio de su gran obra, la naturaleza¹¹⁹⁴.

En el contexto del Renacimiento español, concretamente en los relatos de Indias de la época del Descubrimiento y Conquista de América, lo “maravilloso” o los *mirabilia* adquirieron una fuerte acogida en contraste con el racionalismo antropocentrista generalizado en aquel entonces. Por citar un ejemplo, está demostrado que los *mirabilia* y las profecías ejercieron una gran influencia sobre el testimonio del Inca Garcilaso de la Vega en su *Historia general del Perú* (1617). Por lo tanto, en este

¹¹⁹⁰COROMINES, Joan: *ob. cit.*, 1916. Existe una reciente edición de 2012. Citado en GARCÍA MONTALBÁN, Antonio: “El paradigma artegiano de lo maravilloso”. *Cuadernos de Bellas Artes*, nº 43, Colección Música. La Laguna (Tenerife), Sociedad Latina de Comunicación Social, 2015.

¹¹⁹¹ Desde el ámbito de las sensaciones, lo “maravilloso” se ofrece como “la quietud” o el silencio, pero también como “la celeridad” que implica “ciertas visiones”. En este sentido, un gran uso del término se halla en relación con “ciencia”, “artificio”, “máquina” o “novedad”. En segundo lugar, en el campo de la “moral”, se considera por maravilla al “esfuerzo”, al “valor” y a “los hechos notables”. Por último, en el terreno de la historia, suele hacer referencia a “los linajes”. *Ibíd.*, p.36.

¹¹⁹² GRASSI, Pepe: *ob. cit.*, p. 519.

¹¹⁹³ *Ibíd.*, p. 36.

¹¹⁹⁴ Sin embargo, los *mirabilia* comprenden cosas reales, es decir, realidades o fenómenos físicos, los cuales se podían conocer, pero resultaban inaccesibles. Por lo tanto, para el hombre del Medioevo no eran simples alegorías simbólicas, puesto que poseían existencia real. Estos se constituían de seres monstruosos, figuras híbridas, zoomórficas y antropomórficas, basadas en leyendas de la tradición escrita y oral del Mundo Antiguo y la Alta Edad Media. Solían situarse en los espacios secundarios o marginales de las representaciones artísticas (en las cornisas de los tejados, las sillerías de los coros, los relieves arquitectónicos, los *marginalias* de los manuscritos, las vidrieras, etc) y los artistas las impregnaban del gran alarde de su ingenio y fantasía. Con el tiempo, la cultura cristiana les confirió una serie de cualidades alegóricas con fin moralizante. <http://valdeperillos.com/books/libro-monstruos/introduccion> (Consultado: 19/01/2016).

sentido “maravilla” se remite a una conciliación entre realidad, historia, ambigüedad y ficción, donde “...lo sorprendente y lo milagroso, [...] da lugar a una historia donde tiene cabida lo fantástico”¹¹⁹⁵.

Según Antonio García Montalbán, “maravilla” podría definirse, a su vez, como “...lo extraordinario, singular, [y] prodigioso”, haciendo acto de presencia en la propia *Encyclopédie*, la cual nos permite, de hecho, formalizar una “...semántica de lo maravilloso”. A pesar de la marcada mentalidad empírica y racionalista que le caracteriza, *l’Encyclopédie* nos aporta informaciones sobre una realidad poliédrica, donde el concepto de “maravilla” adquiere una posición fundamental en la estructura del Conocimiento: Memoria, Razón e Imaginación¹¹⁹⁶. Es debido al componente de extraordinario que subyace en las ciencias¹¹⁹⁷ o al hecho de que lo “maravilloso” pueda atribuirse a fenómenos físicos o prodigios de la naturaleza, es decir, a fenómenos sobrenaturales (a “la Naturaleza como excepcionalidad”), como el nacimiento de criaturas monstruosas, humanas o animales, entre otros. Todos ellos serán observados bajo el tamiz de la literatura, el arte y la ideología, con su incidencia directa en el modelo social, ideológico y antropológico¹¹⁹⁸: De esta manera, el término “maravilla” se desliga de su habitual ámbito, como era el del poema épico o heroico-mitológico antiguo, donde coexiste un encuentro entre ficción y realidad¹¹⁹⁹.

Por otra parte, en el siglo XVIII lo “maravilloso” irrumpirá también en el ámbito de la Estética, precisamente en el momento de su nacimiento como disciplina científica. Concretamente, la reflexión estética de lo “maravilloso” tuvo lugar en el ámbito de la literatura, en la poesía para mayor concreción, donde necesariamente lo

¹¹⁹⁵ PÉREZ DE TUDELA, Rocío: *Renacimiento y veracidad: reflejo y evolución de tres cronistas de Indias*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Editorial del Cardo, 2010.

¹¹⁹⁶ En su obra *Lo maravilloso en el Siglo de las Luces. La Encyclopédie y Esteban Arteaga* (Valencia, Museo Valenciano de la Ilustración y la Modernidad, 2009), García Montalbán halla otra serie de definiciones y apariciones de lo maravilloso: “... “Poema lírico”, “Maravilloso” (como “término consagrado a la poesía épica”), “Encantamiento” (en sentido general y referido a Medicina, las Bellas Letras, a sinónimos gramaticales y la ópera), “Fascinación” (en Historia y Filosofía, y en Medicina), “Prodigio” (como prodigio físico y en función gramatical), “Hadas” (en las Bellas Letras y en referencia al mundo de las hadas), “Milagro”, “Ópera” (referido a las Bellas Letras y a la ópera italiana), “Máquina” (en relación con la pintura, la literatura y las máquinas de teatro)”. GARCÍA MONTALBÁN, Antonio: *ob. cit.*, pp. 329-320 y 334 y sigs.

¹¹⁹⁷ *Ibid.*, pp.327 y 328.

¹¹⁹⁸ Dichos fenómenos, clasificados por Fréret en milagros paganos y naturales, estos menos frecuentes y mucho más creíbles que los anteriores, eran capaces de generar en la sociedad toda una serie de supersticiones, temores y sentimientos, pues solían atribuirse a respuestas positivas o negativas por parte de los dioses. Ante este estado de vulnerabilidad, la población era manipulada por las clases políticas, en pro de su favorecimiento. *Ibid.*, pp. 334-336.

¹¹⁹⁹ La poesía moderna no aceptaba las extravagancias de la mitología de la épica antigua. GARCÍA MONTALBÁN, Antonio: *ob. cit.* pp. 329 y sigs.

maravilloso, la imaginación y la fantasía deberán de regirse por la razón para poder alcanzar la belleza. O, en otras palabras, deberá de establecerse una fusión entre lo maravilloso y lo verosímil, de tal manera que lo narrado parezca un “hecho posible” o, en otras palabras, “lo probable” (Breitingerb: *Critische Dichtkunst*, 1740)¹²⁰⁰, para que lo narrado no pierda su efecto ni resulte excéntrico¹²⁰¹. Con todo ello, una vez más, se corrobora la ambigüedad de “maravilla”/lo “maravilloso”, situado entre lo sobrenatural y lo real, lo cual siempre ha constituido un rasgo inherente al concepto desde sus inicios.

5.4. “Maravilla”/lo “maravilloso” en las descripciones escurialenses. Análisis

Precisamente, la comparación de El Escorial con las Maravillas del Mundo Antiguo, resultando ser la octava y superior a todas ellas e, incluso, la “única” en el mundo para el padre Santos, constituye uno de los tópicos que más fama ha otorgado al monumento desde sus albores. Esencialmente, adelantará a todas las construcciones emblemáticas de la Antigüedad, tanto espiritual como materialmente. En el primer caso, se debe a su elevado grado de cristiandad de sus fines y a su consiguiente componente de eternidad que, como bien es sabido, se materializa en la solidez y grosura de los muros. Pero, a pesar de su trascendencia, el tópico de la Octava Maravilla del Mundo no siempre ha sido estimado por igual en todas las épocas:

5.4.1. Siglo XVI

5.4.1.1. Luis Cabrera de Córdoba

“*Maravill-osa(s)/-ada*” (3)

...Cruzar tantos tejados emplomados, cubiertos de pizarra pedregosa con las planchas del hierro barreadas, es cosa de mirar maravillosa..., estrofa 15.

...con piedras peregrinas y costosas en vista y en labor maravillosas..., estrofa 65.

A pesar de los continuos halagos hacia el monumento, Luis Cabrera de Córdoba no contempla el tópico de El Escorial como Octava o única Maravilla del Mundo. No obstante, emplea el término “maravilla”, aunque contando solamente con tres voces.

¹²⁰⁰ BREITINGER, Johann Jakob: *Critische Dichtkunst*. Vol. 1. Zurich: Conrad Orell und Comp., 1740. Citado en *ibíd.*

¹²⁰¹ En este contexto, habría que citar la diatriba surgida en 1740 entre Bodmer, Breitingerb y Gottsched, a propósito de Milton y su *Paradise Lost* (1732). Ambos promovieron la exaltación y recuperación de la literatura medieval alemana y sus componentes fantásticos, para equipararla a la misma calidad que la alemana. *Ibíd.*, véanse pp. 337 y sigs.

En los dos primeros ejemplos, “maravillosa” actúa como adjetivo calificativo de elementos constructivos, dignos de ser mirados (“cosa es de mirar maravillosa”). Es debido a los materiales pétreos que los componen, difíciles de adquirir o de encontrar (“piedras peregrinas, costosas en vista”), pero también por la “labor” con la que han sido trabajados, por lo que se evidencia una importante recreación en la manera en que han sido elaborados. Es así, cómo, nuevamente, el autor se remite al carácter insólito de los componentes que constituyen al Real Monasterio y a su laboriosa mano de obra, como bien hubiéramos estudiado en los binomios “curiosa labor” y “varias labores” (o “artificio” en Almela¹²⁰²).

...Si en éxtasis llevado y con espanto el natural discurso es impedido, y se tiene suspensa el alma en tanto entrada y librería vista ha sido, si pasara delante de esto un tanto y la casa pisar es concedido, no menos queda el alma suspendida y, de maravillada, confundida..., estrofa 71.

En este único caso, “maravilla”, a través de su forma flexiva “maravillada”, es empleada para expresar el estado de éxtasis místico (“alma suspendida”) e, incluso, de incomprensión o pasmo (“confundida”) ante la admiración que supone la grandeza escurialense. Por lo tanto, “maravillada” viene a significar asombro y fascinación. Pero, para este ejemplo, llama la atención que Cabrera de Córdoba remita dicha reacción a una estancia “laica” y no sacra, como es la librería. Por otra parte, cabe recordar el contradictorio uso del término “espanto”¹²⁰³. Como bien pudimos corroborar en el estudio del término “grandeza”, “espanto” no implicaría su habitual connotación negativa de repulsa, sino todo lo contrario: un estado emocional de gran alegría (“espantoso contento”) y, por lo tanto, uno de los síntomas de la elevación del espíritu¹²⁰⁴.

¹²⁰² Pp. 179 y sigs. del presente estudio.

¹²⁰³ Recuérdese que el término “espantar” quedaba definido por la RAE como “admirar”, “maravillar” (recuérdese la nota 759).

¹²⁰⁴ CABRERA DE CÓRDOBA, Luis: *ob. cit.*, ca. 1680, estrofa 21, pp. 176 y sig. de esta tesis.

5.4.1.2. Juan de Herrera

“Maravilla” (0)

...La peana de este tabernáculo es de varios jaspes y guarniciones de metal dorado. Las puertas, en lo que toca a cornija frontispicio, jambas y linteles, son de metal dorado. Y en lo que toca a puertas son de chrystal de roca, puestas es sus encaxes de metal, de manera que se vé muy bien la Custodia interior, donde está el Santísimo Sacramento. Lo que, en summa, se puede dezir en alabança de este sagrario, es que es juzgado de quantos lo veen por una de las más raras piezas que se han hecho en el mundo de fábrica..., p. 30.

Herrera, curiosamente, excluye por completo algunos de los tópicos escurialenses más reiterados en la historia de la literatura del edificio, sin ser el de la Octava Maravilla del Mundo una excepción. No obstante, podemos observar cómo en su descripción de la custodia-tabernáculo, de la que aprecia su grado de elevada rareza (“una de las más rara piezas”), remarca la excepcionalidad del edificio, una de las claves de lo “maravilloso”. Es así, cómo la custodia-tabernáculo sería única en el mundo de la arquitectura o “de fábrica”. Por lo tanto, debido a que para este autor constituye el punto culminante del conjunto escurialense, puede apreciarse la aceptación de la superioridad del monumento sobre cualquier otro. Por consiguiente, en este fragmento la descripción de la custodia-tabernáculo podría adscribirse al concepto de “maravilla”, en su acepción de lo asombroso y extraordinario, al patentarse la grandeza de Dios (“donde está el Santísimo Sacramento”).

5.4.1.3. Juan Alonso de Almela

“Maravill-a(s)/-ar/-osso/-ossísimo/-oso(s)/-osa(s)/-osamenteados”(89)

Resulta realmente notorio el contraste del uso del término “maravilla” entre los dos autores cortesanos. Por consiguiente, tal y como pudimos verificar, en *Laurentina* únicamente se obtienen 3 voces mientras que, en *La Octava Maravilla*, haciendo alarde de su título, se nutre de un total de 89 apariciones, en segunda posición tras el padre fray Francisco de los Santos, como se mostrará a lo largo de este análisis.

a) *El Escorial como nueva, octava y única Maravilla del Mundo. Su superioridad sobre las siete restantes*

...una nueva Maravilla del Mundo, la mejor y más apreciada de todas..., p. 43v

El Monasterio será la “Octava Maravilla” por su reciente aparición (“nueva”), pero también superior a las siete anteriores (“mejor y más apreciada de todas”).

A continuación, expongo las razones por las cuales el autor justifica esta convicción:

- *La espiritualidad cristiana del monumento y su inherente eternidad frente al resto de maravillas*

...Que sea mejor esta Octava Maravilla del Mundo que todas las otras siete que, contadas en el segundo libro, tenemos probança clara. Se puede sacar del precedente capítulo de sus provechos muchos que acopañan, bienen y an benido, porque todas las demás fueron maravillas para condenación y esta para salvación. Todas las otras siete de vanidad, y çeguedad gentileça y esta de piedad, y culto divino, y remedio de las almas y reparos de ynumerables cuerpos. Las demás ya destruídas por la polilla y ruina del tiempo y, esta octava, entera y reçién hecha de quien se asienta, bien en los generosos y christianos ánimos, que a de haver gran duraçión. Y más larga que de las demás..., pp.238 y 238v [error de paginación: en el original 236 y 236v]

...Son pues las maravillas o monstruosas obras del mundo de quien tantos y tan graves authores escriben. Siete contadas por el orden que más al propósito de nuestra obra combenía: la primera, es los muros de Babilonia; la segunda, el Templo de Diana en Assia; la terçera, la Torre de Pharos; la quarta, el Túmulo que Athemissia, reyna de Charia, provinçia en Asia, hizo a la muerte de su marido, el rey de Charia, dicho Mauseolo; la quinta maravilla, fueron las pirámides de Egipto; la sesta, el simulacro de Júpiter olímpico; la séptima, el Coloso de Rodas..., pp.44 y 44v.

El Escorial promete larga vida (“gran duración”), pues su propósito es el “culto divino” con la consiguiente curación de las almas (“remedio de las almas”). Por lo tanto, sus sólidas bases católicas le otorgan la eternidad (“a de haver gran duración y más larga que las demás”) frente a la temprana muerte de las Siete Maravillas restantes (“ruina”), sinónimos de la soberbia (“vanidad”, “çeguera”). Como es sabido, en la Antigüedad griega el pecado de la *hybris* humana (“orgullo” y “soberbia”, pero también todo aquello que “supera la justa medida”), manifiesta el deseo por igualar o superar a los dioses, lo cual les conduce a la furia y a instigar al hombre duros castigos¹²⁰⁵. En este sentido, los arquitectos de las Maravillas antiguas, con sus epatantes o “monstruosas” producciones, pecaron por querer emular o sentirse incluso superiores al propio Dios y, por eso, recibieron el castigo de su extinción.

- *Características comunes de El Escorial y las Maravillas. La sublimación material de El Escorial*

...Eran los muros artifiçiosa y maravillosamente labrados y hechos todos de ladrillos coçidos y de çierto betumen, que haze lata e otra más fuerte y dura que argamasa ni otra mezcla del mundo, de la qual en aquella tierra ay muy a mano..., p.46.

¹²⁰⁵ Véase: <http://etimologias.dechile.net/?hybris> (Consultado: 31/01/2016)

...Tholomeo Philadelpho y el maestro de ella se llamó Sótrato. Torre çierto de altura y labor maravillosa,...”, p. 64 [error de paginación: en el original 61].

...Ençima de la qual estancia está el coro sobre bóvedas casi llenas de maravilloso artifiçio y de alta obra..., p. 109 [error de paginación: en el original 106].

...Y tienen tan bien estos dos planos dos antepechos a forma de corredores de bronce dorado, maravillosamente labrado como torneado..., p. 116 [error de paginación: en el original 113].

...El dicho mármol tiene este lavatorio seis cuadros de pintura, maravillosos, al olio de curiosas manos de grandes pintores hechos..., p. 142v [error de paginación: en el original 140v].

Sin embargo, a pesar de su desprecio hacia las Siete Maravillas del Mundo antiguo, parece que Almela llega a valorar de ellas únicamente su superioridad material, pues encomia ciertos aspectos de estas que, en definitiva, concuerdan con las mismas virtudes que destaca de El Escorial. En este caso, lo “maravilloso” también actúa como definidor o calificador de dichos aspectos, como son la fortaleza, la altura y la solidez de los muros (términos: “altura”, “fuerte y dura”, etc), así como su buena construcción o mano de obra (“muros artifiçiosa y maravillosamente labrados”, “labor maravillosa”, “muros artificiosos” y “curiosas manos”). Es así, cómo el monumento de El Escorial encierra en sí mismo las virtudes de estas construcciones pasadas.

b) Felipe II como único autor de la fábrica escurialense

...me pareció que sería cosa justa que, aviendo Vuestra Magestad fabricado con su muy alto, claro ingenio la excellent Sancta Casa de Sant Laurençio el Real y viese yo claramente que era la mejor cosa del mundo y que mereçía nombre de maravilla, de como prenda dejada por un Rey tan poderoso y tan Cathólico y de tan claro ingenio, determiné el hazer..., p.1v.

...Y, por eso, Reyes Cathólicos ovnibersales, que más reynos que otros alcançaron y justamente tuvieron, por lo qual con justo título nuestro invictíssimo instituydor desta nueva Maravilla del Mundo, mereçe con muchas mayores partes el renombre de cathólico..., p.27.

...Esta nuestra Octava Maravilla del Mundo, la començó nuestro muy cathólico y poderoso rey y señor, y la tiene acabada y la goça, y goze, muchos años como sus muy fieles vasallos desçan y an menester..., p.44.

...Y esta, nuestra Octava Maravilla, a durado treinta y dos años en hazerse poco menos, y aviendo sido nuestro invictíssimo Rey Phillippo sólo y único fabricante de ella, el qual la tiene acabada, que goze de ella muchos años y después de su buen gobierno de la bienabenturança..., p.239v [error de paginación: en el original 237v].

Almela parece tomar como excusa sus apreciaciones en torno al concepto de El Escorial como Maravilla de Mundo para fundirse en halagos hacia su Fundador. Es por ello que lo encomia por su grandísima devoción, otorgándole el renombre de “cathólico”, así como la cualidad del “alto, claro ingenio”. Como bien se ha visto en el análisis anterior, este último concepto, confiere cualidades inherentes a la inventiva, la fantasía y la imaginación, inspiradas del Otro Mundo. No obstante, Almela no declara de forma directa la procedencia divina de dicho “ingenio”, por lo que parece atribuir a la figura de Felipe II todos los logros y méritos de la construcción de esta Maravilla a quien, además, le desea larga vida. Sin embargo, el hecho de que este “ingenio” sea “alto y claro” podría connotar su inspiración celestial. Es así, cómo se hace evidente el tópico de Felipe II como único autor de las obras (“sólo y único fabricante de ellas”), desplazándose la labor fundamental de Toledo y Herrera.

c) Los fundamentos de esta Maravilla

A lo largo de su discurso, se exponen una serie de cualidades por las que Almela concede al Monasterio el título de “Maravilla del Mundo”:

- “*Maravilla*” por sus partes y funciones más destacadas

...merece ser nombrada una nueva Maravilla del Mundo, la más preciada de todas por ser toda ella en un cuerpo monasterio famoso de frailes hierónimos, y collegio curioso de los dichos religiosos, donde se les leen las Artes Liberales y Teología. Y por ser Seminario de Letras Humanas, que se leen a çinquenta moços seglares, hijos de criados de su casa y pobres bien naçidos, p. 9v.

...Mas esta Octava Maravilla es muy mayor en ámbito, y cantidad, y altura y artifiçio, porque aquél fue túmulo y, para túmulo bueno exçellente mas nuestra Octava Maravilla es, y tiene, muchas yllustríssimas cosas todas en un cuerpo, que son, como dicho queda atrás, un grande y sancto combento, con su celebratíssimo y admirable templo, sepultura çelebratíssima de reyes, collegio de buenas letras y seminario para ellas..., p. 241 [error de paginación: en el original 239].

La Maravilla de El Escorial sobresale por su multiplicidad de elementos, partes y funciones (coocurrencias: “cantidad”, “templo”, “sepultura”, “collegio”, “seminario”) dispuestas en un solo cuerpo, lo cual alude nuevamente a la idea de *utilitas* que rige a todo el conjunto, pero también a la de unidad (todo dispuesto en “un cuerpo”), junto con el orden, la simetría y la buena disposición que confiere, como bien sabemos. En definitiva, se reverbera la preponderante funcionalidad arquitectónica como fundamento esencial de la superioridad de esta Maravilla, muy en

la línea de la mentalidad pragmática de este escritor. Por otro lado, destaca la citada “altura” y el “artificio” como otras categorías, en definitiva, de lo “maravilloso”.

- “*Maravilla celebratíssima por su Custodia*”. “*Grande arte e ingenio soberano*”

...Y, en summa, en esta sancta casa y Octava Maravilla, ay una maravilla mayor y mejor que todas las siete del mundo, que es la celebratíssima Custodia, repositorio del sanctíssimo Sacramento. Y no lo digo por el que por el çertíssima está la probança, pues es señor y auctor de todo, summa perfección sino por la obra, y ingenio soberano y grande arte y fábrica de la dicha custodia, que grata las fuerças del ingenio que responden a hablar por entero de ella..., pp. 243 y 243v [error de paginación: en el original 241 y 241v].

La Custodia es la joya del conjunto sanlorentino, dador principal del sentido de Maravilla del Mundo. De ella Almela resalta su “grande arte”, aparte de haber nacido del “ingenio soberano”¹²⁰⁶, de donde el autor se muestra un tanto ambigüo, pues no deja clara la identidad del “señor auctor de todo”. Por lo tanto, su autoría podría adjudicarse al tan encomiado Felipe II o al Soberano Dios, lo cual no sería de extrañar si también tenemos en cuenta la descripción de la Custodia expuesta en el anterior análisis, asociada a los conceptos de “luz”, “sol”, “claridad” y “resplandor”, entre otros¹²⁰⁷.

- “*Maravilla*” y su carácter devocional. *El culto a las reliquias*

...Pero no por eso estorba que sea más maravilla la nuestra octava, donde ay muchos cuerpos enteros de sanctos appóstoles, y doctores de la Iglesia, y evangelistas hechos de bronze, y baziados, y de gran pulimento y dorados y tanta y tan baria pintura, como dicho tenemos, que pareçe que están hablando y diziendo lo que son. Y estos son de sanctos y, aquel Júpiter olímpico, un simulachro de un demonio..., p.243 [error de paginación: en el original 241].

Almela alude a la colección de reliquias a las que, como bien sabemos, Felipe II era un fanático coleccionista y guardaba con gran celo (“muchos cuerpos enteros

¹²⁰⁶ Recuérdese en este caso, así mismo, al empleo que hacía Cabrera de Córdoba de los vocablos de “arte” e “ingenio”, como categorías estéticas de la “curiosidad”. Éstas se comprendían respectivamente por “destreza”, “habilidad” o “maña” (entendiendo entonces “arte” como sinónimo de “manera”, según el significado que le atribuye Coromines. COROMINES, Joan: *ob. cit.*, p. 225) e inspiración supraterrrenal o de procedencia divina (“ingenio”), dotando esta última al objeto de un carácter único, excepcional e, incluso, “aurático”. Véase el análisis del término “curioso” en los textos cortesanos del XVI, pp. 164 y sigs. de esta tesis.

¹²⁰⁷ Remítanse a la descripción de la “Custodia” por parte de este escritor en ALMELA, Juan Alonso de: *ob. cit.*, ca. 1595, pp. 243 [error de paginación: en el original 241] y 243v [error de paginación: en el original 241v]. Véanse las pp. 162 y sig. del presente estudio.

de sanctos apóstoles, y doctores de la Iglesia, y evangelistas...”, etc)¹²⁰⁸. Estas son otro de los incentivos por los que declarar la supremacía de El Escorial sobre cualquier otra de las grandes empresas arquitectónicas del pasado. En definitiva, con esta referencia, el estecortesano alardea, una vez más, del culto cristiano al que está encomendado el monumento frente al paganismo característico del resto de Maravillas (“...Júpiter Olímpico, un simulacro de un demonio”).

- “Maravilla” y “los provechos de España”

...una nueva Maravilla del Mundo, la mejor y más apreciada de todas, y los muchos provechos que a España de ella vienen y an de venir..., p. 43v.

...Y esto, con buena ocasión, para que pues yo intitulo esta mi obra, *La Octava Maravilla del Mundo*, era razón se supiese cuáles eran las otras, para que al fin de esta obra podamos cotejar y comparar esta Octava Maravilla con las otras, y provar ser la mayor y la mejor de muchos e increíbles provechos para España..., pp. 3 y 3v.

Parece que Juan Alonso de Almela tuvo la premonición de la gran fama que iba a alcanzar el Monasterio, ya desde el principio de su fundación. En este caso, considera a El Escorial como “Maravilla” al concebirlo como un exponente “provechoso” o enaltecedor para nuestro país, por lo que simboliza un emblema de las señas de identidad españolas.

5.4.2. Los textos de los monjes jerónimos. Siglos XVII y XVIII

5.4.2.1. Fray José de Sigüenza

“Maravill-a(s)/-o/-an/-osas/-ándose/-aba/-ado/-ávase/-arse/-áronse/-óse/-arán/-éme” (34)

a) El Escorial como Octava Maravilla del Mundo

...otros y los más acuden luego al templo de Salomón, porque apenas saben de otras fábricas grandes sino de ésta, porque la oyen a los predicadores o lo leen en el *Flos Sanctorum*: otros también se acuerdan de las siete maravillas del mundo, y, como gente más leída, dicen que es ésta la octava, y otras cien admiraciones o pescudas, que así se han de llamar[...]Pues con estos edificios, que, como digo, son prodigalidad, ostentación y locura, no hay hacer comparación, ni es bien se haga de cosa tan santa, y para tan santos fines, a las desbaratadas y de tanta profanidad, pp.870 y 871.

Tan sólo la única referencia al tópico de El Escorial como Octava Maravilla del Mundo se hace patente en el anterior fragmento. Aunque se remita a ellas, Sigüenza

¹²⁰⁸ Obsérvese cómo nuevamente el autor exalta el buen acabado y la riqueza de materiales, en esta ocasión de los relicarios (“...hechos de bronce, y baziados, y de gran pulimento y dorados y tanta y tan baria pintura”, *ibíd.*, p.243 [error de paginación: en el original 241]).

no nombra a las habituales Maravillas del Mundo a las que estamos acostumbrados (las Pirámides de Egipto, las Murallas de Babilonia, El Faro, el Coloso de Rodas, el Zeus de Olimpia, el Artemisión de Éfeso y Mausoleo de Halicarnaso). Por el contrario, establece un amplio discurso en el que cita otras arquitecturas relevantes para la Historia del Arte, religiosas como paganas, situando, ante todo, a El Escorial por encima de todas ellas. De esta manera, compara la basílica del Monasterio con las célebres iglesias de San Pedro de Roma y Santa Sofía de Constantinopla, actualmente mezquita “...por nuestros pecados”. Estas arquitecturas serán de tamaño superior a la basílica escurialense, pudiendo esta caber, incluso, en el interior de cada una de ellas, pero sin resultar más grandes que el conjunto escurialense. También cita otras construcciones romanas por excelencia, para lo cual se remite a Plinio. Entre ellas destaca la Domus Áurea de Nerón, que inscribe en la categoría de construcciones de “extraña locura”, así como los dos teatros de Marco Scauro y Cayo Curio (“...extrañas monstruosidades de fábricas y gastos increíbles...”). En definitiva, El Escorial superará también a estas construcciones “desbaratadas y de tanta profanidad” por su cristiandad.

...Que si fue cosa tan lícita, tan santa y aprovada de Dios con maravillas y milagros continuos del Cielo, que David y Salomón edificassen aquel templo tan admirable, para que reposase allí el arca del Señor, que, sentado en las alas de los dos cherubines, les servía de escabel a sus pies, y al fin no era más de madera y oro, y todo sombra y figura del bien que tenemos, cuánto más lo será éste, que encierra dentro de sí los huesos y los cuerpos de tantos santos que fueron vivos templos y cielos de Dios, donde como el mismo Señor dize ¿Vinieron a hazer morada todas las divinas personas, Padre, Hijo y Espíritu santo, a quien por siempre sea infinita gloria..., pp. 661 y 662.

...están la Virgen y el ángel hermosos y de suma honestidad y compostura; ponen temor y reverencia. Esta es copia y muy buena de aquella que dizen allá ha hecho nuestro Señor muchas maravillas en los que ponen devoción en ella, aunque no la podemos llamar flamenca, bien que tira mucho a aquel modo..., p. 837.

...Ha sido maravilla y como milagro haberse sustentado este siervo de Dios tanto tiempo entero y que no haya peligrado en medio de tantas desgracias y muertes como en esta fábrica han sucedido, accidente ordinario en las obras grandes, y en respecto de las que en otras menores suceden, han sido pocas, aunque ha habido hartas; parece que Nuestro Señor le ha guardado, porque él jamás tuvo miedo ni recatos demasiados, más de aquellos que una ordinaria prudencia pone, confiado en Nuestro

Señor y en que sólo trabajaba por la obediencia, porque es imposible prevenirlo todo..., p. 897.

En el primer fragmento, Sigüenza destaca la supremacía del Monasterio sobre el propio Templo de Jerusalén, por aguardarse en él tantas reliquias de cuerpos santos, apreciación con la que el jerónimo se iguala a Juan Alonso de Almela. Mediante “maravillas y milagros”, Sigüenza cita el fenómeno de Dios arquitecto en la constitución del anterior templo. Con ello, una vez más, se corrobora la procedencia supraterrrenal del término “maravilla”.

En el segundo párrafo, destaca el carácter milagroso que conlleva la adoración de los objetos sagrados del Monasterio, en esta ocasión, una pintura de la Virgen. Por lo tanto, el autor considera que las pinturas escorialenses son elementos culturales, del mismo modo que las reliquias u otro elemento votivo.

Por último (tercer ejemplo), el autor remarca la suerte que tuvo por no haberse accidentado durante la peligrosa edificación de esta fábrica, lo cual tacha de “milagro” divino. Así, este hecho es testimonio de la presencia de Dios desde los cimientos del monumento. En definitiva, el concepto de “milagro” es implícito al de “maravilla”.

b) “Maravilla” y la perfección pictórica

...Por el agujero del tondo, o espejo, se ve baxar por cada uno un ángel, con alguna cosa en la mano de lo que toca a la facultad y sciencia que acompaña: vienen haziendo excelentes posturas y derribándose por el aire, con maravillosos escorços y perspectivas, que mirados de diversas partes, varían la figura con singular deleite de los que las consideran..., p. 757.

En la siguiente apreciación pictórica, a través del término “maravillosos”, Sigüenza alaba los delectables “escorços” y “perspectivas”. Por lo tanto, está estimando positivamente la variedad y diversidad de posturas de las figuras (“excelentes posturas”). De esta manera, lo “maravilloso” se manifiesta nuevamente partidario de la “variedad” y la “diversidad” (“diversas partes”, “varían la figura”).

c) “Maravilla y recrea”

...Quiero hazerlo ahora, porque, aunque en todo se muestra esta fábrica cumplida y excelente en esto, creo se excede a sí misma y se aventaja a cuanto en ella se alaba, maravilla y recrea..., p. 829.

Aquello que “maravilla” se atribuye a lo delectable a través de nuestro sentido de la vista (algo que “recrea”, compréndase, a los ojos). De este modo, provoca una experiencia estética positiva en el observador, que no le dejará indiferente, dado su

cariz de “excelencia” y el “asombro” que confiere. Precisamente, Cabrera de Córdoba presentaba un significado afín entre sus acepciones terminológicas¹²⁰⁹.

d) “*Maravilla*” como expresión cotidiana: “*es/no es maravilla*”, “*hacer maravilla*” a alguien

...y este año presente de 77. en que andava la fábrica y la labor más viva, y bullía la cosa en su mayor diligencia, le acometió por otros caminos estraños, que fue maravilla no se rompiese el hilo con cualquiera dellos, porque amenaçavan grandes cosas, si Dios no pusiera su mano en cortarlas a los principios...”, p.587.

...y es assí, que para la conservación destes libros que son de mano y tan antiguos, que es maravilla cómo muchos de ellos viven: fue cosa de todo punto acertada..., p.772.

...No les haga, pues, maravilla que para los altares de Dios, y para celebrar tantas memorias como nos dejó con su vida y con las de sus santos, y para tan inefable misterio como el de su Cuerpo y de su sangre, se vean aquí tantos ornamentos, cajones y mudas de paños y de colores, y que pusiese tanto cuidado en dejado así un Rey tan pío y tan poderoso, que sé yo ha muchos años que traía el jubón y las calças con más de un remiendo..., p.815

...No es maravilla se aya juntado aquí tan incomparable tesoro, porque, si miramos el poder de un Príncipe tan grande como el de Filipo II. y la gran devoción que a las reliquias de los santos tenía, la codicia con que las mandava buscar por todo el mundo, la avaricia santa con que las guardava (dixe ya algo de esto en su muerte) la voluntad y el desseo con que los Papas y otros muchos príncipes Eclesiásticos y seculares acudieron a servirle en esto, será fácil de creer lo que hemos dicho así a bulto y atropellado..., pp. 828 y 829.

...Por esto no estimo en mucho las fábricas que hizieron los romanos y otra gente pagana y bárbara, porque las levantaron, como tiranos, a costa de la miserable gente cautiva, sujeta, forçada, sin darles otra paga ni satisfacción que palos y muerte: y como la sangre de los Inocentes llama siempre con incessables voces a Dios y pide vengança, no es maravilla que tan miserablemente hayan percido y que apenas se descubran las cenizas de aquella vanidad soberbia y tyrana..., p.549.

Sin mayor trascendencia, Sigüenza hace frecuente uso del término “maravilla” como sinónimo de expresiones que vendrían a significar “no es sorprendente” o “no es de extrañar” (“no es maravilla”). Por lo tanto, la cualidad sorpresiva que supone una verdadera Maravilla del Mundo se estandariza, siendo

¹²⁰⁹ Véanse pp. 390 y sig. de estudio (CABRERA DE CÓRDOBA, Luis: *ob. cit.*, ca. 1580, estrofas 15, 65 y 71).

aplicada a cualquier circunstancia o hecho que provoque asombro, pues en El Escorial todo, hasta lo más cotidiano y anecdótico, es un prodigio excepcional, digno de admiración. En el último ejemplo, trata sobre la vulnerabilidad de las construcciones “paganas” y “bárbaras”, en esta ocasión atribuida al maltrato de sus obreros (Sigüenza, ej. p. 549).

5.4.2.2. *Fray Francisco de los Santos*

“Maravill-a(s)/-oso(s)/-osa(s)/-osamente” (111)

a) *“Cathólico”, “gloria y honra de Dios”, “Maravilla de España y del mundo”*

...deste coronado edificio, siguiendo en su pequeñez, quanto le es posible, exemplar tan cathólico, después de tener por fin la gloria, y honra de Dios, primera causa de todas las maravillas..., [sin foliar] III (dedicatoria).

...A la curiosidad estudiosa, ofrece este volumen las noticias de la más ilustre fábrica, que se conoce en el orbe; de la maravilla de España, y del mundo; o por dezirlo mejor, de todas las maravillas que celebraron los siglos, cifradas en la que dedicó al invicto mártir español San Laurencio el catholicíssimo rey Philipo Segundo el Prudente, coronándola con su nombre, y entregándola a la Orden de San Gerónimo; que assistida del Cielo su piedad, pudo juntar en una las perfecciones de todas, sin la nota de sus vanidades, y elevarlas con el fin a más alta esfera, y más segura, donde luziessen lo maravilloso, con el realce de lo divino..., “Prólogo”, [sin foliar] IV, V, VI.

...Siete prodigiosas máquinas aplaudieron los antiguos, que se ganaron entre ellos, por lo extraño de sus arquitecturas, y grandezas, el nombre, y fama de milagros: Los muros de Babilonia, en Caldea de Assia la mayor: el Coloso del Sol en Rodas; los pyrámides en Egipto: el Mausoleo de Artemisia, en Caria: el Templo de Diana, en Éfesso: el simulacro de Júpiter Olympio, en Acaya; y la Torre del Faro en Egipto; y todas siete se cuentan en la del Escorial eminente gloria de España, quitado quanto fue en ellas gentílico, bárbaro, sobervio, y puesto en su lugar, quanto es estimable, culto regio, y ostentoso dentro de la piedad cathólica.... “Prólogo”, [sin foliar] IV, V, VI.

Ante todo, (véanse el primer y el segundo ejemplo) el padre Santos insiste en que la Maravilla escurialense se fundamenta en la “piedad católica”, como portavoz de la “gloria y honra de Dios”. Por este motivo, se convierte en Maravilla a nivel mundial (“...se conoce en todo el Orbe”), pero también nacional, lo que no deja de ser

una distinción un tanto patriótica, de la misma manera que hiciera Juan Alonso de Almela (s.XVI)¹²¹⁰.

En el tercer fragmento referido al “Prólogo”, [sin foliar] IV, V, VI., Santos compara la riqueza y suntuosidad de El Escorial con la de las Maravillas del Mundo Antiguo, estableciendo la siguiente diferencia: si el gran lujo subyacente en estas construcciones resulta “gentílico, bárbaro y sobervio”, por el contrario, las riquezas de El Escorial son vistas con buenos ojos, pues fueron encaminadas a los santos fines del culto cristiano (“...culto regio, y ostentoso dentro de la piedad cathólica”). En el siguiente epígrafe y en otro fragmento del mismo “Prólogo”, apreciaremos otros ejemplos en los que el padre Santos volverá a justificar la abundancia y boato escorialense, insistiendo en sus fines espirituales¹²¹¹.

...Sentir es este de quantos la ven, informados de lo que refieren de las otras, Plinio, Strabón, Plutarco, Aulogelio, Heródoto, y otros, ponderando lo artificioso de sus edificios, y rico de sus adornos; porque en ella admiran un agregado de sus mayores primores, y riquezas, o por ser maravillas, un ramillete de lo más florido de su pompa. Aquí halla la atención, fuertes murallas, torres, y cimborios altísimos, un templo grande, y hermoso, capillas, atrios, pórticos, y plaças regias; arcos, pirámides, columnas, colosos, aras y estatuas valientes; variedad grande de pinturas; mármoles, jaspes, metales, estanques, algibes, cisternas, fuentes, jardines, huertas, aqueductos; y mil diferencias de vasos, mesas, y vestidos sacros, con que satisface el alma de los deseos de saber, lo que se admiró por raro en las otras maravillas, viéndolo todo unido en esta: y juntamente descubre en los altos fines de su erección christiana, que son, el culto, honra, y gloria del verdadero Dios, y de sus santos, la ventaja incomparable de su grandeza, a quien sin duda ceden, y se rinden todas; porque se pueda dezir con más justa causa, lo que el otro poeta escribió del amphiteatro, quando lisongeando al emperador Domiciano, le dava la superioridad entre los milagros del mundo: *Omnis Caesareo cedat labor Amphiteatro, Unum pro cunctis fama loquatur opus...*, “Prólogo”, [sin foliar] IV, V, VI.

Si el atractivo de las Maravillas antiguas se sustenta en la mera ostentación, El Escorial centra su admiración en muchos más factores, más allá de la riqueza: en las bases sólidas de su templo, “grande y hermoso”, en la altura y fortaleza de sus murallas, torres y cimborios (“fuertes” y altísimos”) y en su “variedad” de pinturas

¹²¹⁰ Véase la p. 397 de este estudio, “Maravilla” y “los provechos de España” (ALMELA, Juan Alonso de: *ob. cit.* ca. 1595, pp. 3 y 3v. y 43v).

¹²¹¹ Pp. 403 y 405 de este estudio.

(otras riquezas de esta Maravilla, también denominadas “joyas” o “alhajas”¹²¹²) y estancias, todo lo cual “satisface el alma”. Además, de nuevo Santos justifica los elevados fines de la riqueza y belleza escorialenses, como es el procurar la alegría o la purificación del espíritu, más allá de la codicia y la vacua recreación material. Por lo tanto, El Escorial no tiene nada que envidiar al resto de Maravillas, ya que reúne en sí todo lo extraordinario o “raro” de todas ellas, pero con un aditamento que le hace incomparable, como es su finalidad espiritual cristiana: una obra dedicada al “culto, honra y gloria del verdadero Dios, y de sus Santos”.

b) El culmen de la perfección de la “Maravilla”: la obra del “Pantheón”

...Aora singularmente que se ve acavada, y ha llegado al fin de su perfección con la obra insigne del Pantheón, entierro de los monarcas españoles, fábrica del cathólico rey Philipo Quarto el Grande, donde ha colocado los césareos huessos de sus antecessores, con solemníssima pompa, y magestad, no avrá quien acomodando el concepto, no diga con repetidas admiraciones: *Omnis structurae cedat structura Philippi*: porque ha quedado en tal estado su grandeza, y el todo de su hermosura, que excede a quantas llenaron el universo, con la fama de sumptuosas, y perfectas a cualquiera luz que se mire..., “Prólogo”, [sin foliar] IV, V, VI.

...Aquí entrava aora como en su lugar, la descripción del Panteón, entierro de los reyes de España, que tiene su sitio aquí, debaxo de la grada del altar mayor, en los más profundos cimientos desta iglesia; mas como es assumpto para más dilatados discursos, y lo último que se acabó en esta maravilla, para corona de su perfección; le dexamos para lo último..., p. 35r.

...En este libro se pone su descripción, para que logre la curiosidad estudiosa, las noticias de su traza, y vea con qué justa causa se dize, que es corona desta maravilla de España..., p.115r.

Como “corona” de la perfección de esta Maravilla, se halla la tardía construcción del Panteón Real, datada en tiempos de Felipe IV, la cual sublima aún más su perfección. Por lo tanto, se caracteriza por haber realzado su “grandeza”, “hermosura” y “sumptuosidad”. Una vez más, se aprecia el monumento como un hito enaltecedor de España (“Maravilla de España”).

¹²¹² SANTOS, fray Francisco de los: *ob. cit.*, 1657, 48v, p. 409 de esta tesis.

c) *“Maravilla” y el tópico de lo “indecible”*

Es tal la superioridad que encierra esta Maravilla, que muchas veces el propio Santos no encuentra palabras suficientes para definirla (“...los términos faltan a la ponderación [...] ¿A quién no faltarán términos para hablar desta maravilla? ¿Quién hallará palabras para significar la ostentación de su aspecto?”, 8v). No obstante, se puede detectar que lo indecible se vincula a una serie de calificativos, como se muestra a continuación:

-Lo “indecible” de lo “primoroso, caval y sublime de su arquitectura”

...Los términos faltan a la ponderación, para significar lo primoroso, caval, y sublime de su arquitectura: y en el empeño de compararla con alguna de las que nos describen las historias, y a sólo la del Templo de Salomón, por superior a todas, puede ser exemplar de su belleza.... “Prólogo” [sin foliar] IV, V, VI.

En definitiva, estos tres conceptos, enfocados al arte de la arquitectura y a su falta de “ponderación”, comprenden algunas de las características fundamentales adjudicadas al conjunto escorialense. Así, lo “primoroso” se identifica con el preciosismo o con un trabajo minucioso y elaborado; lo “caval”, con los ordenadores y mesurados principios clásicos y, lo “sublime”, con la magnificencia Real o la superioridad de Dios, que impregna cada rincón de esta fábrica. Finalmente, el autor logra expresar su alto juicio comparando a El Escorial con el “Templo de Salomón”, el cual es la única construcción histórica que “puede ser exemplar de su belleza”.

-Lo “indecible” de su “belleza y orden”

...¿A quién no faltarán términos para hablar desta maravilla? ¿Quién hallará palabras para significar la ostentación de su aspecto? Todo este cuerpo junto, con tanta belleza, y orden, que enamora a los ojos, alegra, y ensancha el alma: quadro tan alto, hermoso, igual, y bien labrado, de tan sumptuosos frontispicios, y correspondientes claustros, elevadas torres, chapiteles, cúpulas [sic], cimborios, pirámides, ventanas, puertas, remates bolas, y cruces, que ponen admiración: ¿a quién no ha de hazer callar? Mas hanme mandado dezir, y assí he de hazer la obediencia, nunca más ciega que aora, pues junta con mi incapacidad, se arroja a tanto assumpto..., p. 8v.

Aunque parezca que Santos no encuentre palabras para encomiar a esta “única Maravilla del Mundo”, sí podrá definir la “belleza/hermosura” del conjunto sanlorentino, esencialmente materializada en la “sumptuosidad”, el “orden”, la “altura” de sus elementos (torres, chapiteles, etc), el “buen labrado” de la piedra, etc. Todo ello será deleitable a través del sentido de la vista, pero también a través del espíritu, como es más que sabido (“...enamora a los ojos, alegra y ensancha el alma”).

d) *Dios arquitecto. El Escorial como “un Cielo de la Tierra y Palacio divino”. El culto al Dios verdadero frente a la idolatría*

...que si Dios, para que saliese acertado, y a su gusto, señaló la materia de aquel alcázar, y dio las celestiales trazas de la formación de su muralla fuerte, de los varios aposentos, y pórticos, y de la sala, y retrete propio [sic]: también parece que anduvo en esta haciendo lo mismo, para que fuesse, como es, un Cielo de la tierra, y el palacio más decente, y y [sic] real, que su magestad divina tiene acá entre los hombres, donde de día, y de noche suenan sus divinas alavanças, se hazen continuos sacrificios, humean siempre los inciensos, no se apaga el fuego, ni faltan panes recientes delante de su presencia soberana; se aprende su ley verdadera, se executa, se defiende, y se enseña: y al fin limpia esta habitación suya de aquellas manchas idólatras, que afearon las maravillas gentílicas..., “Prólogo”, [sin foliar] IV, V, VI.

Aparte de estar dedicado a Dios, Este, además, ha sido el inspirador de la traza y de los materiales del Monasterio, haciendo de la construcción un “Cielo en la Tierra” y su “palacio divino”, “decente y Real”, por lo cual El Escorial merece el título de “Maravilla”. Como resultado, su quehacer se centra en la continua alabanza y culto divino, lo cual tiene un impacto favorable en el monumento, pues le mantiene inmaculado de las “manchas idólatras” propias de las Maravillas de la Antigüedad.

-El desprecio al resto de Maravillas

...No se conoce aora en el orbe semejante monumento: ni con tales circunstancias de admiración le conocieron los antiguos, aunque entren los que por su estraña grandeza, se ganaron el renombre de maravillas del mundo. El mausoleo de Arthemissa en Caria, y los pyrámides de Egypto, depósitos, unos, y otros de las cenizas de sus reyes; que los fundó en la arena el ayre de la bárbara ostentación, y vanidad: y assí se les luzió en la duración, y se les ha luzido a los demás que siguieron esse rumbo de la sobervia..., pp. 113v. y 114r.

De un modo muy similar a escritores pasados¹²¹³, estamos ante un autor que afirma que las Maravillas del Mundo Antiguo, irremediabilmente, no podían tener larga vida por la “bárbara ostentación”, “vanidad” y “sobervia” que les caracterizaban, aparte de los sacrificios paganos celebrados en ellas.

¹²¹³ Estos son los ejemplos de Juan Alonso de Almela (ALMELA, Juan Alonso de: *ob. cit.*, ca. 1695, pp. 238 y 238v [error de paginación: en el original 236 y 236v], p. 393 de esta tesis) y del padre Sigüenza (SIGÜENZA, fray José de: *ob. cit.*, 1605, p.549, pp. 401 de este estudio).

-“*Superior esfera de perfección y magnificencia*”

...quando el prudentíssimo monarca Filipo, le erigió este maravilloso templo en su patria, reconocido a sus favores en la felicidad de sus triunfos. Aquí es donde se miran juntas todas las grandezas de los otros, en tan superior esfera de perfección, y magnificencia, que se conoce, que el braço poderoso de este gran príncipe, movido del aliento de su devoción, tiró a no dexar más que hazer, ni desear en semejantes {empeños} piadosos..., pp. 16v y 16r.

En relación con la anterior idea de El Escorial como “Cielo de la Tierra”, localizamos este otro ejemplo en el que Santos se recrea en la atmósfera superior del Monasterio, fundamentada en la “perfección y magnificencia”, por lo que podríamos de calificarla de etérea.

-*El Escorial como Templo de Salomón (Felipe II como segundo Salomón)*

...a imitación del Templo de Salomón, carga con los aplausos de todas, alcándose con la fama, y la estimación: que esso es lo que pretendió zeloso su fundador prudente, segundo Salomón de España, “Prólogo” [sin foliar] VI.

Pero El Escorial imitará a esta otra Maravilla del “Templo de Salomón”. Esta también sobresaldrá del resto, ya que se trata de la única construcción plausible de la Antigüedad. Con esta comparación, Santos establece, simultáneamente, el tópico de Felipe II como segundo Salomón de España (“fundador prudente, segundo Salomón de España”).

-*La “Maravilla” de El Escorial como trasunto de Felipe II (“el Maravilloso”)*

...Seguíase el del cathólico rey Philipe Segundo, el Prudente, el Maravilloso..., p.159r.

...la maravilla de Filipo, en forma de un quadrángulo crecido, mirando al mediodía, ..., p.7r.

...[Lo que duró la fábrica.] Esto es lo que yo he podido dezir de esta maravilla insigne, única en el orbe, cifra de todas quantas celebraron las edades, christiano efecto de la piedad grande de aquel prudentíssimo monarca, en que nos dexó exprimido lo superior de su zelo, lo magnífico de su pecho generoso, y lo dilatado de su real corazón..., p.104r.

...Todo está habitable hasta los desvanes, y todo anchuroso, regio, desahogado, capaz, y que ostenta su grandeza, junto con lo demás de esta maravilla eminente, lo grande del corazón de aquel monarca insigne, que le dio el ser, con su poder, y asistencia..., pp.84v y 85r.

...una maravilla, y prendas del superior gusto, y devoción de su patrón, y dueño, que nunca cessa de ilustrarla, como tan gran monarca..., p.48v.

En relación con lo expuesto anteriormente, el carácter de “Maravilla” del Monasterio se debe a Dios, pero también al gran corazón y devoción de su Fundador, “prudentísimo monarca”, con lo que ha impregnado cada rincón del Monasterio (aparte de su buen gusto, como bien hemos podido verificar), a quien incluso Santos llega a nombrar “El Maravilloso”.

e) “Maravilla” y “sumptuosidad”. “Maravilla”, “riqueza” y “tesoro”

-Coocurrencias: “sumtuosos”, “partes”, “novedad”, “alma”, “conformidad”, “perfección”, “novedad”

...[Reliquias de los altares.] Todos ellos, para mayor riqueza, tiene en medio de sus consagradas mesas, un sepulcro pequeño de mármol, a donde están encerradas muchas reliquias de santos, en especial de aquellos, a cuyo honor están dedicados; cosa singularísima, y digna de la gran piedad de Filipo Segundo, cuya devoción atesoró estas riquezas, para elevar más la fama desta maravilla..., p. 20v.

...; y no es maravilla se juntasse aquí tan numeroso tesoro, si se atiende, a que le solicitó un rey piadoso, y Rey como Filipo Segundo, cuya santa codicia no perdonava diligencia, que no se hiziesse para traerlas de todo el orbe, hasta buscar modo, como sacarlas de entre los hereges, y enemigos de la Iglesia Católica, para que viniessen a tener en esta basílica la veneración, estimación, orden, aliño, y compostura, que tiene en tanta diferencia de vasos, y caxas, de materias, y hechuras tan diversas, y de tanto precio, que es como imposible el referirlas, y pintarlas; y cada día se van multiplicando por la piedad de los reyes patrones desta maravilla, que nunca cessan de ilustrarla con tan gloriosas prendas; como se ve en las que aumentó el católico rey Filipo Tercero; y en las que ha aumentado el católico rey Filipo Quarto el Grande, en relicarios de mucho valor, y lucimiento..., p.41r.

...y junto con las riquezas que se ven en los relicarios, de esta calidad; es digno tesoro de tan grande maravilla, que mirada a todas luzes, se ve tan llena, y tan regiamente prevenida, y copiosa, que al ver el mucho número, y perfección de las partes de su fábrica eminente, y de los adornos, y riquezas que contiene, se hazen poco los seis millones que costó, aunque no fueron más..., p.111v.

... Ya bolavan por el mundo las noticias de la Maravilla de España, y de lo prodigioso de su fábrica; y a la voz, y ruido de su fama, venían muchos de diversos reinos, y provincias, a llevar admiraciones; y como en el todo, y en qualquiera de las partes de este sumptuoso cuerpo, hallavan el alma de tanta conformidad, y perfección, hazían novedad, que no la tuviesse el entierro de tan gloriosos monarchas..., p.117r.

La suntuosidad será otro de los distintivos de esta Maravilla del Mundo y de “España”. A través de lo “sumptuoso”, las partes harán “novedad” (diversidad de

elementos) y el “alma” hallará “conformidad” y “perfección”. Con todo ello, se vuelve a corroborar que no nos hallamos ante una desmesura irracional, sino controlada por el equilibrio o medida clásicos (Santos, ej. p. 117r).

Aunque ya mencionado y como un sinónimo de lo “sumptuoso”, el término “riqueza” merece mención aparte por el gran número de veces que se adscribe a “Maravilla”. Dicha “riqueza” suele asociarse a las piedras preciosas y semipreciosas dispersas a lo largo del edificio. Es así, cómo la suntuosidad y el lujo constituyen categorías estéticas de la “Maravilla” escorialense. Como suele ser habitual, se localiza especialmente en el mobiliario sacro, como los altares de las reliquias (Santos, ej. 20v).

Mismamente, en relación a ello, se encuentra otro ejemplo donde el padre Santos reincide en la justificación espiritual del lujo y riqueza sanlorentinas, bajo los conceptos de “veneración”, “estimación”, “orden”, “aliño”, y “compostura”. Pero, además, sigue curándose en salud bajo el argumento de que tales bienes fueron sustraídos a “herejes” y “enemigos” (Santos, ej. p. 41r).

Como es evidente, las riquezas que componen a esta Maravilla implican no únicamente lujo (“riqueza”, “tesoro”), sino también diversidad y abundancia (“llena”, “partes”, “copiosa”, “mucho número”) (Santos, ej. p. 111v).

-Las pinturas: “joyas/alhajas” dignas de esta Maravilla

...Las paredes hasta la cornija, están vestidas de excelentes quadros de pintura, joyas sagradas con que ha enriquecido esta Maravilla el cathólico rey Filipo Quarto el Grande, entresacándolas de las que de todo género adornan el Real Palacio de Madrid, dando con apartarlas de su vista, nuevo, y singular testimonio de su amor a esta santa casa..., p. 42v.

(Sobre las pintura de la iglesia) ...Estos, y todos los demás referidos, después de la grandeza de su valentía, están con marcos de talla dorados, uniformes en el lustre, y primor, a quien imitan los espejos con el mismo adorno, dando a esta pieça hermosura, y magestad, y por todas partes llevándose los ojos, y el respecto, mostrando en su realeza, y porte, ser alhajas de una maravilla, y prendas del superior gusto, y devoción de su patrón, y dueño, que nunca cessa de ilustrarla, como tan gran monarca..., p. 48v.

Pero las riquezas que aguarda El Escorial también se componen de sus pinturas o “excelentes quadros”, “alhajas de una Maravilla”. Así, Santos, de la misma manera que el padre Sigüenza¹²¹⁴, considera que el patrimonio pictórico sanlorentino

¹²¹⁴ SIGÜENZA, fray José de: *ob. cit.*, 1605, p. 757, p. 400 de esta tesis.

cumple con una función cultural (*leit motiv* de todos sus bienes más preciados), aparte de suponer un modelo de calidad artística, que dota al monumento de su sello excepcional.

-“*Maravilla*” como adjetivo de uso genérico

...Esto es lo que se guarda en este nicho, que hace la puerta de enmedio, en que se corre un velo, para la mayor decencia, y se cierra con llave, para la mayor seguridad: y esto es lo que junto con lo demás, que se halla en este tesoro incomparable, le hace a todas luces maravilloso y regio..., p. 91v.

...Atriles, acetres, fuentes, perfumadores, y vinageras, o ampollas grandes, con que se componen las credencias, llegan a veinte y quatro piezas, y lo más de su grandeza está en lo maravilloso de la hechura..., p. 111v.

Como es habitual, “maravilla” también puede funcionar como calificativo de cualquier elemento escurialense¹²¹⁵. En estas circunstancias, tal y como se ha apreciado, exalta la excelencia o carácter extraordinario del objeto al que acompaña o califica.

5.4.2.3. Fray Andrés Jiménez

“*Maravill-a(s)/-oso(s)/-osa/-osamente*” (77)

a) *El Escorial como “única Maravilla del Mundo”/“Maravilla del Orbe”*

...Tiene su situación esta única Maravilla del Mundo..., p. 7.

...Amparada a la sombra de la Real Diadema, respira dichosa desde su primera infancia esta Maravilla del Orbe..., [sin paginar] I.

El jerónimo hereda los tópicos de El Escorial como “única Maravilla del Mundo” o “Maravilla del Orbe”, lo cual denota el desprecio por omisión de las siete Maravillas restantes.

...Sigüenza pinta la fundación y grandezas de esta Octava Maravilla, dio a la luz pública una exacta descripción de ella. La que fue tan bien vista en el orbe literario, que no han bastado repetidas impresiones, para saciar el buen gusto de los entendidos..., [sin paginar] IX y X.

Así mismo, Jiménez se remite a al tópico de la Octava Maravilla del Mundo, pero únicamente en este ejemplo.

¹²¹⁵Recuérdense las expresiones derivadas de “maravilla” que tanto empleaba el padre Sigüenza (“es/no es maravilla”/“hacer maravilla” a alguien. *Ibíd.*, 549, 587, 772,815, 828 y 829). Véanse las pp. 400 y sig. de este estudio.

b) *La trascendencia divina de esta Maravilla: “trazado del Cielo”. La humildad de Felipe II y la “sobervia” de los arquitectos orientales*

...Amparada a la sombra de la Real Diadema, respira dichosa desde su primera infancia esta Maravilla del Orbe. Debió su primera aurora a la generosa piedad del gran Felipe Segundo y debe su feliz conservación y subsistencia al soberano liberal Patrocinio de V. Real Magestad..., [sin paginar] I.

...Introducción a la obra, en la que se expresan los piadosos fines y christianos motivos, que tuvo el Señor Felipe Segundo en la construcción de esta única Maravilla de San Lorenzo el Real..., p.1.

...Este maravilloso Templo y Monasterio de San Lorenzo el Real, salió tan parecido a estas Fábricas Divinas, que parece vino trazado del Cielo. Los honestos fines y píos usos a que lo dedicó su fundador christianamente zeloso, se univocan en un todo con el sagrado destino de los edificios, en que puso Dios la mano, no intentó en su construcción Felipe Segundo perpetuar vanamente su fama, como aquellos arquitectos del oriente y por eso vive, y vivirá inmortal en esta Maravilla..., p.3.

En esta *Descripción* se reitera la concepción de Dios como autor de las obras (“...tan parecido a estas Fábricas Divinas, [...]trazado del Cielo, [...] Dios puso la mano”). Pero, a diferencia del padre Santos, Jiménez insiste en la idea de que, precisamente Felipe II, a pesar de haber contribuido en la configuración de esta Maravilla con su “generosa piedad”, no tuvo la intención de perpetuar su fama a través de ella, sino la de Dios (dedicada a “honestos fines y píos usos”), frente a los “sobervios arquitectos de oriente”. Por este hecho, el Escorial merece eternidad (“inmortalidad”). Por lo tanto, aparentemente, la idea de El Escorial como trasunto de Felipe II sigue en vigor en este escrito (a partir de las coocurrencias del concepto de “Maravilla”), pero mucho más eclipsada que en el texto de Santos, por la preeminencia de la contribución divina (no obstante, más adelante se pondrá esta idea en entredicho. Jiménez, ej. pp. 65 y 6¹²¹⁶).

Como se aprecia en este ejemplo, concretamente dedica el concepto de “Maravilla” al Templo y al Monasterio escurialense (sin precisar si su referencia alude a la zona claustral o al conjunto monumental al completo), sin hacer mención bajo este término al Panteón, tan alabado por Santos.

¹²¹⁶ P.414 de esta tesis.

c) *Categorías estéticas de la “Maravilla” sanlorentina: “bella unidad”, “anchuroso”, “regio” y “firme arquitectura”*

...Todo está habitable, hasta los desvanes, y todo anchuroso y regio y de firme arquitectura, que dice bella uniformidad con todo lo demás de esta Maravilla..., p.184.

En estas líneas, Jiménez también asocia a “Maravilla” los conceptos de “belleza”, “unidad”, “anchuroso”, “regio” y “firme”: los dos primeros, aluden a una belleza de tipo clasicista, mientras que los siguientes, “anchuroso”, “regio” y “firme arquitectura”, al concepto de perdurabilidad en el tiempo por medio de la metáfora de la consistencia pétreo de los muros del Monasterio.

d) *El valor de esta Octava Maravilla del Mundo, apreciada por el “buen gusto de los entendidos”*

...Sigüenza pinta la fundación y grandezas de esta Octava Maravilla, dio a la luz pública una exacta descripción de ella. La que fue tan bien vista en el orbe literario, que no han bastado repetidas impresiones, para saciar el buen gusto de los entendidos..., [sin paginar] IX y X.

Así mismo, Jiménez remarca la trascendencia de esta Maravilla, cuyo valor ha sido objeto de apreciación continua en los escritos de grandes entendidos. He aquí otra muestra de su excepcionalidad pasmosa que nunca ha dejado indiferente, ni siquiera a los más cultos.

e) *La pintura como potenciadora del concepto de “Maravilla” sobre la escultura*

...Mucho tienen también que considerar las bizarras ejecuciones de la estatuaria en sus hermosos bultos, pero la pintura que parece tiene su Trono en esta Maravilla ofrece, sin comparación, más dilatado campo en sus iluminadas líneas y visibles consonancias. Tiene esta facultad por materia propia, todo el Teatro del Mundo de modo que, aún lo que goza esencias de invisible, no se exime de las jurisdicciones del dibuxo y colorido..., [sin paginar] XII.

La pintura, al igual que para el padre Santos¹²¹⁷, adquiere un papel determinante en la configuración del concepto de “Maravilla” del Monasterio, aún más que el arte de la escultura, a pesar de sus “bizarras ejecuciones”. De hecho, Jiménez considera que el arte de la pintura, dada su supremacía, tiene “Trono en esta Maravilla”.

¹²¹⁷ SANTOS, fray Francisco de los: *ob. cit.*, 1657, pp.42v y 48v, p. 412 del presente estudio.

f) *Las críticas y el castigo al resto de Maravillas*

...Estas primeras vanidades sirvieron como de modelo a sus descendientes, que lejos de escarmentar con este benigno castigo, pusieron todo su intento en levantar sobervios edificios y torres en donde tuviese su solio la vanidad y jactancia. De aquí se siguió verse derramados por el mundo aquellos suntuosos edificios y peregrinos monumentos que se vincularon el timbre de famosos y nombre de maravillas. Admirábanlos en su imaginación, como preciosos efectos de la magnificencia, pero en realidad eran monstruosos partos del vicio, que a esta virtud se opone por exceso. De esta clase fueron aquéllos celebrados muros, pirámides, colosos, torres, simulacros, templos y suntuosos sepulcros, que dieron asunto a la admiración, en donde el arte sólo empleaba la fuerza de sus primores en la aparente exterior hermosura [...] pero como todo iba edificado sobre el polvo de la vanidad, apenas ha quedado vestigio de aquellos maravillosos monumentos de los primeros siglos. pp.1 y 2.

Como no era de extrañar, la Maravilla escurialense está intrínsecamente unida a la comparación con del resto de Maravillas o edificios admirables de la Antigüedad, con sus consiguientes críticas. Así como el resto de autores que acogen este tópico¹²¹⁸, Jiménez considera que los errores o “vanidades” que afectaron a las Maravillas antiguas se debieron a la presuntuosidad de realizar desmesuradas empresas, haciendo eco del derroche (“suntuosos y sobervios edificios, monstruos partos del vicio”), la “vanidad y la soberbia” o, en otras palabras, queriendo igualarse o superar al propio Dios. He aquí el por qué del castigo de su extinción o no perdurabilidad en el tiempo (como podemos apreciar, todos estos calificativos apenas distan de los empleados por el padre Santos¹²¹⁹).

-El Escorial como imitación de las Maravillas bíblicas: el Tabernáculo de Moisés y el posterior Templo de Salomón

...saltó de las manos de este divino arquitecto aquélla celebrada Arca, a quien debemos todos la vida, que siendo para asegurar sobre las ondas aquel corto número de almas, la hizo de tal forma que pudiese navegar segura sobre las aguas, y resistir al ímpetu de sus corrientes. Bella proporción en su materia y forma tenía aquella

¹²¹⁸ Estos son los ejemplos ya citados de Juan Alonso de Almela (ALMELA, Juan Alonso de: *ob. cit.*, ca. 1695, pp. 238 y 238v [error de paginación: en el original 236 y 236v] y pp. 44 y 44v., p. 393 de esta tesis) y del padre Sigüenza (SIGÜENZA, fray José de: *ob. cit.*, 1605, p.549, p. 401 de este estudio). A ellos se añade el del padre Santos, s. XVII (SANTOS, fray Francisco de los: *ob. cit.*, 1657, pp.113v y 114r, p.406 del presente estudio.

¹²¹⁹ En el citado ejemplo de la *Descripción* del padre Santos (*ibíd.*), se citan los términos “estraña grandeza”, “bárbara ostentación”, “vanidad” y “sobervia”.

misteriosa fábrica del Tabernáculo, que mandó Dios edificar a Moisés, pues siendo en la circunstancia de hallarse viador aquel escogido pueblo, lo leve de su materia contribuía en un todo, para que pudiesen llevar en su compañía aquel Santuario portátil y lo justo de sus medidas ofrecía proporciones adecuadas para el altar y Arca del Testamento, con todos sus numerosos [sagrados] Ornatos. [...] mandó últimamente el Señor a Salomón edificase aquel Templo magnífico, acomodado a las circunstancias del tiempo de fuerte y vistosa arquitectura, con varios aposentos y pórticos. Y salió tan adecuado los soberanos fines, que se dignó el Señor de tomarlo por mansión, para admitir grato en él las víctimas y sacrificios, que alternaban con las Divinas Alabanzas. Este maravilloso Templo y Monasterio de San Lorenzo el Real, salió tan parecido a estas Fábricas Divinas, que parece vino trazado del Cielo. Los honestos fines y píos usos a que lo dedicó su fundador christianamente zeloso, se univocan en un todo con el sagrado destino de los edificios, en que puso Dios la mano, no intentó en su construcción Felipe Segundo perpetuar vanamente su fama, como aquellos arquitectos del oriente y por eso vive, y vivirá inmortal en esta Maravilla..., pp. 2 y 3.

En estas líneas, el padre Jiménez trata sobre el Tabernáculo o santuario portátil de Moisés, “a quien debemos todos la vida”, como precedente del Templo de Salomón (“Templo magnífico, fuerte y vistosa arquitectura con varios aposentos y pórticos, mansión del Señor, dedicado a sus Divinas Alabanzas”). Tal y como puede apreciarse, los calificativos de estas sagradas arquitecturas concuerdan a la perfección con los atribuidos habitualmente a la obra de El Escorial, aparte de la coincidencia de que todas ellas han sido construidas bajo el influjo de Dios (“bella proporción en su materia y forma [...] Dios puso la mano”). Por lo tanto, el autor reitera la consideración de El Escorial como descendiente directo de estas arquitecturas, no sólo en cuanto a su similitud material (“Este maravilloso Templo y Monasterio de San Lorenzo el Real, salió tan parecido a estas Fábricas Divinas”) sino también en cuanto a la continuación de sus santos fines. Como obra enaltecedora de la fama de Dios y no de la suya propia, Felipe II, al mismo tiempo, se procurará su eternidad en El Escorial (“...vivirá inmortal en esta Maravilla”).

g) *La Victoria de San Quintín como motivo de la fundación de la Maravilla escurialense*

...Muéstrase en ella con alto magisterio y estilo franco, la memorable derrota de las armas francesas sobre San Quintín, que fue la primera batalla y victoria del rey Felipe Segundo, recién ceñida la Corona de España. Y fue también el primer motivo para fundar esta Maravilla”, p.65.

...A la parte que se sigue al oriente, se ve esta Maravilla del Escorial, como en el principio de su edificación, porque le tuvo en esta batalla en la intención del rey..., p. 6.

Existen fragmentos en los Jiménez insiste en este hecho histórico como el desencadenante principal de la construcción del Real Monasterio de El Escorial. Sin embargo, en estas circunstancias no se adentra en su fundamento divino, como obra dedicada a San Lorenzo y a Dios, a quienes se les suele atribuir dicha Victoria. Por el contrario, adjudica más bien estas glorias a Felipe II, confiriendo ciertos aires patrióticos a la fábrica¹²²⁰. Por el contrario, del texto de Santos no se obtuvo ningún ejemplo en el cual el concepto de “Maravilla” se relacionase con los triunfos bélicos de Felipe II, sino con su devoción y grandeza de corazón, que impregnaron cada rincón del conjunto. En definitiva, este hecho denota una visión algo más empírica y menos espiritual por parte del padre Jiménez, como bien sale a relucir en el resto de su escrito.

h) *“Maravilla” como adjetivo de uso generalizado*

...Está el Santo sentado en una silla, recodado el brazo izquierdo sobre el libro; la mano puesta en la barba, que tiene muy poblada y venerable. En la otra mano (que es de maravillosa ejecución)..., p. 103.

...En medio de estos dos, encima de la Cathedra, está un Ecce-Homo del Ticiano, maravilloso..., p. 120.

-No obstante, en contadas ocasiones se asocia a la basílica o templo:

...Capítulo primero, en que se describe el maravilloso templo de San Lorenzo..., p. 211.

Por supuesto, este escrito no está carente del uso del término “maravilla” como adjetivo calificativo de uso genérico (“maravillos-o/-a”). En líneas generales, Jiménez lo dedica a sus valoraciones pictóricas¹²²¹.

¹²²⁰ Estos se hicieron patentes en los escritos de Juan Alonso de Almela y la locución terminológica “los provechos de España” (ALMELA, Juan Alonso de: *ob. cit.* ca. 1595, pp. 3 y 3v., p. 397 del presente estudio) y del padre Santos, bajo la denominación del Monasterio como “Maravilla de España” (SANTOS, fray Francisco de los: *ob. cit.*, 1657, p.115r, pp. 401 y sig. de esta tesis).

¹²²¹ Recuérdense las expresiones del padre Sigüenza: “es/no es maravilla”/“hacer maravilla” a alguien. SIGÜENZA, fray José de: *ob. cit.*, 1605, pp. 549, 587, 772,815, 828 y 82, pp. 400 y sig. de esta tesis) a

5.4.2.4. *Discusión de la comparación de Santos y Jiménez*

Salta a la vista un desequilibrio del su uso del término “maravilla” entre ambos jerónimos, tanto en el número de repeticiones (Santos 111, Jiménez 77) como en la variedad de ocurrencias con otros términos. Es así, cómo Santos nos ofrece una mayor riqueza terminológica, por la conjugación del concepto con otros vocablos, frente a Jiménez, quien realmente no aporta demasiadas novedades con respecto a este.

a) La esencia divina. El mito de Dios arquitecto

Estos monjes comparten muchas de las características definitorias del término, sobre todo en cuanto a la esencia de El Escorial como “Maravilla” que, precisamente, es lo que ha favorecido su eternidad: su espiritualidad cristiana, bien por su orientación hacia la devoción o culto católico, como templo consagrado a Dios que es (Santos: El Escorial como “Cielo en la Tierra” o “Palacio de Dios”, El Escorial como “honra y gloria de Dios”) o bien porque Este, además, ha participado en la inspiración de la traza y construcción (Jiménez: “fábricas divinas”, “trazado del Cielo”, Dios puso “...la mano”). De esta manera, el mito de Dios arquitecto adquiere gran protagonismo en la configuración del monumento en ambos autores.

b) La figura de Felipe II

No obstante, la figura del Fundador, Felipe II, adquiere una gran influencia en la configuración de la “Maravilla” de El Escorial, en cierta medida, del mismo modo que para Juan Alonso de Almela (s. XVI)¹²²². Precisamente, aquí es donde se produce una sutil escisión entre los escritos de ambos frailes. De esta manera, Santos otorga la completa autoría de la esencia de la “Maravilla” sanlorentina a Felipe II, mediante la conferencia de su personalidad al edificio, esto es, de su gran corazón y devoción. Sin embargo, como resultado final, la “Maravilla” representa el emblema de la gloria y honra de Dios (y no del monarca). Por el contrario, Jiménez se desdice pues, por un lado, probablemente halagando la gran humildad del Prudente, asegura que este no deseaba ganarse la fama eterna a través del monumento, sino que, como muestra de su elevado catolicismo, se la había otorgado a Dios. Pero, por otro lado, Jiménez también concibe a la “Maravilla” como un símbolo de su victoria bélica de San Quintín. De este modo, una vez más, se testa el potente grado de espiritualidad de la obra de Santos

las que se unen las citadas por el padre Santos (SANTOS, fray Francisco de los: *ob. cit.* 1657, pp. 91v y 111v., p. 409 del presente estudio).

¹²²² ALMELA, Juan Alonso de: *ob. cit.*, ca. 1595, pp. 1v., 27, 44 y 239v [error de paginación: en el original 237v.], pp. 394 y sig. de esta tesis.

frente a la de Jiménez, de la cual no está exenta, pero se verifica una actitud menos extremada al respecto y más laudatoria hacia los logros del rey.

Al mismo tiempo, no difieren del uso del tópico de El Escorial como “única Maravilla del Mundo” o “Maravilla del Orbe”, así como de la idea de “Maravilla de España” (Santos y Jiménez), arraigándose la idea del monumento sanlorentino como parte fundamental de nuestras señas de identidad. Por el contrario, el concepto de “Octava Maravilla” tendrá más afluencia en la obra Santos que en la de Jiménez, que solamente citará este tópico en una ocasión en todo su escrito¹²²³. Como bien es sabido, Santos exalta la superioridad del Monasterio sobre el resto de Maravillas, dejando bien claro que la denominación de “Octava” únicamente aludiría a su aparición cronológica con respecto al resto de construcciones y no a una escala de valor. Esta superioridad se achaca al constante culto cristiano allí celebrado (con culmen en el Panteón), al que se le dedican todas sus riquezas, frente a los sacrificios paganos realizados en las anteriores construcciones. Además, en ambos monjes persiste el desdén hacia estas Siete Maravillas, bajo las palabras “vanidad”, “sobervia”, “monstruosidad” y “barbarie”. En definitiva, con estas duras críticas desprecian la creación de edificios altaneros y desmesurados, de ahí el castigo de su vulnerabilidad, la cual ha favorecido su no supervivencia con el paso de los siglos. Por último, Santos y Jiménez confirman que, de todas las grandes arquitecturas antiguas, El Escorial imitará a la más piadosa de todas ellas: el Tabernáculo de Moisés (Jiménez), con continuidad en el posterior Templo de Jerusalén (Santos y Jiménez). Por lo tanto, El Escorial, como sucesor directo de ellas, continuará con su labor de la expansión de la Fe.

c) Las disciplinas artísticas de la pintura y la arquitectura

Por otra parte, estos religiosos conciben al arte de la pintura como “joyas/alhajas” (Santos) o elemento “digno de Trono” (Jiménez) en esta “Maravilla” sobre cualquier otra manifestación, incluso sobre la escultura, a pesar de su “bizarría” (Jiménez). Además, en la *Descripción* de Jiménez “maravilla” como adjetivo de uso general se otorgará, en gran medida, a la disciplina pictórica (ej. “maravillosa ejecución”). No obstante, las categorías estéticas referidas a las claves de El Escorial como “Maravilla” recaen en la disciplina arquitectónica, en las que los dos jerónimos parecen coincidir en gran medida. Si, por una parte, Santos nos ofrece los conceptos de “belleza y orden”, “riqueza”, “tesoros”, “cathólico”, “devoción”, lo primoroso y lo

¹²²³ JIMÉNEZ, fray Andrés, *ob. cit.* 1764, [sin paginar] IX y X, p. 410 del presente estudio.

sublime (en cuanto a su referencia divina), Jiménez emplea los términos “bella unidad y proporción”, “sumptuoso”, “anchuroso”, “regio”, “magnífico”, “fuerte”, “vistosa”, “partes” (variedad) y “novedad”, con la consiguiente elevación o ensanchamiento del alma. Pero Santos incluye, como se ha indicado, mayor número de ejemplos y de relaciones terminológicas, incluso con otros tópicos, como el de lo indecible, que en el escrito de Jiménez no se percibe en relación con el de la “Maravilla”.

d) Estancias escurialenses

En cuanto a las estancias que disfrutaron de la categoría de “maravilla” o son resaltadas como componentes indispensables de El Escorial como Maravilla del Mundo, Santos se muestra más específico y resalta la gran obra del Panteón regio, “corona de la perfección” de esta Maravilla, en vez de la tan elogiada basílica por la mayoría de escritos. Seguramente, tal como queda indicado, esta distinción se deba al deseo de alabar al monarca a quien va dedicado su escrito, Felipe IV, que durante su reinado desarrolló su empresa. Por el contrario, del padre Jiménez tímidamente podemos localizar algunos ejemplos donde vincula al término de “maravilla” al templo (sobre todo) y al monasterio.

5.4.3. Siglo XVIII: modelo de libro de viajes

Antonio Ponz

“Maravill-a(s)/-osos/-osa(s)/-osamente” (16)

...1 Amigo: voy empezando a contarle a V. algunas particularidades de aquí, pero antes he de hablar algo de otra cosa, acerca de las cuales me admiro, como se han pasado tantos años, sin darnos por entendidos de lo que varios autores extranjeros han escrito sobre puntos muy esenciales y contrarios a la fama de nuestros artífices. Seguiremos un poco los pasos a nuestro Vago Italiano, *P. Norberto Caimo*, al entrar por estos umbrales.

2 Dice en su carta de 15 de agosto, que habiéndole acercado al edificio, quedó atónito de tan soberbia mole. Pero no tanto que le pareciese la única Maravilla del Mundo, como se esmeran en hacerla creer ciertos exageradores sin límite de sus propias cosas..., p. 9.

... Es verdad que no suelen sentar bien tantas exageraciones..., p. 10.

En los presentes fragmentos del *Viage*, se corrobora el gran desacuerdo e indignación de Ponz ante la exagerada designación de El Escorial como “la única Maravilla del Mundo”. Para apoyar su opinión, saca a la luz el testimonio del padre Norberto Caimo o *Vago Italiano*. Quizás debido a su enojo (“no suelen sentar bien

tantas exageraciones”), no podremos hallar ninguna otra referencia más a este tópico ni a conceptos definitorios del mismo en su descripción.

...A continuación, hay otro florero y, luego, una Nuestra Señora que tiene el Niño en los brazos, manifestándose ocupado con S. Juan, también niño, en leer el letrero de *Agnus Dei*, que tienen en las manos. Detrás, está Joseph. Esta obra peregrina es original de Rafael de Urbino. Las figuras no son enteras, a excepción del Niño Dios. Las maravillosas qualidades, la gracia y las otras bellezas de este quadro, muestran a la primera vista al grande hombre que lo executó y, ciertamente, no hay palabras para ponderarlo..., p. 135.

Aunque Ponz esté en total desacuerdo con el tópico de El Escorial como Octava Maravilla del Mundo, sí que emplea el término “maravillosas qualidades” en sus juicios pictóricos. A partir de esta unión terminológica, destaca primordialmente la cualidad de la “gracia” que se encuentra dispersa en algunas de las obras del legado escorialense. Concretamente, se recrea en la ya mencionada *Virgen del Pez* de Rafael a la que, además, adjudica el tópico de “lo indecible”, ya que “no hay palabras para ponderarlo”. Por lo tanto, Ponz hace un novedoso uso del concepto de “maravilla” en comparación con los autores precedentes.

5.4.4. Análisis de los textos del siglo XIX

5.4.4.1. José María Cuadrado

“Maravill-a/-oso/-osa/-osamente” (6)

...Corriendo estas alturas y los pedregosos cerros que le ocultan muy temprano al sol poniente, se presenta casi a los pies la maravillosa fábrica, imitando con la distribución de sus techos y los claros de sus numerosos patios el instrumento de martirio del santo a quien está consagrada, unas parrillas colosales vueltas acia arriba..., p. 125.

...Pero antes de atravesar el dintel, busquemos en la historia la esplicación de tanta grandeza, el objeto de tan magnánimo esfuerzo, el espíritu de monumento tan sublime. Evoquemos la memoria del gran fundador y el artífice, no menos grande, para que nos espliquen su obra y la obra nos revelará, en cambio, todo el poder de su diestra, toda osadía de su genio. No de interesado voto ni de espiatoria reparación de un sacrilegio, surgió en aquellos páramos la Octava Maravilla. Una gratitud espontánea una piedad ardiente y profundísima, la natural tendencia de todo lo grande, ilustre y fuerte a manifestarse y eternizarse en gigantescos caracteres, inspiraron a Felipe II su inmensa concepción..., p. 127.

...los que vienen a ver esta Maravilla del Mundo no ven lo principal que hay en ella si no ven a fray José de Sigüenza; según lo que merece, durará su fama más que el mismo edificio..., cita, p. 130.

En esta obra, hallamos nuevamente el concepto de “maravilla” unido a la espiritualidad cristiana imperante en el conjunto escorialense, es decir, a la sublimidad divina, pero también íntimamente ligada a la sublimidad material (en cuanto a la inmensidad, la grandeza y al carácter gigantesco) y a la idea de eternidad. En este sentido, Cuadrado se ajusta a la perfección a las ideas o clichés de las descripciones iniciales de los siglos XVI y XVII. Por otra parte, realiza un guiño a la memoria de la descripción del padre Sigüenza, guía esencial para el conocimiento de esta “Maravilla” y por la que su autor ha perpetuado su fama eterna, “...más que el mismo edificio” (Cuadrado, ej. “cita”, p.130).

“...Empezó a hervir la vida y el movimiento en aquel suelo que antes no ofrecía <cita> sino un sitio inculto y majadas de pastores entre jarales y maleza<cita>. Ofrecían hermosa piedra los vecinos cerros. Y unos la pulían en las canteras mismas, otros la acarreaban, otros la colocaban y engastaban con maravilloso artificio...”, p.128.

En este caso, “maravilla” es un calificativo que ensalza la virtud del “artificio”, comprendido este como destreza o maña, tal y como se ha podido apreciar en los autores previos¹²²⁴.

5.4.4.2. Don José Amador de los Ríos

“Maravill-as/-osos” (2)

...Verdad es que el sentimiento religioso de la Edad media había consagrado al cristianismo la arquitectura ogival, sublime personificación de elevadas y santas creencias. Verdad es que este arte había logrado su más completo desarrollo y reflejaba en sí el estado próspero de la civilización, poblando antiguas ciudades de maravillosos templos..., p. 17.

...El arte plateresco que tantas maravillas había derramado y derramaba a la sazón en el suelo de la Península, ¿era capaz de producir un templo de tan colosales dimensiones como las que pretendía dar Herrera a su fábrica? Y dado caso que lo

¹²²⁴ Véanse CABRERA DE CÓRDOBA, Luis: *ob. cit.*, ca. 1580, estrofas 15 y 65, pp. 390 y sig. de esta tesis; ALMELA, Juan Alonso de: *ob. cit.*, ca. 1595, pp. 46, 64 [error de paginación: en el original 61], 109 [error de paginación: en el original 106], 116 [error de paginación: en el original 113], 142v [error de paginación: en el original 140v], p. 394 del presente estudio, y SANTOS, fray Francisco de los: *ob. cit.*, 1657, “Prólogo” [sin foliar] IV, V, VI, p. 404 de esta tesis.

fuera, ¿se percibirían en aquella gran mole las bellezas de ornamentación que más le caracterizan? He aquí como nosotros formulamos esta cuestión, para darle la solución que naturalmente tiene..., p. 20.

Resulta curioso el uso que hace este autor del término “maravilla”, pues no lo relaciona con el tópico tradicional al que estamos acostumbrados (la “Octava Maravilla” o la “única Maravilla del Mundo”). Por el contrario, lo aplica a las creaciones arquitectónicas del gótico plateresco (precisamente, antagónicas al estilo herreriano), sin definirse exactamente el significado o los principios que rigen al concepto. Pero, al ser los templos de este periodo concebidos como el “reflejo próspero de la civilización”, sale a relucir el cariz de suntuosidad y magnificencia del término.

5.4.4.3. *Martín y Santiago*

“Maravilla” (1)

Los términos “maravilla”, “magnífico” y “admirable” son sinónimos de la acepción principal de lo “maravilloso” (lo asombroso y admirable por su excelencia) y categorías estéticas derivadas de lo “bello/hermoso”. Por este motivo, he considerado agruparlos en un mismo apartado:

a) *“Maravilla”*

- *“Maravilla del arte”*

...Entusiasmado el rey con aquella victoria, y atribuyéndola á la intercesión del santo mártir, de quien era muy devoto, prometió hacer y dedicarle una ermita, acompañada de una choza para sí: y en cumplimiento de su promesa, erigió este monumento, que eterniza seguramente la memoria del suceso, siendo al par maravilla del arte..., pp. 33 y 34.

Como bien está resultando más que frecuente en la literatura escurialense a partir del siglo XVIII, “maravilla” se desvincula de su tradicional simbolismo o tópico de “Octava Maravilla del Mundo”. En este caso, posee únicamente una entrada, pero resulta lo suficientemente decisiva para discernir el valor que posee el concepto para este autor. A través de él, exalta nuevamente el valor artístico del monumento, desde su función conmemorativa y patriótica: la rememoración de la victoria de San Quintín, donde intervino San Lorenzo.

b) *“Magnífico”*

Como sinónimo del término “maravilla”, Martín y Santiago emplea este vocablo para remarcar la excepcionalidad admirable de El Escorial. A continuación, estudiaremos las variadas combinaciones de “magnífico” con otras palabras:

- *“Magnífico Templo, Monasterio y Palacio”*

...Tal es la historia de la fundación del magnífico Templo, Monasterio y Palacio de San Lorenzo del Escorial..., p. 34.

En este fragmento, Martín y Santiago otorga este calificativo a las tres partes o funciones que considera más relevantes en el Monasterio: el Templo, el Monasterio y el Palacio, dejando esta última, de carácter representativo-regio, en tercera posición.

- *“Multitud de magníficos cuadros de los más renombrados pintores” (“número”, “autores”)*

...y las paredes cubiertas de magníficos cuadros, en número de 42 y de los autores siguientes: 5 de Rivera; 5 del Greco o de Tintoretto; 3 de Zurbarán; 2 del Ticiano; 2 de Pablo Veronés; 2 de Cocxié; 2 de Jordán; 1 de Lavinia Fontana; 1 de Guido; 1 de Carlos Veronés; 1 de Matías de Torres; 1 de Daniel Crespi; 4 de José Montiel; 5 copias de Rafael entre ellas una, alterada, de La Perla; una copia de Rubens; otra de Becerra; otra del Parmesano; y otra de Rivera; quedando 5 cuadros, que son, uno respectivamente, de cada una de las cinco escuelas que siguen: la de Van-Dick, la antigua alemana, la española, italiana y florentina..., p. 62.

...El color de las colgaduras y las sillerías es el mismo en cada habitación; y cubren los tapices de algunas piezas, multitud de magníficos cuadros de los más renombrados pintores..., p. 136.

Tanto en uno como en otro ejemplo, “magnífico” remarca el valor del legado pictórico sanlorentino por su excepcionalidad, tanto por su gran número como por la alta categoría de sus pintores, provenientes de todas las escuelas pictóricas europeas de aquel entonces. En el primer caso, se aprecia el marcado estilo de inventario que puede llegar a alcanzar esta guía, a pesar de adscribirse al siglo XIX.

- *“Magnífico” unido a los metales (“plata sobredorada”, “hierro”, “bronce”, “piedras preciosas”, “ornamentos”)*

...se sabe de un modo cierto que habiendo regalado el emperador Leopoldo a su sobrino el rey Carlos II, un reloj con una magnífica caja de plata sobredorada y adornos de piedras preciosas..., p. 66.

...En su centro se ve un gran florón de bronce y pendiente de él, una magnífica araña del mismo metal..., p. 77.

...entre ellos, una magnífica cerradura de hierro bruñido y cincelado, figurando el primer cuerpo de la portada principal..., p. 115.

...Entre los varios ornamentos que, a pesar del saqueo que hicieron los franceses a principios del siglo, se conservan en los referidos cajones, hállase un terno completo y magnífico en todas sus partes..., pp. 61 y 62.

Así como lo “bello/hermoso”, “magnífico” supone una exaltación de la suntuosidad de los elementos y decoraciones escorialenses por la calidad o riqueza de sus materiales, todos ellos metales preciosos o semipreciosos. Curiosamente, esta riqueza material de lo “magnífico”, también puede hallarse en elementos de lo más funcionales y cotidianos, como cajas y cerraduras. Además, como pudo corroborarse con lo “bello/hermoso”, en ocasiones se remarca la variedad o minuciosidad del trabajo (“bronce bruñido y cincelado”) (Martín y Santiago, ejs. pp. 66, 77, 115).

Por otra parte, destaco el fragmento de las páginas 61 y 62, más que por el uso del término “*magnífico*” y “*ornamentos*”, por el testimonio que hace el escritor de los expolios sufridos durante la Guerra de Independencia española, una de las causas del deterioro físico del Monasterio.

c) “*Admirable*”

...A la espalda y sobre la misma meseta del altar, aunque algo separado de él, se eleva el retablo principal los 93 pies, con 49 de anchura. Entran a componerle los jaspes más finos, el bronce y el metal dorado. Fórmase el primer cuerpo, que es dórico, de un zócalo de 10 pies de alto y de jaspe sanguíneo, compartido por fajas de jaspe verde; sobre el cual descansan seis columnas de 2 pies y medio de diámetro por 17 y medio de alto, estriadas de arriba abajo, y también de jaspe sanguíneo. De la misma clase de piedra son todas las columnas del retablo. Arrímense las referidas a unas pilastras cuadradas que tienen detrás, con basas y capiteles de bronce dorado: los triglifos y gotas también son de bronce, y las metopas de jaspes diversos. Forman los intercolumnios cinco claros. Tiene el del centro 11 pies y medio de ancho, haciéndose en su fondo un arco hermosísimo de diferentes jaspes, en el que está colocado el tabernáculo....., pp. 51 y 52.

...Esta admirable obra fue destrozada por los franceses durante la guerra de la Independencia y sustraídas las piedras preciosas que la adornaban..., pp. 51 y 52.

Martín y Santiago hace un amplio despliegue del término “admirable”. Pero, de todas sus apariciones, he considerado más significantes las aquí expuestas, concretamente, en alusión al altar tabernáculo de la basílica, una de las obras maestras del Monasterio. Este concepto, también constituye un sinónimo de los vocablos anteriores (“bello/hermoso”, “maravilla” y “magnífico”), pues se recrea en la riqueza

y diversidad de los metales y materiales pétreos de sus adornos (esencialmente, jaspes y bronces).

En el segundo ejemplo, alude al demoledor saqueo de los franceses, quienes sustrajeron de la basílica, precisamente, sus “admirables” piedras preciosas (“jaspes” “diversos” y “diferentes”, “bronce”, “metal dorado”).

5.5. Conclusiones

5.5.1. Resumen del desarrollo del tópico de la “Octava Maravilla del Mundo”

-*SIGLO XVI*: la máxima aportación del tópico se encuentra en la obra de Juan Alonso de Almela, mientras que en el resto de escritos se desarrolla un escaso uso del término “maravilla” como adjetivo de uso genérico.

-*DESCRIPCIONES JERÓNIMAS (SIGLOS XVII Y XVIII)*: el tópico alcanza su punto álgido con los escritos de los padres Santos y Jiménez, sobre todo con la descripción del primero. El padre Sigüenza, por el contrario, apenas se remite al tópico.

- *SIGLOS XVIII Y XIX*: el concepto de El Escorial como “Octava Maravilla” pierde su presencia, con la salvedad de menciones muy puntuales y sin recrearse en su simbolismo. Así, tenemos una única aparición en el *Viage* de Ponz, pero para desacreditarlo por considerarlo un juicio excesivo. Por otra parte, Cuadrado se dirige a El Escorial como “Octava Maravilla” en tan sólo una de sus líneas.

5.5.2. Conclusiones generales

a) La esencia de El Escorial como Maravilla del Mundo, al igual que el concepto de “lo bello/hermoso” escorialense, se sustenta en unos preceptos materiales como inmateriales, los cuales marcan las pautas de su carácter excepcional:

5.5.2.1. Preceptos materiales

-La perfección y calidad material a través del “artificio” y el “arte”, comprendido por destreza, pero sin prescindir del “ingenio” (ej. Cabrera, Almela)

- La “cantidad” y la suntuosidad o “riqueza”, pero regida por los preceptos clasicistas de la unidad y la funcionalidad (ej. Almela). Pero la finalidad de dicha “riqueza” será puramente cultural, a diferencia del resto de Maravillas, que lo único que buscan es epatar con su ostentación (ej. Santos).

-La conferencia de eternidad de la “dureza”, la “altura” y la “firmeza” de los muros y cimborios.

5.5.2.2. *Preceptos inmateriales*

-El “ingenio” (como categoría del “artificio” junto con el “arte”) unido a la inventiva y la fantasía, asociadas a la inspiración de Dios, más allá de la pura destreza técnica.

-La conferencia de eternidad: también debida a la omnipresencia de Dios, no sólo por la solidez de los materiales pétreos y la altura de los paramentos.

-La existencia de un aura supraterrrenal, como buena obra de procedencia divina, dedicada completamente al culto cristiano.

b) Se denota que el tópico, aunque muy difundido en los monográficos de los siglos XX y XXI, no obtuvo realmente tanta repercusión como la esperada, incluso ni siquiera en el mismo siglo en el que nació el monumento.

Por lo tanto, salvo Almela, Santos y Jiménez, que realizan un amplio uso del tópico, el resto de autores únicamente utilizarán el término “maravilla” como calificativo de ordinario, inscrito dentro de la categoría de la “belleza” escorialense, completamente desvinculado de su simbolismo de “Octava Maravilla del Mundo”. Esencialmente, “maravilla” o lo “maravilloso” será definidor de las cualidades de asombro ante la excelencia o excepcionalidad de objetos y estancias, funcionales como religiosas, adquiriendo su máximo apogeo en la basílica (Martín y Santiago) y en la Custodia (Herrera). Por otra parte, podrán aparecer palabras con el mismo significado de “maravilla” o sustitutos terminológicos, tales como “admirable”, “rara”, “magnífico”, “misterioso”, “milagro” (ej. Sigüenza), etc. Sin embargo, los autores del XIX demuestran tener presente la idea del tópico de la Octava Maravilla de manera inconsciente, sin contar con la única mención directa de Cuadrado.

Por lo tanto, se pueden destacar dos tendencias de uso del término de “maravilla” o lo “maravilloso” sanlorentino: por un lado, se halla una vertiente más espiritual del concepto, concerniente a la fascinación que supone la grandeza extraordinaria de procedencia divina, es decir, su sublimidad espiritual (ej. Cabrera, Herrera, Santos, Jiménez, etc). En contraste, por otro lado, se ha localizado otro uso del concepto de cariz más materialista, halagador de la extraordinaria riqueza y calidad material, caracterizada por una laboriosa mano de obra (Cabrera, Martín y Santiago, etc), dispersada por *doquier* en el monumento. Esta dualidad, espiritual-material, dominará a la mayoría de autores, con una mayor preeminencia de una tendencia sobre otra, según los casos, como bien se expondrá a continuación.

5.5.3. Conclusiones autores y épocas

5.5.3.1. Cabrera (3) y Herrera (0)

1-Aunque sean textos primigenios, no hacen ninguna referencia al tópico de la Octava Maravilla.

2- “Maravilla” se emplea como adjetivo calificativo de uso genérico, como sinónimo de excepcionalidad y asombro ante un elemento de uso cotidiano notorio por su buena mano de obra y rareza de materiales (“piedras peregrinas, costosas en vista”). Pero, también, se emplea para referirse a la belleza espiritual del Monasterio (“maravillada”), inherente al estado de elevación del espíritu.

3-Aunque en el *Sumario* de Herrera tenga 0 voces, se intuye la presencia del término en su descripción de la Custodia, destacada, nuevamente, por su rareza y excepcionalidad.

5.5.3.2. Fray José de Sigüenza (34)

1-Tan sólo hace una única referencia a El Escorial como Octava Maravilla del Mundo, sin revelar ninguno de sus aspectos definidores.

2-Alude a las Siete Maravillas, pero no compara a El Escorial con ellas, sino con otras afamadas construcciones de la Antigüedad, religiosas como paganas, como San Pedro de Roma, Santa Sofía de Constantinopla o la Domus Áurea. En definitiva, el monumento sanlorentino superará a todas ellas: a las primeras, por las dimensiones de su conjunto y, a las segundas, por su cristiandad.

3-Generalmente, emplea el término a modo de adjetivo genérico y en pasajes aislados, sin trascendencia, uniéndolo a la idea de milagro o ayuda divina (coocurrencias: “milagro”, “Dios”, “Nuestro Señor”) y como expresión cotidiana, “es/no es maravilla”, entendida como sinónimo de “es/no es de extrañar” o “es/no es sorprendente”.

4-Destaca su aplicación a la pintura, asociándola a la variedad y a la diversidad (“maravillosos escorços y perspectiva”, “excelentes posturas”, “diversas partes”, “varían”, “deleite”).

5.5.3.3. Almela (89) s. XVI, Santos (111) y Jiménez (77), s. XVII y s. XVIII

Estos tres autores son los que mayor despliegue hacen del término, definiendo ampliamente el tópico. Debido a que poseen grandes similitudes, he decidido agruparlos en un único apartado:

a) Categorías y bases de la Octava Maravilla del Mundo

El rango de El Escorial como Octava Maravilla del Mundo, superior al resto de edificaciones, sienta sus bases en los siguientes fundamentos:

-Espiritualidad cristiana, sublimidad, eternidad

- Por su cristiandad, dedicada al culto al verdadero Dios, recibiendo por ello el don de su eternidad. A ello se une la colección de reliquias (Almela, Santos y Jiménez).
- Por haber sido inspirado por Dios (Santos: El Escorial como “Cielo en la Tierra” o “Palacio de Dios”, El Escorial como “honra y gloria de Dios”), respondiendo al tópico de Dios arquitecto.
- Por el cristiano uso de sus riquezas, expoliadas debidamente a los herejes (Santos)
- Por su Custodia. Será el elemento más significativo y definitorio de la categoría de El Escorial como Octava Maravilla (coocurrencias: “grande arte ingenio soberano”, “luz”, “sol”, “claridad” y “resplandor”, Almela).

-Diversidad y multifuncionalidad

Por su diversidad, tanto de partes como de funciones. Como bien sabemos, el Monasterio es un espacio multifuncional (convento, escuela, seminario, biblioteca, basílica y palacio, entre otras funciones). Pero, al mismo tiempo, todo se rige por la unidad del conjunto (ej., “cantidad”, “utilidad” y “unidad”, Almela). A todo ello, se añaden la “variedad” y lo “primoroso” (Santos) o las “partes y novedad” (Jiménez).

-Felipe II

Felipe II es declarado como único autor de esta Maravilla, incluso por encima de Dios (Almela), pues ha impregnado en ella todas las virtudes de su ser: su “devoción”, “alto ingenio”, “grandeza” y “majestuosidad”. Así mismo, parece que Almela compara la eternidad del monumento con la cualidad de “invictísimo” que le concede al monarca.

También, Felipe II es digno de la autoría de esta Maravilla por las glorias bélicas que se le atribuyen, como la de San Quintín (Jiménez). Santos se mostrará más espiritual, otorgando todos los méritos de esta Maravilla a Dios.

-Riqueza

Con términos como “riqueza”, “tesoros”, “sumptuoso” y “magnífico” (Santos).

-Fortaleza

Por el carácter de El Escorial como fortaleza (“muros”). Estos “muros” serán sólidos, altos, consistentes y de una excelente mano de obra (coocurrencias: “muros artificiosos”, “fuertes y duros”, “labor”, “labrado”, “curiosas”). A este concepto se añade la “altura”, la anchura y el propio término, “fortaleza” (Santos y Jiménez). El primer autor será quien insista especialmente en esta idea, tan afamada en el s. XVI, dadora del sentido de “Maravilla” escorialense.

La cualidad de la “fortaleza” se aplica a El Escorial, pero también a las siete Maravillas restantes (Almela). Pero Monasterio, una vez más, destacará por su más que evidente superioridad donde, además, confluirán las virtudes de todas ellas.

-Por su arquitectura

Junto a los términos citados previamente, como la “sublimidad”, la “fortaleza”, la “riqueza” y la “variedad”, se atribuyen a la idea de “Maravilla” otra serie de categorías estéticas, como el “artificio” (Almela) y la “belleza” en las siguientes coocurrencias: “belleza y orden” (Santos) y “bella unidad y proporción” (Jiménez). Estas conjunciones terminológicas resultan altamente clasicistas.

- *El Panteón Real (Santos)*

El monje declara esta estancia como “corona de la Perfección” de esta “Maravilla”. Probablemente, se deba a su deseo de halagar a su autor, Felipe IV.

-Por su colección pictórica

Las pinturas se conciben como “joyas/alhajas” (Santos) o elementos “dignos de trono” (Santos y Jiménez) de esta Maravilla. Recuérdese, que a esta consideración pictórica se unía indirectamente el padre Sigüenza (“maravillosos escorços y perspectiva”, en relación a: “excelentes posturas”, “diversas partes”, “varían”, “deleite”).

-Lo “indecible”

Además, Santos relaciona el término “maravilla” con el tópico de “lo indecible” por su superioridad indescriptible.

b) Ideas asociadas al tópico de la Octava Maravilla

1-El desprecio y anulación de las Siete maravillas del Mundo Antiguo por su “monstruosidad”, “soberbia”, “çeguera”, “vanidad”, y paganismo de sus cultos. Es por ello que han recibido el castigo de su ruina. En definitiva, fueron edificios altaneros y

desmesurados, que pretendían emular la fuerza superior de Dios y epatar (Almela, Santos y Jiménez).

2- El Escorial imitará a otras grandes construcciones de la Antigüedad, esto es, las Maravillas Bíblicas: el Tabernáculo de Moisés (Jiménez) y el posterior Templo de Jerusalén (Santos y Jiménez). Por lo tanto, el Monasterio, como sucesor directo de ellas, continuará con su labor de la expansión de la Fe.

3-Aparte de “única Maravilla del Mundo” o “Maravilla del Orbe”, se introduce otro juego terminológico, como es el de “Maravilla de España” (Santos y Jiménez). Esta idea no es novedosa, pues Almela ya admitía los grandes “provechos para España” que iba a suponer esta Maravilla, lo cual corrobora el componente patriótico del monumento desde sus inicios.

4-Concretamente, el concepto de “Octava Maravilla” tendrá más relevancia en Santos que en Jiménez, que sólo lo menciona en un caso.

5.5.3.4. *Ponz (16), s. XVIII*

1-Desdeña el tópico de El Escorial como Maravilla del Mundo tachándolo de exagerado. Esta actitud verifica la existencia de una nueva tendencia de escritos de talante crítico y personal.

2-Del empleo del término como categoría de la belleza sanlorentina, se obtiene el binomio “maravillosas cualidades”, unido a la “gracia” de Rafael y a otras pinturas del conjunto escurialense.

5.5.3.5. *Cuadrado (6), Amador de los Ríos (2) y Martín y Santiago (1), s. XIX*

Básicamente, en este siglo, el adjetivo “maravilla” se resume a partir de las dos siguientes acepciones semánticas que, en definitiva, suponen una clara reminiscencia a la esencia del tópico de la Octava Maravilla:

a) Espiritualidad y eternidad. Fortaleza

En este sentido, el concepto se ajusta a la idea de “maravilla” de Almela, Santos y Jiménez (coocurrencias: “gigantesco”, “fuerte”, “inmensa”, “sublime”, Cuadrado).

b) Riqueza y suntuosidad excepcional

-Lo “maravilloso” se materializa en la suntuosidad, la variedad y la riqueza material, localizada en la decoración (piedras y metales preciosos o semipreciosos), elaborada en determinados casos con gran minuciosidad (ej.: “brocados”, “taraceas”,

currencias: “belleza y gracia” y “maravillosas cualidades” (Ponz¹²²⁵) “belleza/hermosura”, “maravilla”, “magnífico y admirable”, (Martín y Santiago¹²²⁶), Con ello, persiste la reminiscencia al primer significado que Cabrera de Córdoba adjudicaba al concepto de lo “maravilloso” (Cabrera de Córdoba¹²²⁷).

-Dicha suntuosidad se esparce por todo el conjunto escorialense, incluso en los elementos de uso más cotidiano, pero encontrando su mayor esplendor en el altar-tabernáculo de la basílica (Martín y Santiago).

5.6. El concepto de “maravilla” en otros textos (siglos XVI-XIV). Análisis

Como queda indicado, para corroborar el grado de innovación del término “maravilla”/lo “maravilloso” en las descripciones escorialenses, ha sido necesario recurrir a la consulta de otros escritos ajenos al monumento y de distinta naturaleza, los cuales han comprendido las diversas épocas que se han abarcado en este estudio, desde los siglos XVI al XIX.

5.6.1. Siglo XVI

5.6.1.1. Lo “maravilloso”: *diatriba ente lo clásico y lo anticlásico*

...Tomóme de la mano y fuimos a parar donde paran los favorecidos de Cupido, que fue en la sala del alegría, pues todo parece que reía, y vi a Cupido y a su madre assentados sobre dos grifos de oro, que en el aire por maravilloso artificio 'staban, con este letrero que desta manera decía:...¹²²⁸.

...Uvo representaciones de dos apazibles comedias; la sustancia y argumento de las cuales dexo de dezir aquí por estar impresas, sólo diré el aparato y manera con que se representaron y la invención d'él, que fue de tan maravilloso ingenio que parecía imposible hazerse sin encantamento. Era todo por muy sutil arte y maravilloso artificio. La una de las comedias se representó el domingo siguiente a la noche en una gran sala de palacio, la cual por la una parte estava hecha a manera de teatro con muchas órdenes de assientos que subían casi hasta el maderamiento d'ella. Estavan en los lados de la sala muchos personajes y estatuas de diversos trajes y figuras que, puestos por sus espacios, iguales, con los braços estendidos y levantados, tenían en

¹²²⁵ PONZ, Antonio: *ob. cit.*, 1772, p. 135, p. 442 de esta tesis.

¹²²⁶ MARTÍN Y SANTIAGO, José: *ob. cit.* ¿1898?, pp. 33 y 34, 51 y 52, pp. 445 y 447 del presente estudio.

¹²²⁷ CABRERA DE CÓRDOBA, Luis: *ob. cit.*, ca. 1680, estrofas 15 y 65, pp. 414 y sig. de esta tesis.

¹²²⁸ MILÁN, Luis: *Fiestas en la corte virreinal valenciana de los duques de Calabria. Libro intitulado el cortesano*,... [España, 1561]. Teresa Ferrer Valls, UNED-Univ. Valencia-Univ. Sevilla (Valencia), 1993, párrafo 11. Tema: documentos notariales. CORDE de la RAE: <http://corpus.rae.es/cordenet.html> y <http://corpus.rae.es/creanet.html> (Consultado: enero 2016).

las manos hachas encendidas con que se alumbrava toda la sala y había por el suelo muchos escabelos, bancos y otros assientos...¹²²⁹.

En los textos contemporáneos al nacimiento del Monsaterio de El Escorial, lo “maravilloso” bebe de la dualidad clásico-manierista italianizante, es decir, de la “contramaniera” y la *maniera* más profunda. Es así, cómo el vocablo en su uso coloquial generalizado se ajusta tanto a la idea de la “belleza” dual escurialense, como bien reflejan algunas de las acepciones del término “maravilla”/ lo “maravilloso” expuestas en las descripciones del edificio. Como muestra de ello y remontándonos al mismo siglo XVI, habría que remitirse al escrito de Almela, quien vincula el tópico de Maravilla del Mundo a la inmensa cantidad de partes y funciones del monumento, las cuales, no obstante, se rigen ordenadamente por la idea de unidad y módulo clasicistas¹²³⁰. Por el contrario, el resto de autores de este siglo, esencialmente, se decantarán por el término lo “maravilloso” sustentado en la excepcionalidad de la laboriosidad del trabajo de los muros y en la omnipresencia divina (Cabrera, Almela, Herrera (s. XVI) e, incluso, Sigüenza (principios del XVII). Para encontrar este par de opuestos terminológicos de forma más evidente (“maravilla”/lo “maravilloso” entre lo clásico y lo italomanierista), habrá que esperar al siglo XVII con los escritos de los padres Santos¹²³¹ y Jiménez¹²³².

De acuerdo a lo expuesto, en los presentes fragmentos extraídos del CORDE, lo “maravilloso” igualmente se asocia a palabras del idiolecto manierista propiamente italiano, como son el artificio, la manera, la sutileza y el ingenio¹²³³ (primer y segundo párrafo). Dichas ideas se sustentan en los binomios “aparato y manera”, “maravilloso artificio” y “sutil arte” (véase segundo ejemplo). También pueden vincularse a la variedad, mediante la locución “muchos y diversos” pero confirmando simultáneamente la impresión de simetría y unidad (“iguales”). De este modo, se

¹²²⁹CALVETE DE ESTRELLA, Juan Cristóbal: *Representaciones ofrecidas por Ferrante Gonzaga al Príncipe Felipe en Milán (Navidades de 1548-1549)*... [España, 1548-1549] Teresa Ferrer Valls, UNED-Univ. Valencia-Univ. Sevilla (Valencia), 1993, p.143. Tema: documentos notariales. CORDE de la RAE: <http://corpus.rae.es/cordenet.html> y <http://corpus.rae.es/creanet.html> (Consultado: enero 2016).

¹²³⁰ ALMELA, Juan Alonso de: *ob. cit.*, ca.1595, p. 241 [error de paginación: en el original 239], pp. 395 y sig. de esta tesis.

¹²³¹ SANTOS, fray Francisco de los: *ob. cit.*, 1657, p.117r, pp. 407 y sig. del presente estudio.

¹²³² JIMÉNEZ, fray Andrés: *ob. cit.*, 1764, p.184, p. 411 de esta tesis.

¹²³³Si bien se recuerda, para algunos de los autores escurialenses la cualidad del “ingenio” parte de una inspiración cuasi divina. En relación a ello, véase el el binomio terminológico “ingenio soberano” de Almela (ALMELA, Juan Alonso de: *ob. cit.*, ca.1595, pp. 243 y 243v [error de paginación: en el original 241 y 241v], p. 396 del presente estudio).

confirma la tan reiterada máxima escorialense de la variedad múltiple regida por los preceptos clásicos de la unidad, la proporción, la compostura y la simetría.

5.6.1.2. “Maravilla” como cualidad inherente a Dios

...así, he visto a muchos escandalizados de oír las hazañas del amor de Dios con sus criaturas: y como ellos están de aquello muy lejos, no piensan hacer Dios con otros lo que con ellos no hace; siendo razón que por ser la obra de amor, y amor que pone en admiración, se tomase por señal que es de Dios, pues es maravilloso en sus obras, y muy más en las de su misericordia,...¹²³⁴.

Pero, en este caso excepcional, lo “maravilloso” quinientista puede llegar atribuirse a la fuerza sobrenatural de Dios. Con ello, se enlaza con este *leit motiv* más que frecuente en todas las descripciones sobre El Escorial desde el siglo XVI en adelante (aquello tachado de “maravilla” o de “maravilloso” no podía tener ninguna otra procedencia que la divina).

5.6.1.3. La idea de “maravilla” como sublimación de un lugar o espacio cotidiano o laico

...Puesta en Ávila, y sabido por algunos lo que pasaba, el señor Licenciado Laguna, oidor del Consejo Real, muy devoto de esta Religión, yéndose a holgar al Espinar, quiso ir desde allí a ver esta maravilla...¹²³⁵

La denominación de “maravilla” confiere un halo especial de superioridad y distinción a aquello denominado como tal.

5.6.2. Siglo XVII

5.6.2.1. Definición general del “Tesoro” de Covarrubias

En el *Tesoro* de Covarrubias, podemos hallar dos definiciones complementarias entre sí a través de los vocablos “maravilla” y “maravillarse”, las cuales no distan de la esencia general del concepto latente en los escritos sanlorentinos: -“Maravilla”

...Cosa que causa admiración del verbo latino *miror, aris*, por admirarse... Hazer o decir maravillas, cosas que causan admiración por ser extraordinarias”.

¹²³⁴ ÁVILA, Juan de: *Carta del venerable maestro Ávila a la santa madre Teresa de Jesús, aprobando el Libro de la vida...* [España, 1568]. Silverio de Santa Teresa, El Monte Carmelo (Burgos), 1915–1923, p. I, 210. Tema: documentos notariales. CORDE de la RAE: <http://corpus.rae.es/cordenet.html> y <http://corpus.rae.es/creanet.html>. (Consultado: enero 2016).

¹²³⁵ YEPES, Diego de: *Relación de la vida y libros de la M. Teresa que el P. Diego de Yepes remitió al P. Fr. Luis de León...* [España, 1588]. Silverio de Santa Teresa, El Monte Carmelo (Burgos), 1915 – 1923, párrafo nº1. Tema: documentos notariales. CORDE de la RAE: <http://corpus.rae.es/cordenet.html> y <http://corpus.rae.es/creanet.html>. (Consultado: enero 2016).

-“*Maravillarse*”

“...Es admirarse viendo los efectos e ignorando las causas. Por maravilla, *id est*, raras veces”. Además, en este sentido, Covarrubias remarca el carácter de originalidad, innovación o de insólito que comprende este término, como bien supone la admiración de algo ante la ignorancia de sus causas o ante su excepcionalidad¹²³⁶.

Por otra parte, a través de la consulta del CORDE de la RAE, se puede confirmar la pervivencia de las características inherentes al siglo XVI del concepto. De este modo, lo “maravilloso”, así mismo, es definido a partir de un clasicismo amanerado a la italiana, pero también como un rasgo supraterráneo de procedencia divina:

5.6.2.2. “*Maravilloso*” y “*celestiales*”

...Santidad esta su Universidad de Salamanca, suplicó a V. Beatitud se dignase de insertar en el Catálogo de los Santos a la Bienaventurada Madre Teresa de Jesús, moviéndonos a tan religiosa súplica una no vulgar certeza, que fuera de toda duda nos persuade, que todo el período de su vida fué un agregado de verdaderas virtudes, y un maravilloso dechado de celestiales recibos...¹²³⁷.

5.6.2.3. *La continuidad de la contradicción de lo “maravilloso”: entre la manera y la antimanera. La categoría de la “facilidad”*

...Diónos una comedia el conde de Lemos, parto de su propio ingenio, en que conocimos todos cuán bien concuerdan sus flores con sus frutos. Fue la composición fácil y hermosa, remozando su antigüedad un maravilloso artificio, que, por la confusión artificiosa en la traça, la dio título de La casa confusa. Discurrió la dulçura de su elocuencia por todas las personas y afectos, enseñándonos las cosas en la perfección que las forma en su idea la misma naturaleza, antes de mancharlas con algún defecto los accidentes al obrarse. Túvonos suspensos y como cautivos los ánimos, y, cuando parecía que íbamos a descubrir el fin, nos deslumbraba de nuevo. Víamonos enredados y teníamos por fácil la salida y, entretenidos con estos gustosos engaños del arte, no la hallamos hasta que se acabó la comedia y comenzó la admiración y alabanza. También se entremetieron allí las máscaras [...], con sus

¹²³⁶ COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián: *ob. cit.* pp. 1116 y 539.

¹²³⁷ Anónimo: *Nueva instancia de la universidad de Salamanca sobre la beatificación de la santa...* [España, 1611]. Silverio de Santa Teresa, El Monte Carmelo (Burgos), 1915 – 1923, p. I, 397. Tema: documentos notariales. CORDE de la RAE: <http://corpus.rae.es/cordenet.html> y <http://corpus.rae.es/creanet.html>. (Consultado: enero 2016).

mudas representaciones y elocuentes movimientos lisongearon el alma por la vista y, con nueva especie de cosas, persuadieron callando con nueva maravilla...¹²³⁸.

En estas líneas, puede comprobarse cómo el concepto de “maravilla” se vincula a la “facilidad”, como categoría de la belleza (“composición fácil y hermosa”). La “facilidad” asociada a lo “maravilloso” puede contemplarse desde el sentido del término italiano *facilità*¹²³⁹. En este sentido, actúa como sinónimo o derivado de los conceptos de la “curiosidad”, el “artificio” (ej. Cabrera y Almela¹²⁴⁰) y la “valentía” (Santos y Jiménez¹²⁴¹), en cuanto a la impresión de la destreza y del dominio técnico por parte del artífice. De este modo, la “facilidad” inspira la impresión de soltura y, por ende, de destreza.

También, lo “maravilloso” hace eco del “artificio” en otra de sus acepciones, en cuanto a efectismo artificial o irreal y sofisticado (“engañoso”), el cual conduce a la “confusión artificiosa” y a los “engaños del arte”. Pero, en contraste, como resultado se obtiene una “hermosura” basada en la unidad y la razón (“elocuencia”, “perfección que las forma en su idea la misma naturaleza”), dentro de la “confusión” o aturdimiento que supone la variedad o multiplicidad, en este caso, de la composición de una comedia, titulada, precisamente, “La casa confusa”. Además, lo “maravilloso”, así como “lo bello” escorialense, es un rasgo impactante, aprehendido por el sentido de la vista y con efectos positivos en el alma de quien lo aprecia (“...lisongearon el alma por la vista”). No obstante, en los textos descriptores del Monasterio, si bien se recuerda, dicha virtud de lo “bello” o “maravilloso” capaz de alegrar el espíritu, era exclusivamente otorgada a la omnipresencia divina y a la espiritualidad cristiana, pues su fin era la purificación del alma y no el simple deleite por el deleite. Por lo tanto, con este fragmento se corrobora, una vez más, cómo lo “maravilloso”, en su uso común del siglo XVII, no era un vocablo reservado exclusivamente al ámbito de lo divino o

¹²³⁸FERNÁNDEZ CASO, Francisco: *Discurso en que se refieren las solenidades y fiestas con que el excelentísimo duque celebró en su...* [España, 1617]. Teresa Ferrer Valls, UNED-Univ. Valencia-Univ. Sevilla (Valencia), 1993, p. 260. Tema: documentos notariales. CORDE de la RAE: <http://corpus.rae.es/cordenet.html> y <http://corpus.rae.es/creanet.html>. (Consultado: enero 2016).

¹²³⁹ Recuérdese que, según nos indica el diccionario artístico de Grassi, la *facilità* es un concepto proveniente de la crítica del arte de a partir de la segunda mitad del siglo XVI. Se refiere a la realización de una obra con gran rapidez y destreza, lo cual puede contraer una implicación positiva o negativa. GRASSI, Pepe: *ob. cit.*, pp. 302 y 303. Véase más sobre la *facilità* en las notas 740 y 1007 de este estudio. Sobre las categorías de la *facilità* y las *meraviglies*, remítanse a GRASSI, Pepe: *ob. cit.*, p. 519 (consultar la voz *meraviglie*).

¹²⁴⁰ Pp. 153 y sigs. y 167 y sigs. de esta tesis.

¹²⁴¹ Pp. 272 y sigs. del presente estudio.

supraterrenal. De este modo, el vocablo tiene validez dentro de un ámbito propiamente laico de lo cotidiano, como bien pudo apreciarse en el siglo anterior.

5.6.3. Siglo XVIII

Para esta primera parte dedicada al siglo XVIII, he recurrido al *Diccionario de Autoridades* de la RAE, bajo los registros de “maravill-a/-osamente”, pertenecientes al tomo IV (1734)¹²⁴².

5.6.3.1. Definición general

Sucesso extraordinario que causa admiración y pasmo. Covarr. dice sale del verbo Latino *Mirror, aris*. Latín. *Mirum, i. Res mira. Miraculum*. AMBR. MOR. lib. 8. cap. 9. Viose entonces, como dice Lucio Floro y Paulo Orosio, una nueva maravilla, y tal que no se pudiera hallar quien la creyese.

Como una definición general dieciochesca, “maravilla” o lo “maravilloso” es aquello admirable por su carácter “extraordinario”, excepcional o infrecuente, por lo que causa “admiración” y “pasma”. Este primer significado no implica novedad alguna con respecto a la literatura escurialense¹²⁴³. Además, la definición que nos ofrece dicho *Diccionario* constituye una somera explicación del concepto, pues no define sus claves o categorías estético-críticas sino que, únicamente, describe el tipo de experiencia estética que produce en el individuo dicha “maravilla”.

5.6.3.2. Definición principal: “maravilla” como trabajo realizado con gran “dificultad”, “esmero”, “primor” y “perfección”

A maravilla. Modo adverbial que vale lo mismo que Maravillosamente. CAST. Hist. de S. Dom. tom. 1. lib. 2. cap. 30. En pocos años voló su fama por toda Italia, y en los más principales Lugares de ella fue a *maravilla* estimado y reverenciado como si fuera un Apostol.

Es una maravilla. Phrase con que se pondera que alguna cosa es singular y primorosa. Latín. *Res miranda, vel mirabilis*. Hacer o decir maravillas. Executar alguna acción con grandísimo primor, esmero y perfección, o hablar con elegancia y discreción. Latín. *Magna, # mira patrare, vel loqui*.

“Por maravilla. Phrase adverbial que significa Rara vez, con gran dificultad. Latín. *Rarò. Rarissimè*. RIBAD. Cism. lib. 2. cap. 29. Por *maravilla* en las otras

¹²⁴² Diccionario de Autoridades de la RAE: <http://www.rae.es/recursos/diccionarios/diccionarios-antteriores-1726-1996/diccionario-de-autoridades> (Consultado: enero 2016).

¹²⁴³ Diccionario de Autoridades de la RAE: <http://www.rae.es/recursos/diccionarios/diccionarios-antteriores-1726-1996/diccionario-de-autoridades> (Consultado: enero 2016).

Provincias de Cathólicos hai hombre que quiera ser Clérigo, sino movido de su propio interesse.

Con estas definiciones, se esclarece aún más el concepto: “maravilla” como trabajo minucioso, realizado con “grandísimo esmero, primor y perfección” (con “elegancia y discreción” en el caso del habla). Este parece ser el significado más arraigado en el s. XVIII, debido al gran número de casos que figuran en el citado *Diccionario de Autoridades* de la RAE. Por lo tanto, de todo ello, se constata que la excepcionalidad o singularidad (“rara vez, con dificultad”, “por maravilla”) de aquello denominado “maravilla” se fundamenta en una detallada o laboriosa realización (“esmero”, “primor”) de gran “perfección”, con expresiones como “a maravilla” o “maravillosamente”, “es una maravilla” o “hacer/decir maravillas”. Precisamente, cabe recordar que esta acepción es una de las más reiteradas por parte de los autores sanlorentinos¹²⁴⁴.

-“*Maravillosamente*”

Admirable y grandemente, con mucho esmero y perfección. Latín. *Mirabiliter*. *Mirè*. CAST. Hist. de S. Dom. tom. 1. lib. 1. cap. 42. Después de haber vivido en la Religión santísima y maravillosamente ... estuvo predicando y enseñando a aquellas Santas Religiosas de Madrid hasta el año de 1659. y en su tiempo fueron creciendo maravillosamente aquellas plantas en la perfección que professaban. CALVET. Viag. f. 13. Es de tan excelente edificio, con tantos jardines, fuentes y mármoles, maravillosamente labrados, que es digna de tan valeroso y excelente varón como el Principe Doria.

Como extensión de esta acepción principal, se acoge el adverbio “maravillosamente” que, además de lo “admirable” y de lo esmerado, coocurre con los términos “grandemente” y “perfección”. He aquí, nuevamente, la coincidencia con las alusiones al “artificio” y a la “curiosidad” de las descripciones sanlorentinas (“maravilla” o lo “maravilloso” como dominio o destreza técnica).

5.6.3.3. *Otras acepciones dieciochescas*

-*Poca permanencia y firmeza: la metáfora de “la flor de la maravilla”*

La flor de la maravilla, cácala muerta, cácala viva. Phrase con que se da a entender la poca consistencia y firmeza de alguna cosa. Latín. *Res mirâ inconstantia variabilis*.

¹²⁴⁴ De este modo, desarrollaron este significado en el siglo XVI Cabrera de Córdoba (“en labor maravillosas”), Almela (“curiosas manos”, “muros artificiosos”, “artifiços”); en el siglo XVII, el padre Santos (“primorosos”) y en el siglo XIX, Cuadrado (“maravilloso artificio”) y Martín y Santiago (“magnífico” o “admirable”, alusivos a la variedad de labores de metales y piedras preciosas).

Mediante la llamada “Flor de la Maravilla”, el *Diccionario de Autoridades* se remite a la falta firmeza de algo, precisamente, característica completamente opuesta a la grosura y firmeza intrínseca a los paramentos del Monasterio, unida a la metáfora de su consabida eternidad.

-“Octava Maravilla” como adjetivo en sí mismo (*suntuosidad y majestuosidad*)

Octava maravilla. Fábrica suntuosa y magestuosa. Dixose con alusión a las siete fábricas especiales, que con este nombre celebraron los Antiguos. Latín. *Maximum miraculum*.

Salta a la vista la aparición dieciochesca del término de “Octava Maravilla”, empleado para calificar a una arquitectura “majestuosa” y “suntuosa”, como “las siete fábricas especiales” que “celebraron los antiguos”. He aquí un claro recuerdo a las subcategorías estéticas de la “Maravilla” escurialense. Si bien se recuerda, en gran medida, el tópico de la “Octava Maravilla del Mundo” y el calificativo de lo “maravilloso” escurialense se debían a las riquezas que aguarda el Monasterio¹²⁴⁵.

5.6.4. Siglo XIX

En este siglo, abunda la diversidad de expresiones en torno al concepto de “maravilla”. Pero, en esencia, todas ellas compendian los puntos principales del significado tradicional del término, en cuanto a la unión de la tradición estilística clásica y el intelectualismo amanerado (“maravilloso orden y muy galanes”); la idea de sorpresa o asombro ante lo inesperado (“¿cuál fue su maravilla?”); la expresión de la perfección o dominio técnico de una acción o actividad (ej., “son a maravilla” o “cose a maravilla”) y de aquello que era previsible de antemano (“no es maravilla”), es decir, que bien era de esperar y, por lo tanto, no era de extrañar. Además, en este periodo se acoge la concepción de “maravilla” para definir un lugar cotidiano apreciado como idílico. De esta manera, este espacio queda sublimado a través del concepto de “maravilla”, como si se tratase de una “Maravilla del Mundo”, tal y como bien pudo apreciarse en el siglo XVI¹²⁴⁶. Véanse a continuación las reflexiones acerca de los significados del vocablo en el siglo XIX:

¹²⁴⁵ Recuérdese que, esencialmente, estas riquezas se nutrían de la gran cantidad de elementos pétreos (preciosos y semipreciosos) (Cabrera de Córdoba, Almela (s. XVI), el padre Santos (s. XVII) y Martín y Santiago (s. XIX), pero también se centraban en objetos concretos, como la Custodia (Herrera, Almela (s. XVI) y Martín y Santiago (s. XIX) y las reliquias (Jiménez, s. XVII). Tampoco habría que olvidar otro tipo de “riquezas”, como las pictóricas (Sigüenza, Santos y Jiménez, s. XVII; Ponz, por medio del término “gracia”, s. XVIII, y Martín y Santiago bajo los vocablos “magníficos cuadros”, s. XIX) o las riquezas artísticas en general (Martín y Santiago, bajo el calificativo de “maravilla del arte”, s. XIX).

¹²⁴⁶ Véase “La idea de “Maravilla” como sublimación de un lugar o espacio cotidiano o laico”, p. 432 de esta tesis.

5.6.4.1. “Maravilloso orden y muy galanes”

... Y el mismo día vi a otro Indio dar también a otro caballo una cuchillada en el cuello, con que lo tendió muerto a sus pies. Usan hondas con las cuales alcanzan muy lejos; y comúnmente llevan todas estas armas. Es una de las cosas más bellas del mundo verlos en la guerra por sus escuadrones, porque van con maravilloso orden y muy galanes, y parecen tan bien, que no hay más que ver. Hállanse entre ellos hombres de grande ánimo, y que arrostran la muerte con la mayor resolución...¹²⁴⁷.

En este párrafo, podemos observar una de las acepciones más sobresalientes del uso cotidiano del vocablo en los siglos precedentes. Por lo tanto, lo “maravilloso” se muestra a caballo entre la racionalización clásica (“orden”) y el artificio manierista italiano, en su acepción de lo artificial o la sofisticación más intelectualizada (“galanes”).

5.6.4.2. “No es maravilla”

...La primera y la segunda concesión de la alcabala fueron tan irregulares, y tan artificiosa la política de Alfonso XI al imponerla, que no es maravilla si la Reina Isabel la Católica, cercana a la hora suprema, concibió escrúpulos acerca de la legitimidad del tributo, según lo acredita el codicilo otorgado en Medina del Campo el año 1504, en el cual ordena que después de sus días se haga información y se procure averiguar el origen que tuvieron las alcabalas, el tiempo, cómo, cuándo y para qué se pusieron, si el gravamen fue temporal o perpetuo, si hubo libre consentimiento de los pueblos para se poder poner y llevar y perpetuar como tributo justo y ordinario o como temporal, o si se ha extendido a más de lo que al principio fue puesto...¹²⁴⁸.

Así como el padre Sigüenza (principios del s. XVII), en este ejemplo se alude a la expresión “no es maravilla”, traducida como aquello que “no es de extrañar”, “no es sorprendente” o “bien era de esperar”.

¹²⁴⁷ Anónimo: “El conquistador anónimo” [*Documentos para la Historia de México*, México, 1858]. Juan García Icazbalceta, Universidad de Alicante (Alicante), 2003, I, p. 397. Tema: documentos notariales. CORDE de la RAE: <http://corpus.rae.es/cordenet.html> y <http://corpus.rae.es/creanet.html> (Consultado: enero 2016).

¹²⁴⁸ COLMEIRO, Manuel: *Introducción a las cortes de los antiguos reinos de León y Castilla* [España, 1883-1884]. Universidad de Alicante (Alicante), 2003, párrafo nº2. Tema: tratados jurídicos. CORDE de la RAE: <http://corpus.rae.es/cordenet.html> y <http://corpus.rae.es/creanet.html> (Consultado: enero 2016).

5.6.4.3. “A maravilla”

...Perico y su hermana, no muy tiernos y afectuosos entre sí, se entendían a maravilla en el terreno de las picardigüelas, y a veces la hermana completaba la frase picante, detenida en labios del hermano por unas miajas de la reserva que inspira la mujer aún al hombre menos capaz de tenerla...¹²⁴⁹.

...-Peregrinas son a maravilla las nuevas que me traéis -dijo el prelado-; pero ¿no habéis caído en la cuenta de que Elvira y Ataúlfo están dentro del grado prohibido?¹²⁵⁰.

...Conocí a Nicanora en casa de Su Excelencia. Yo daba lección a los niños. Uno de ellos ha sido ya diputado. Pero esto no hace al caso... ¿Nos tendrá usted presente...? La niña mayor; Rosa, cose a maravilla...¹²⁵¹.

La expresión “a maravilla” suele aparecer en numerosas ocasiones en este siglo, como sinónimo de “a la perfección”.

5.6.4.4. “Cuál fue su maravilla”

...pero, ¿cuál fue su sorpresa, su confusión y maravilla cuando vieron, apenas comenzaron los gritos de los infelices a anunciar dolorosamente la miseria pública, que las sospechas que habían divulgado contra la generosidad de Eduardo se convirtieron en oprobrio y vergüenza de los que las habían fomentado?...¹²⁵².

En este caso, “maravilla” viene a ser sinónimo de “asombro” o “sorpresa” ante algo inesperado (“...¿cuál fue su [...] maravilla...?”).

5.6.4.5. “Maravilla” aplicada a lo cotidiano

...Pasaron luego al cuarto del baño, otra maravilla de la casa, con su hermosa pila de mármol y su aparato de ducha circular y de regadera...¹²⁵³.

¹²⁴⁹ PARDO BAZÁN, Emilia: *Un viaje de novios* [España, 1881]. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Universidad de Alicante (Alicante), 2002, pp. 157 y 158. Tema: relato extenso novela y otras formas similares. CORDE de la RAE: <http://corpus.rae.es/cordenet.html> y <http://corpus.rae.es/creanet.html> (Consultado: enero 2016).

¹²⁵⁰ NAVARRO VILLOSLADA, Francisco: *Doña Urraca de Castilla* [España, 1849]. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Universidad de Alicante (Alicante), 2003, párrafo nº8. Tema: relato extenso novela y otras formas similares. CORDE de la RAE: <http://corpus.rae.es/cordenet.html> y <http://corpus.rae.es/creanet.html> (Consultado: enero 2016).

¹²⁵¹ Pérez Galdós, Benito: *Tormento* [España, 1884]. Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, Universidad de Alicante (Alicante), 2002, p. 252. Tema: relato extenso novela y otras formas similares. CORDE de la RAE: <http://corpus.rae.es/cordenet.html> y <http://corpus.rae.es/creanet.html> (Consultado: enero 2016).

¹²⁵² GARCÍA MALO, Ignacio: *Voz de la naturaleza. Memorias o anécdotas curiosas e instructivas. Obra inteligible, divertida y út...* [España, 1787-1803]. Guillermo Carnero, Támesis (Madrid), 1995, p. 372. Tema: relato extenso novela y otras formas similares. CORDE de la RAE: <http://corpus.rae.es/cordenet.html> y <http://corpus.rae.es/creanet.html> (Consultado: enero 2016).

¹²⁵³ PÉREZ GALDÓS, Benito: *Tormento* [España, 1884]. Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, Universidad de Alicante (Alicante), 2002, p. 259. Tema: relato extenso novela y otras formas similares.

Con este fragmento, se muestra una continuidad del concepto de “maravilla” como sublimación de la realidad cotidiana, tal y como se ha podido apreciar en varios de los ejemplos de estos siglos.

5.6.5. Conclusiones del uso genérico de “maravilla”/lo “maravilloso”

5.6.5.1. Definición general

“Admiración” y “pasma” ante el carácter extraordinario o excepcional de algo. En este sentido, no se difiere del significado genérico de lo “maravilloso” escurialense.

5.6.5.2. Siglo XVI

-En este periodo, he podido apreciar un tímido ejemplo donde lo “maravilloso” es atribuido a la fuerza sobrenatural de Dios, pues “...es maravilloso en sus obras”. Por el contrario, abundan los términos o juegos de palabras de inspiración puramente manierista italianizante, como “artificio”, “invención”, “ingenio”, “sutil arte”, “aparato y manera”, “muchos” y “diversos”, aunque medidos por algunas categorías clásicas.

-Así como en la obra de El Escorial, lo “maravilloso” en el ámbito cotidiano implica un efecto positivo en el alma de quien lo aprecia mediante sus ojos (“lisonjearon el alma por la vista”). Sin embargo, generaría una felicidad hedonista, perecedera o banal, carente del componente trascendental sanlorentino, purificador o elevador de las almas.

-En definitiva, “maravilla” como metáfora de “Maravilla del Mundo” se aplica a espacios laicos, de índole cotidiana o de talante puramente lúdico y no sacro (ej, una obra teatral).

5.6.5.3. Siglo XVII

En este siglo, se continúa con la dualidad clásico-manierista inherente al concepto de la belleza escurialense en su sentido puramente material, es decir, despojada de la vía unitiva con Dios. Por lo tanto, los términos manieristas abundarán en coocurrencia con “maravilla”/lo “maravilloso”, como son el artificio (“confusión artificiosa” o “engaños del arte”) y la *facilità* (“composición fácil y hermosa”), pero limitados por otros clásicos, tales como “antigüedad”, “elocuencia”, “perfección” o unidad (“...la misma naturaleza de su arte”).

CORDE de la RAE: <http://corpus.rae.es/cordenet.html> y <http://corpus.rae.es/creanet.html> (Consultado: enero 2016).

5.6.5.4. Siglo XVIII

Se aprecia un marcado descenso del gran repertorio de conceptos italomanieristas, centrándose lo “maravilloso” exclusivamente en lo “primoroso” (algo realizado con laboriosidad o dificultad) y en su consiguiente carácter excepcional (“singular”, “rara vez”). Por tanto, resulta “admirable” y, por ende, “maravilloso”, aquello realizado con “esmero y perfección”, lo cual no saldría de la categoría de lo cotidiano. Pero también lo será aquello “admirable” y “asombroso” marcado por la suntuosidad y la majestuosidad (recuérdese la acepción de la “Octava Maravilla” como calificativo en sí mismo¹²⁵⁴).

5.6.5.5. Siglo XIX

Salvo un caso donde se apunta ligeramente a la tradición clásico-manierista (“orden” y “galanes”), priman las expresiones en torno a la conferencia de sorpresa (“¿cuál fue su maravilla?”), de perfección (“a maravilla”) y de extrañamiento (“no es maravilla”) que inspira todo aquello calificado de “maravilloso” o “maravilla”. Al mismo tiempo, prevalece la tendencia a denominar un lugar cotidiano como “Maravilla”, por lo que el concepto se banaliza y pierde su exclusividad divina o supraterrrenal.

5.7. Conclusión final. Diferencias y aportaciones de los escritos escorialenses con respecto al uso cotidiano del término “maravilla”/“maravilloso”

5.7.1. Características comunes

El concepto de “maravilla” sanlorentino se equipara al uso genérico del vocablo en su definición más básica: algo asombroso o admirable ante su excepcionalidad, coincidiendo en las siguientes categorías:

1- “Artificio” y “primor”: algo caracterizado por su realización laboriosa, detallista y esmerada, pero confiriendo soltura y maña por parte de su artífice o, en otras palabras, “facilidad” y “perfección”.

2-Rareza y singularidad por su carácter extraordinario, inusual.

3-Fusión de categorías clásicas y manieristas. Esencialmente, coinciden en la admiración de la unidad, la “elocuencia”, el “artificio” en la vertiente marcada en el punto 1 de este epígrafe (frente al artificio comprendido por recurso engañoso), el “ingenio”, la cantidad y la variedad.

¹²⁵⁴ P.436 del presente estudio.

4-La suntuosidad y la majestuosidad.

5-Lo “maravilloso” recrea a la vista y alegra el espíritu simultáneamente. Por lo tanto, su apreciación produce una experiencia estética positiva en el sujeto.

5.7.2. Diferencias

5.7.2.1. Sacro vs laico

-El trasfondo sacro y espiritual de lo “maravilloso” escurialense otorga a Dios la máxima responsabilidad de la “Maravilla” /lo “maravilloso” del Monasterio. Lo “maravilloso”, por lo tanto, implica eternidad y un carácter trascendental, con la consiguiente elevación del espíritu.

-Por el contrario, en el uso genérico del concepto, “maravilla” pierde su “autoría” divina, empleándose como calificativo de lo laico o de la cotidianidad. En este momento, se produce una elevación instantánea de categoría de todo aquello denominado por “maravilla”, adquiriendo un aura de superioridad supraterrrenal a pesar de su naturaleza cotidiana o popular (una obra teatral, un lugar, un objeto, una persona, etc). En definitiva, el hecho de sobrevalorar lo popular a las más altas categorías no deja de ser un ejercicio puramente *kitsch*, de talante hedonista y banal, al estar “vacío” de la implicación de Dios. A esta vulgarización del término, también contribuye el progresivo aumento, con punto culminante en el siglo XIX, de expresiones de uso ordinario o coloquiales, como “a maravilla”, “no es maravilla”, “cuál fue su maravilla”.

5.7.2.2. Eternidad vs temporalidad

-El uso genérico se opone a algunos de los tópicos escurialenses por antonomasia, como el de eternidad, precisamente, una de las categorías más encomiadas de la “maravilla” escurialense. Este es el caso de la metáfora de lo perecedero de “la flor de la maravilla” (s. XVIII).



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

VI. CONCLUSIONES FINALES

6.1. Consideraciones generales de los siglos XVI-XIX

6.1.1. Siglo XVI: *Laurentina* (Cabrera), *la Octava Maravilla* (Almela) y *el Sumario* (Herrera)

6.1.1.1. Características generales de estas descripciones

1-Estilo primigenio, simplicidad inventarial. Los primeros textos del siglo XVI se caracterizan por un estilo simple, informativo y de inventario (Almela y Herrera) y por la exaltación de la abundancia del Monasterio. Sobre todo, en las descripciones de Cabrera y Almela, se vislumbra gran parte de las nociones de la esencia de la imagen del monumento, que le acompañarán de principio a fin de forma prácticamente invariable en el tiempo.

2-Las alabanzas al Poder Real. El carácter *pro rege* de estos testimonios gira en torno a la glorificación de Felipe II (especialmente, en la *Octava Maravilla* de Almela). Seguramente, se deba a la intención de estos autores de hacerse un lugar en la Corte y asegurarse su fama eterna.

3-La exaltación de la majestad de Dios. Sin embargo, también giran en torno a la glorificación de Dios, inspirador y morador del monumento y procurador de su eternidad (sobre todo, esta idea sale a relucir en el poema *Laurentina*).

4-La arquitectura como base de sus juicios estéticos, tópicos y simbolismos. Estos escritores focalizan sus juicios sobre la imagen escurialense en la disciplina arquitectónica. No obstante, en sus relatos también tienen cabida apreciaciones de tipo pictórico, donde se destaca la cualidad de la mimesis, la viveza o la credibilidad de lo representado, junto a la especialización técnica de los artífices.

5-El elevado interés por la funcionalidad. Sale a relucir una mentalidad especialmente empírica y pragmática en estos primeros textos descriptores del edificio. Se debe a la valoración tanto de estancias y elementos puramente funcionales (Almela y Herrera) como de la multifuncionalidad, la espaciosidad y la “comodidad” inherentes a la “grandeza” colosal escurialense (Cabrera y Almela).

6-Lo bello espiritual, unido a las premisas vitruvianas (Cabrera), frente a lo bello material, unido a la riqueza y la abundancia (Almela). En la descripción de Cabrera, se hace más que evidente la idea de la belleza metafísica o espiritual

sustentada en un léxico mayoritariamente vitruviano o “contramanierista”¹²⁵⁵ para definir su noción básica sobre la imagen del monumento. Por el contrario, Almela posee una mentalidad menos espiritual y más realista, en pro del ensalzamiento de la magnificencia filipense por medio de sus valoraciones acerca de la suntuosidad, el lujo y la abundancia de partes y elementos que componen a esta edificación. Sin embargo, no estará exento de juicios de marcada espiritualidad, como los relativos a la “Custodia” o a la categoría estética de lo “apacible”, la cual puede hallarse en estancias de cualquier índole, religiosas (“iglesia”) como funcionales (“bordaduría”), a partir de elementos tan etéreos como la claridad y la transparencia (coocurrencias: “clara”, “vidrieras”, “bedrieras cristalinas”).

7-La Custodia y el templo. La Custodia y la basílica se declaran en este siglo (y en la gran mayoría de descripciones posteriores) como el elemento y la estancia culminantes de la belleza mística del conjunto sanlorentino.

6.1.1.2. La esencia de la idea de la imagen de El Escorial

1-La “grandeza” “soberbia” y la “majestad” Real y divina. Los tres escritos exponen una idea sobre la imagen del monumento marcada por una imponente “grandeza”, en el sentido de elevadas dimensiones y funcionalidad (ej., “espaciosidad”, lo “ancho”, “comodidad”) y como sinónimo de la “hermosura”. Pero, también, el término responde al sentido de magnificencia, tanto filipense como divina. Esta superioridad se manifiesta a partir de la sublimidad conferida por el colosalismo mural (“grandeza”) y por la severidad, la seriedad y la rotundidad inherente al racionalismo del Purismo Herreriano, materializadas por medio del concepto de la “majestad”, la cual puede actuar, incluso, como un sustituto de la “grandeza”. Junto con estas acepciones, la “grandeza” también puede ser indicadora de abundancia, riqueza y excelencia.

2-La noción de perfección: la excelencia y la excepcionalidad. A ello se unen las impresiones de perfección y excelencia supremas de toda manifestación tangible hallada en el Monasterio, a través de un amplio repertorio terminológico, como “curioso”/”artificio” y la “gracia”, con sus fases productiva e intelectual, de marcada singularidad, e incluso, a partir de otros sinónimos de lo excelente, como la “propiedad”.

¹²⁵⁵ Recuérdese la nota 767 acerca de este concepto, acuñado por Marías Franco en SHEARMAN, John: *ob.cit.* pp. 8 y 9 (prólogo).

3-“Curiosidad”/“artificio”: la perfección material y la originalidad como fundamentos de la excepcionalidad y excelencia. La belleza aprehensible del monumento se fundamenta en la destreza o calidad material, ejecutivo-técnica. Por lo tanto, El Escorial se define por producciones marcadas por una gran maestría, laboriosidad, detallismo y esmero que, a veces, rozan con la idea de un trabajo artesanal. Sin embargo, estas creaciones no únicamente se sustentan en dicha perfección material, sino que, además, adquieren un halo que las hace sumamente especiales, por encima de una excelente ejecución. Estos son los componentes de originalidad y creatividad de ascendencia divina de la “invención” o el “ingenio”. Todo ello se calificada bajo el vocablo de “curioso”/“artificio”, convirtiéndose entre los conceptos más reiterados en las obras posteriores, bien de manera directa o bien a partir de sus correspondientes coocurrencias, sinónimos y variaciones terminológicas.

4- La “variedad” y la abundancia. La “variedad” (sin.: “diversidad”) es un concepto que puede figurar adscrito a lo “curioso” o de manera independiente. En cualquier caso, verifica el alto grado de esplendor y abundancia de partes, elementos, estancias, adornos, técnicas artísticas, materiales, etc que componen al monumento (sobre todo, esta idea predomina en las descripciones de la *Octava Maravilla* y el *Sumario*)

5-La idea de “fortaleza” y la metáfora de la sublimidad de Dios. La idea de eternidad. Junto a la “grandeza”, lo “curioso”/“artificioso” y la “variedad”, se añaden los principios arquitectónicos vitruvianos. Como bien se ha comentado, entre ellos destaca el principio de la funcionalidad o la *utilitas*, pero también el de la *firmitas*, basada en las impresiones de “solidez”, “fortaleza”/“fuerza” y “grosura” de los muros. Dichas categorías estéticas confieren la metáfora o tópico de la sublimidad y omnipresencia de Dios en el Monasterio, quien establece allí su “asiento” (Cabrera). Así mismo, a estos términos se adscribe el concepto de “eternidad”, mismamente conferida tanto a partir de la idea de “solidez” o perdurabilidad pétreo de sus materiales constructivos, como por el hecho de haber adquirido esta cualidad de su principal morador, Dios. A ello se suma el augurio de su carácter emblemático a largo plazo para la memoria de nuestro país (Almela).

6- La “riqueza”, la “sumptuosidad” y el “lujo”. Junto con la “variedad”, la belleza escorialense también reside en categorías estéticas que indican exuberancia material, como son la suntuosidad, la “riqueza” o el lujo (ej. Almela: “riqueza”,

“sumptuosidad”, “oro”, “dorado”, “vistoso”/“bistosos”), las cuales adquieren mayor protagonismo en el relato de Almela. Como queda indicado, probablemente su alta consideración por parte de este autor sea un halago hacia el Fundador.

7-El Escorial único en el mundo desde lo tangible a lo intangible. Como resultado, estos textos del s. XVI confieren una idea del Monasterio como monumento único en todo el mundo, desde lo aprehensible a lo inaprehensible. A ello contribuye la excelente mano de obra y la originalidad creativa de toda producción artística, su trasfondo de misterio divino (Cabrera) y su exuberancia material (Almela).

6.1.1.3. La belleza dual escurialense. La belleza metafísica de los términos clasicistas y la expresión del Poder Real de los más amanerados

1-El dualismo de la belleza escurialense: entre la “contramaniera” más pura y la *maniera* más exacerbada. Por otra parte, en estos testimonios del XVI, al igual que en las descripciones postreras, se marca una tendencia hacia la apreciación de un tipo de “belleza” dual, a caballo entre el clasicismo vitruviano más estricto y la *maniera* más pura, inherente a las cortes italianas finiseculares. Esta última postura puede llegar a rozar con la extravagancia y la desmesura, a partir de conceptos como “grutesco”, al que se le otorgan subcategorías estéticas como la “bizarría”, el “capricho” o la “variedad”, y el “balaustre”, ambos elementos decorativos por antonomasia criticados por su preeminente anticlasicismo.

2-Las premisas clásicas como categorías máximas: la “correspondencia” y la “compostura”. No obstante, los vocablos de origen clásico, como la “correspondencia” y la “compostura” (Cabrera), constituyen el eje rector del monumento y, en definitiva, los moderadores de los segundos, cargados de *maniera*.

3-La belleza platónica de El Escorial. La elevación del alma como finalidad de su experiencia estética. A través de la perfección concerniente al clasicismo escurialense, se fomenta en el individuo su conexión con la Idea y, por lo tanto, con Dios (la perfección material vitruviana como vía unitiva con las altas esferas espirituales). He aquí la causa de la “elevación”, la “alegría”, el “ensanchamiento” o la purificación del “alma” de la experiencia estética de lo bello sanlorentino, que todos los autores abordarán de principio a fin. Por lo tanto, la belleza mística que gira en torno a El Escorial puede ser concebida como otro de los *leit motivs* de la literatura

escorialense, salvo en contadas excepciones¹²⁵⁶. Esta noción de “belleza” propiamente platónica o metafísica será desarrollada y analizada detalladamente en la *Historia de la Orden* (s. XVII) por medio de los términos de la “correspondencia”, la “proporción” y su inherente “razón”.

6.1.1.4. Tópicos

-La configuración de los tópicos principales de la literatura escorialense.

Precisamente, los tópicos más afamados en torno al Monasterio se gestaron en estos primeros textos de finales del XVI, los cuales nacieron prácticamente a la par con el monumento. De este modo, las principales metáforas o simbolismos en torno a El Escorial pueden localizarse en ellos prácticamente en su totalidad, pero con la salvedad de *El Sumario* herreriano, el cual se encuentra prácticamente despojado de simbolismos. Estos tópicos son: el Salomonismo, El Escorial como Octava Maravilla del Mundo, lo indecible de Salustio ante las bellezas de Cartago por su belleza indescriptible, El Escorial como trasunto filipense, la idea de eternidad e inmortalidad, El Escorial como Arca de Noé redentora de almas, la omnipresencia de Dios o la representación de su sublimidad a partir de la grandeza colosal de sus muros, el mito de Dios arquitecto y El Escorial como emblema del Catolicismo frente al Protestantismo.

6.1.2. Siglo XVII: la *Historia de la Orden* (Sigüenza)

6.1.2.1. Características generales de esta descripción

1-La trascendencia de su escrito. La afamada *Historia de la Orden* supone un punto de inflexión de las descripciones previas, por su amplitud terminológica y elevadas notas de subjetividad.

2-Grupos terminológicos. Su léxico estético sobre el que juzga al Monasterio puede dividirse en tres categorías, de mayor a menor importancia en su escrito: términos relacionados con la espiritualidad escorialense, términos clasicistas y términos italomanieristas.

6.1.2.2. La esencia de la imagen del monumento

1-La persistencia de la citada dualidad de la belleza escorialense, pero con incremento de los conceptos italianizantes. En este escrito, dada su riqueza léxica, se potencia, aún más, la dualidad terminológica de lo “bello” sanlorentino. La

¹²⁵⁶ Por ejemplo, recuérdense las descripciones de *El Sumario* de Herrera y del *Viage* de Ponz, que omitían todo comentario simbólico de índole místico-espiritual y concebían la belleza del monumento a través de nociones puramente tangibles.

belleza del monumento se nutre primordialmente a base de subcategorías estéticas clásicas vitruvianas, capitaneadas por la “correspondencia” y la “proporción”, moderadoras de las más manieristas italianizantes, de finales del siglo XVI. Sin embargo, estas últimas serán aún más numerosas que antes, destacando entre su amplio repertorio conceptual la “gracia”, la “manera”, el “artificio”, la “variedad” o la “riqueza”, sobresaliendo el “grutesco” y sus coocurrencias: “capricho”, “fantasía”, “ficciones”, “variedad”, “diferencias”, “bizarría”/“vizarría”, etc. En definitiva, todos estos vocablos, clásicos e italianizados, aportan una idea de un Escorial extravagante, libre y espontáneo, pero al mismo tiempo extremadamente intelectualizado o sometido a unos cánones greco-latinos que llegan a condicionar todo el conjunto.

2-El “grutesco” como el término más amanerado, sinónimo de lo “bello” escorialense. A pesar de su tan alabada Antigüedad, Sigüenza atribuye al “grutesco” una de las subcategorías estéticas de la “belleza”. Sinónimo de lo “bello”, lo “agradable” y la “gracia”, encierra en sí parte de la esencia del monumento: se compone de una laboriosa y detallada mano de obra nutrida en la calidad de lo clásico (por su trasfondo intelectual), pero también de una extremada libertad creativa. A partir de este concepto, Sigüenza saca a la luz un amplio repertorio de calificativos colmados de *maniera*, como los ya citados: “variedad”, “lindo”, “capricho”, “invención”, “bizarría”/“vizarría”, “monstruos”, “fantasía”, “ficciones”, etc.

3-La idea de excelencia y perfección material: el “artificio” y la “gracia”. La “excelencia”, inherente a la perfección técnica y a la singularidad creativa de lo “curioso”, perduran en esta descripción entre los distintivos máximos de la imagen del monumento. Sin embargo, el concepto de lo “curioso” será sustituido por el del “artificio”, adquiriendo ciertos matices que lo diferencian ligeramente de este, del que prácticamente constituye su sinónimo. Estas son las alusiones a las “ficciones” o a lo artificial de toda producción nacida en el intelecto o en el *juizio*. Junto al “artificio”, se añade la “gracia” entre los sustitutos terminológicos de todo aquello dotado de “curiosidad”. A la “inventiva”/“ingenio” implícita a este grupo de palabras, el religioso también agrega otros sinónimos, como el comentado (“alto”) “juicio”/“juizio” y la “claridad”, unidos al intelecto o buen criterio y al don de la sabiduría divina, que Dios ha otorgado a determinados hombres que han trabajado en esta fábrica.

4-La “excelencia” en el legado pictórico: la mimesis. Destaca un importante aumento de las reflexiones en torno a la colección pictórica del Monasterio, de la que el monje valora, esencialmente, el “dibuxo” clásico de la Escuela Italiana y

la mimesis o “viveza”. Sin diferenciarse de la arquitectura, la pintura absorbe su esencia de perfección.

5-La “grandeza”. La “grandeza” en todo su amplio abanico semántico es acogida en la *Historia*: vinculada a la sublimidad divina (aunque relegada a un segundo plano con respecto a la primacía espiritual de la “correspondencia”), pero también a las elevadas dimensiones del monumento, la abundancia y el boato.

6-El Purismo Herreriano, fundamento de la estética y los valores escurialenses. El Escorial como estandarte de la Razón (“correspondencia”). La estética del Monasterio se sustenta en su representativo estilo Herreriano, a través de sus impresiones de “majestad”, “autoridad”, “solenidad y “entereza” (definida por la RAE, como la “severidad”, la “integridad” y la “perfección”). Al mismo tiempo, la obra de Juan de Herrera supuso la restauración de la razón en España a través de la innovación de su clasicismo purista. Concretamente, para el clérigo la afirmación de El Escorial como sede de la Razón se sustenta en su componente de “correspondencia”.

7-El Escorial como restaurador de las “buenas artes”. La impronta filipense en el monumento. Como prórroga de la idea anterior, el excelente gusto estético del monumento (primado por el estilo clásico que, como es sabido, se cimienta en la “correspondencia” y la “razón”) se debe al alto gusto de su Fundador, pues “...este príncipe nos puso en razón”. Es por ello que Felipe II (y no únicamente Herrera) ha contribuido a la salvación del país ante la incultura medieval.

8- La magnificencia Real por medio de la “autoridad” arquitectónica. Este concepto actúa como subcategoría de uno de los pilares de la estética del monumento para Sigüenza, como es el “orden”. La “autoridad” se remite al concepto de “decoro” vitruviano, intrínseco a la arquitectura escurialense (“la forma sigue a la función” o la arquitectura severa como expresión del Poder Real), como claro sustituto del término “majestad”, tan afamado en las descripciones cortesanas del s. XVI.

9- Lo “antiguo” como garantía de calidad. El Monasterio también posee su sello de calidad en lo “antiguo”, que no sólo se refiere a los principios arquitectónicos de la Antigüedad, sino también a otros elementos, como el valioso legado bibliográfico (bajo el concepto de “antigüedad” en su sentido más amplio, de algo no contemporáneo, sino creado hace mucho tiempo). Es así que lo “antiguo” escurialense no confiere vejez u obsolescencia para el jerónimo.

10-Lo “noble”. La nobleza o lo “noble” referencia no sólo al carácter único y aventajado del monumento, sino también a su cariz clasicista, en cuanto a la vuelta a la razón de la Antigüedad (en este sentido, se vincula a la *nobilità*).

11-La “invención” como origen de la singularidad del monumento. El jerónimo demuestra que este concepto estético suscita un halo de originalidad que hace único y excepcional monumento, por encima de su *difficoltà* o calidad técnica-manual e, incluso, propiamente material.

12-La “gracia” entre los calificativos más predominantes de la imagen sanlorentina. Como bien se ha indicado, la “gracia” constituye un claro sustituto y sinónimo de la “curiosidad” y el “artificio”. Se define como un tipo de belleza “singular”, marcada por lo “excelente” de su ejecución técnica, de índole vitruviana, y su originalidad de ascendencia superior.

13-La alta valoración de la suntuosidad, la abundancia y la “variedad”. Al igual que hiciera Almela en su *Octava Maravilla*, la presente descripción resulta, en parte, una oda a la suntuosidad de El Escorial, con numerosos términos relativos a ello. Aluden especialmente al amplio repertorio de piedras preciosas y semipreciosas y ornamentos que lo componen, incrementados en sus juicios estéticos sobre elementos y estancias sagradas (la Custodia y otras artes decorativas, los altares, etc). A la suntuosidad, se añade la estética de la “variedad” en toda su amplitud, como sinónimo de lo “bello” y bajo el sentido de abundancia.

6.1.2.3. *La belleza metafísica del Monasterio*

1-Las bases de la belleza mística escurialense. La dualidad material e inmaterial o espiritual. Probablemente, debido a su calidad de religioso, Sigüenza posee una concepción de la esencia sanlorentina de marcado corte espiritual, puesto que concibe al Monasterio como templo consagrado a Dios. Bajo la premisa de la belleza material como medio vinculante a la esfera supraterrrenal, dicha espiritualidad se materializa a través de cualidades clásicas vitruvianas, pero también por medio de elemento puramente inmateriales y de gran misticismo, como la “claridad”, la “luz” y el “resplandor”, atribuidas a la “Custodia”. Junto a estos vocablos, se añaden la sublimidad de la “grandeza” y la contribución de la “virtud espiritual” a todo objeto presente en El Escorial, gracias a su “Consagración” a Dios. Así mismo, se añaden otros medios para alcanzar la experiencia estética metafísica de lo bello sanlorentino, como la suntuosidad, la abundancia y la “variedad”, por ejemplo, de piedras preciosas y materiales nobles, no obstante, “controlados” por las premisas clásicas.

2-El Escorial como la sede de la Idea. La “correspondencia” y la “razón”.

Basándose en las premisas del *Ordine* de San Agustín, Sigüenza reflexiona pormenorizadamente sobre los orígenes de la belleza espiritual del Monasterio. En definitiva, esta se debe al componente “razón” (fundamentada en la “correspondencia” y en la “proporción”) de la que bebe el clasicismo de su estética herreriana. Por lo tanto, se encuentra presente en todas las manifestaciones materiales de El Escorial, lo cual supone una constante llamada de atención a la Idea innata de Perfección que reside en el subconsciente del ser. Como resultado, se produce el “ensanchamiento” o “engrandecimiento” del espíritu, purificado y transportado a las más altas esferas.

3-Espacios y elementos de marcada espiritualidad: la “Custodia” y el templo. La “Consagración” y la “virtud espiritual”. Pero habrá espacios y elementos que procuren especialmente este lazo de unitivo con Dios. Estos son el “templo” y la “Custodia” (coocurrencias: “claridad”, “luz”, “resplandor”), a través de los cuales el misticismo escurialense alcanza todo su esplendor. Pero también existen otros núcleos religiosos predispuestos a ello, como los altares, mayor y de las reliquias, y las sacristías aunque, no obstante, podría mencionarse cualquier estancia y elemento presente en esta fábrica. Es debido al rito de la “Consagración”, dador de la “virtud espiritual” o “virtud de Jesu Christo” a toda manifestación en el monumento (a “qualquier cosa material”), conducente al “divino temor”, la “reverencia” y la “devoción”. Dicha “Consagración” fomenta, además, la atmósfera espiritual inherente al monumento, pues hace todavía más evidente la presencia de Dios.

4-La inspiración divina en las producciones y fábrica escurialense: el (“alto”) “juicio”/juizio”, la “claridad” y el “ingenio” . Sale a relucir la contribución de Dios en el Monasterio a través de estas categorías estéticas, de manera más o menos evidente. Concretamente, todas ellas surgen de una inspiración superior o el don de la sabiduría divina, otorgada a determinados hombres que colaboraron en la fábrica sanlorentina (ej. el grupo terminológico de la “claridad” en coocurrencia con el “juicio”, el “ingenio” y “Dios”). Además, aluden a la implicación divina, remitiéndose bien al marcado intelectualismo y buen criterio sobre el que se fundamenta el Monasterio (“juicio”/“juizio”) o bien a la originalidad con la que han sido realizadas sus producciones (“ingenio”).

5-El salomonismo del “templo”. La mezcla de conceptos sagrados y clásicos y la indicación de la magnificencia. Como queda comentado, el máximo apogeo espiritual (o de la belleza metafísica escurialense) se vive en la basílica o

“templo”. En este espacio sagrado, se produce la confluencia de dos grupos estéticos sobre los que, en definitiva, se erige la concepción de la “belleza” que define al conjunto sanlorentino: términos de naturaleza cristológica (la “claridad” y un “no sé qué de elevación”) y clásica vitruviana (la “proporción” y lo “espacioso”), a lo que se añade lo “suntuoso” como indicador de la magnificencia. Con todo ello, Sigüenza emparenta su descripción basilical con la mítica del Templo de Salomón de Ezequiel.

6.1.2.4. *Tópicos*

-La continuación y ampliación de los tópicos. El monje mantiene la gran mayoría de los tópicos anteriores, junto con otros nuevos, como la exaltación de El Escorial como sede de la razón contra la incultura, gracias a la reimplantación del clasicismo en España con el Purismo Herreriano frente a la “barbarie” medieval. Junto a esta tendencia en defensa del estilo arquitectónico escurialense, se añade la exaltación patriótica del monumento como seña de identidad nacional que, no obstante, ya se planteaba en los textos del s. XVI (ej. El Escorial como “Maravilla de España”, Almeda). Esta postura alcanzará su cenit en los escritos decimonónicos, de marcado espíritu crítico y de denuncia.

6.1.3. *Siglos XVII y XVIII: las descripciones de los padres Santos y Jiménez*

6.1.3.1. *Sus aportaciones con respecto a la “Historia” de Sigüenza*

-Las descripciones de los padres Santos y Jiménez constituyen una ampliación de la *Historia de la Orden* del padre Sigüenza. De este modo, aunque altamente deudoras de este escrito, hacen su aportación terminológica al corpus estético-crítico sanlorentino. Sobre todo, sus contribuciones se centran en frecuencias y sustituciones terminológicas y en ampliaciones semánticas, ya que prácticamente reproducen la misma terminología artística de la *Historia*. Entre los conceptos más destacables (aquellos en los que se cumplen algunas de las citadas aportaciones) se hallan: lo “lindo”, la “delicadeza”, la “valentía”, la “propiedad”, la “autoridad”, la “inventiva” y el “ingenio”.

6.1.3.2. *Qué mantienen de la “Historia”*

1-La idea de belleza dual. Heredan la divergencia terminológica clásico-italomanierista, pero sobresaliendo los segundos vocablos sobre los primeros en las reflexiones pictóricas, pudiéndose citar la “majestuosidad”, la “grandeza”, el “artificio”, la “vizarría”, el “capricho”, la “gracia”, la “valentía”, lo “notable”, la “expresividad”, el “grutesco” (coocurrencias: “capricho”, “diversión”) o el orden

“rústico”. Sin embargo, nuevamente, todos ellos estarán bajo el dominio clasicista, con vocablos como el “orden”, la “proporción” y la “unidad”.

2-La belleza metafísica sustentada en cualidades del mundo clásico. La “elevación” del espíritu como culminación de la experiencia estética. Estos religiosos mantienen un concepto de El Escorial místico y espiritual, así mismo, por medio de los preceptos de corte vitruviano de los que se colma el monumento, sinónimos de máxima “perfección” material. De todos ellos, que en gran parte comparten con el padre Sigüenza (ej., “conmodulación”, “igualdad”, “ritmo”, etc), destacan el “orden” y la “proporción”, esencia del principio de la “simetría”. Por lo tanto, heredan la idea de “elevación” a partir de la contemplación de la experiencia estética de lo “bello”/“hermoso” vitruviano.

6.1.3.3. Otras ideas sobre la esencia de la imagen del monumento

1- La visión grecolatina de Santos frente a la más manierista de Jiménez. No obstante, los vocablos grecolatinos y su consiguiente vínculo espiritual prevalecen con más fuerza en el escrito del padre Santos que en el de Jiménez. Por el contrario, este elogia en mayor medida cualidades aparentemente menos clasicistas y más afines a un amaneramiento con ciertas pinceladas barrocas (ej., “variedad”, “bizarrías”, “extrañas”, “singularísima”, “ficciones”, “lucimiento”, “ingeniosos”, etc). Dichos vocablos eclipsan aparentemente la función equilibrante o moderadora de los preceptos clásicos que, no obstante, seguirán anteponiéndose a ellos (ej.: “igualdad y consecución”, “conmodulación”).

2-Categorías clásicas más representativas: “orden”, “proporción”, “perfección” y “compostura”. Entre las categorías clásicas definitorias del monumento, destacan el “orden” y la “proporción”, pero también la “compostura”. A ello se añade el término “perfección”, cuyo culmen se halla en el Panteón, destacando su ambigüedad, entre el vitruvianismo más puro y los conceptos más impregnados de *maniera*. Todos estos vocablos poseen un importante vínculo espiritual.

3-Las referencias al módulo, a la unidad y la simetría. Como continuidad de la tradición anterior, en estos testimonios se referencian estos principios arquitectónicos a través del “orden” y sus subcategorías estéticas, como la “consonancia”, la “correspondencia” (“Santos”) y la “conmodulación” (Jiménez), “claridad” o distinción de las partes frente al abigarramiento.

4-La imagen de “perfección”. Es decir, aquella nuevamente sustentada en la destreza, el detallismo y la personalidad o singularidad propia de la “inventiva” o el

“ingenio”. En estas descripciones se expresan, sobre todo, a través del “artificio” y la “valentía” (que, en definitiva, toman el relevo a “curioso”), pero también a partir de la “gracia”, la “propiedad” y la “fuerza”/“fuerça”.

5-La “perfección” y la excelencia en el arte de la pintura. En este sentido, el “artificio”, la “fuerza”/fuerça” y la “propiedad” han sido necesarios para la plasmación de las categorías máximas de la “viveza “y “verdad”, unidas a la naturalidad de los “afectos”, el “espíritu” o “alma” de lo representado.

6.1.3.4. *La belleza metafísica el Monasterio*

1-La marcada espiritualidad del texto de Santos. El ritual de la “Consagración” del monumento a Dios. Entre los dos monjes, Santos se muestra aún más espiritual que Jiménez a la hora de describir la imagen del monumento. Por este motivo, encomia el fundamento intangible o místico del Monasterio por encima de su perfección y riqueza material. Para ello, justifica sus juicios acerca de la belleza metafísica en la idea de la omnipresencia de Dios, en el poder sublimador de la “Consagración” (y de su inherente “virtud espiritual”) y en la continua dedicación al culto cristiano que allí se celebra.

2-El culmen de la belleza espiritual: el Panteón Real sobre la basílica. Por último, cabe destacar que la supremacía de la basílica como culmen de la belleza espiritual escurialense (y del lazo unitivo con Dios) es sustituida por la recientemente concluida obra del Panteón, de la que Santos destaca su “compostura divina”.

3-La ambigüedad terminológica de los juicios sobre el Panteón Real

- **La magnificencia divina y regia a través de las cualidades del clasicismo severo.** Esta ambigüedad terminológica, entre la alabanza del Poder Real o divina, se hace latente en la estancia del Panteón Real, con términos como el “orden”, la “majestad”, la “compostura”, etc, también propios de la estética Purista.
- **Términos descriptores del lujo y la abundancia como vía unitiva con Dios.** A los anteriores, se añaden conceptos propios del halago hacia el linaje Real, a quien le está dedicada esta estancia junto a Dios. Algunos de ellos son la “magestuosidad”, la “grandeza”, la “suntuosidad”, el “lucimiento/luzimiento”, etc.

6.1.4. Siglo XVIII. El Viage (Ponz). Ejemplo del género de los libros de viajes

6.1.4.1. *Características generales de esta descripción*

1-La pintura como máxima expresión de la esencia estética del monumento. El *Viage* de Ponz se caracteriza por una gran escasez de referencias a la arquitectura escurialense, de la que exalta su clasicismo *all’Antica* (coocurrencias:

“grandeza”, “bello gusto”, “majestad” y “seriedad”), frente a sus numerosas alusiones pictóricas, probablemente debidas a su rol de pintor. Por lo tanto, a través de sus opiniones pictóricas, define la esencia de la imagen del Monasterio.

2-El Viage, una descripción más personal. Frente a los escritos de los padres Santos y Jiménez, en el *Viage* se pone en evidencia un estilo más desprendido de la *Historia*. Probablemente, se deba a la naturaleza del género en sí mismo, como es la literatura de viajes, altamente marcada por las impresiones y vivencias personales. Ello implica una cierta libertad en el momento de emitir las impresiones estéticas sobre la imagen del monumento, como bien pudiera ser la preferencia hacia una disciplina artística sobre otra. Esta postura más personal culminará con los juicios decimonónicos, de potente subjetividad, en clave de denuncia y crítica de todo lo negativo que concierne al Monasterio y al su hasta entonces elogiado Fundador. En este sentido, en el texto de Ponz también se vislumbran opiniones no del todo laudatorias.

3-La práctica ausencia de tópicos. En relación a ello, este relato se caracteriza por no poseer ninguno de los tópicos referidos al Monasterio, salvo una breve crítica hacia el concepto de El Escorial como “Maravilla”, tachándolo de exagerado.

6.1.4.2. *La esencia de la imagen de El Escorial en el Viage*

a) *Juicios pictóricos*

1-La dualidad de lo “bello” pictórico: el predominio de conceptos del arte de finales del siglo XVI, pero capitaneados por los vitruvianos. En sus aproximaciones pictóricas, de las que se destacan la “gracia”, lo “pintoresco” y la “verdad”, Ponz es tendente a reproducir conceptos del idiolecto italomanieristas, de clara inspiración vasariana. Estos pueden llegar a impregnarse de una fuerte intelectualización e, incluso, de ciertos aires barrocos: la “gracia”, la “variedad”, la “manera”, la “facilidad”, la “curiosidad”/“artificio”, la “fuerza”, la “delicadeza”, lo “lindo”, las referencias a la variedad de poses y lumínicos (claroscuro) con sus efectos variados (ej., “hermosura y contraste”, “contraposición de figuras”), etc. Sin embargo, todos ellos, como bien sucedía en los juicios arquitectónicos de antaño, se rigen por el *ethos* clásico, con vocablos como la “harmonía”, la “proporción”, la “simplicidad”, el “decoro”, etc. Aun así, los preceptos clasicistas quedarán eclipsados por los primeros, evidenciándose los gustos personales de Ponz.

2-La idea de mayor libertad artística. Por lo tanto, su inclinación hacia vocablos más del gusto vasariano o italianos de finales del XVI, confiere la idea de un Escorial más libre y espontáneo en sus creaciones (en este caso, pictóricas), siendo prioritaria la “facilidad” sobre la tensión manierista intelectualizada o *difficoltà* (aunque, no obstante, no está del todo carente de ella).

3-Lo “pintoresco”. Además, Ponz otorga una nueva acepción de lo “pintoresco”, entendido por una composición narrativa creíble. También destaca el “colorido” sobre el “dibuxo” (a diferencia de Sigüenza), junto con la “gracia” (coocurrencias: “nobleza” y “dignidad”), atribuida al encomiado Rafael de Urbino.

4-La “gracia”. La dimensión estética de la “gracia”, traducida en el *Viage* por la naturalidad en la disposición y expresiones de las figuras, se encuentra altamente relacionada con la “gentileza”. Ambos conceptos, la “gracia y la “gentileza” coinciden en su componente de “facilidad”, lo que no quita, sin embargo, un cierto amaneramiento forzado de lo representado, lo que resta espontaneidad.

b) Juicios arquitectónicos

-La noción de excelencia, perfección y singularidad. Persiste la idea de perfección y originalidad únicas, imperante en la arquitectura. Esta afirmación se expresa por medio del concepto del “artificio”, en sus fases técnico-intelectiva, que en esta descripción también actúa como sustituto de lo “curioso”. Este vocablo pierde su total protagonismo en el *Viage*, ya que sus frecuencias son casi imperceptibles, además de adquirir matices semánticos ligeramente distintos a los habituales (lo “curioso” como aquello que capta nuestra atención por su excelencia técnica, debido a su componente de “artificio”). Además, junto al “artificio”, se muestra un amplio repertorio conceptual de vocablos que, en definitiva, hacen de sus sinónimos: la “gracia”, la “fuerza” y la “nobleza”.

6.1.5. Siglo XIX. Recuerdos y bellezas de España (Cuadrado) y Un viaje al Escorial (Martín y Santiago y artículo introductorio de Amador de los Ríos)

6.1.5.1 Características generales de estas descripciones

1-La simplicidad del corpus textual. Las presentes obras se definen por un retorno hacia un léxico más simplificado y que poco dista de la tradición terminológica previa. Incluso, puede afirmarse que retornan a un ideario estético más afín al de los primeros textos cortesanos del siglo XVI, transmitiendo las nociones más primarias de la imagen de El Escorial (lo “curioso”/“artificio”, la “grandeza”, la “variedad”, las numerosas alusiones al Fundador, etc). No obstante, se colman de contenidos críticos,

subjetivos, de diagnóstico y denuncia hacia la imagen pasada y presente del monumento y de opiniones laudatorias en torno a sus máximos representantes (ej., Felipe II, Toledo y Herrera), aunque no del todo positivas hacia su Fundador. Así mismo, sustituyen gran parte de los tópicos de antaño por otros nuevos, adscritos al pensamiento contemporáneo decimonónico. En todo ello, residen las verdaderas aportaciones de estos escritos.

2- Un estilo más realista. Consisten en descripciones más realistas y coherentes, que no siempre recurren a los tópicos o a los halagos extremadamente exaltados de antaño. Por el contrario, se expone la imagen de un monumento olvidado, explotado, decadente y en vías de extinción si no se pone remedio a tiempo. Como vestigio simbólico de un pasado histórico esplendoroso, El Escorial enaltece nuestras señas de identidad nacionales, de ahí la urgente necesidad de su salvación.

3-Halagos y críticas hacia el monumento y su Fundador. Se incrementan llamativamente las críticas hacia el Monasterio, como continuidad de las iniciadas en el siglo precedente con el *Viage*. Estos juicios recaen sobre el Felipe II y los elementos disonantes de la arquitectura purista, como la citada grandeza colosal por su carácter inabarcable, el sistema modular reiterativo, acumulativo de elementos (Cuadrado), los remates de las pirámides y el “amaneramiento”, las “proporciones” y las “actitudes” de las figuras de los frescos italianos (Amador de los Ríos).

6.1.5.2. La esencia de la imagen del monumento en las descripciones decimonónicas

1-Las ideas de perfección y excepcionalidad. “Curioso”/“artificio” y lo “magnífico. Siguiendo los estereotipos literarios anteriores, la idea de la imagen del monumento se recrea nuevamente en su elevada perfección y excepcionalidad, técnica y creativa, y en la marcada “minuciosidad”, “primor” y laboriosidad de su mano de obra, bajo las categorías de lo “curioso”, el “artificio” o lo “magnífico”.

2-Lo “magnífico” en sustitución de lo “maravilloso” (coocurrencias: lo “sublime” y lo “severo”) Lo “magnífico” reemplaza al calificativo de lo “maravilloso”, De acuerdo a su significado, califica a todo aquello de carácter único y excepcional por su perfección inusual, como todo lo que implica al monumento. Abarca las subcategorías inherentes a la estética herreriana de lo “sublime”, referente a la grandeza de Dios, y lo “severo”, en alusión a la personalidad del Fundador. Lo “magnífico” se aplica a la iglesia, a la cúpula y al estilo herreriano.

3-Términos italianos de finales del XVI. Por otra parte, los autores decimonónicos no desdeñan la apreciación de conceptos atribuidos al arte italiano

finisecular quinientista, como el “balaustre”, el “grutesco” u otros concernientes al boato, como la tan reiterada “riqueza”.

4-El Purismo Herreriano y la sublimación del estilo clásico. Estos escritores exponen una idea del Monasterio como estereotipo arquitectónico clásico innovador o mejorado, pues se sustenta en un clasicismo sublimado por el “genio” de Juan de Herrera. Pero, además (y, sobre todo), la superioridad del estilo herreriano se atribuye a la espiritualidad imperante en el Monasterio. Nuevamente, la esencia de la “belleza” sanlorentina es de carácter místico para estos autores, con la más que frecuente fijación en los principios vitruvianos, los cuales facilitan la elevación del espíritu de quien los contempla en la arquitectura.

6.1.5.3. Distintas aproximaciones hacia el monumento

1-El concepto de lo sublime decimonónico y las ideas de “grandeza” y “fortaleza”. La feroz crítica al colosalismo y a su sistema modular. El Escorial entronca con la noción romántica de lo sublime espiritual, como elemento de unión entre lo finito y lo infinito. Este nexo entre ambas esferas, la terrenal y la supraterrrenal, se promueve a partir de la consabida magnificencia divina que impera en la monumentalidad o “grandeza” colosal del edificio (pero, como novedad, se manifiesta no a partir de dicho término, sino a través de sus categorías estéticas por antonomasia, como la “unidad”, la “sencillez” y la “espaciosidad (Cuadrado), la “severidad austera” de las “líneas” arquitectónicas (Amador de los Ríos), pero también por medio de la “fortaleza” y “grosura” de sus muros. Sin embargo, el colosalismo resulta un arma de doble filo, puesto que, frente a la encomiada metáfora de la sublimidad de Dios, también es criticado por su inconmensurabilidad y por su noción estética de módulo reiterativo, no siempre vista con buenos ojos (Cuadrado).

2-La dimensión patrimonial. La reflexión y difusión de las cualidades del Monasterio. Los juicios estéticos de los autores del XIX poseen una potente carga patrimonial y de difusión del Monasterio, para así favorecer la empatía del lector hacia el monumento y su consiguiente salvaguarda. Es por ello que una parte de estas descripciones se recrea en valores puramente inmateriales o simbólicos de esta gran obra, aparte de sus nociones estéticas más básicas o estereotipadas (las cuales también son favorables para su promoción o divulgación entre una sociedad que parece haberlas olvidado o desconocerlas). En este sentido, los testimonios decimonónicos constituyen una exaltación patriótica de El Escorial como “monumento” o símbolo de las glorias de España bajo la figura de Felipe II y de un pasado mejor e irrecuperable.

3-La exaltación de los valores inmateriales o simbólicos del monumento.

El concepto de ruina romántica. Por lo tanto, se puede afirmar que en los presentes textos la esencia de la imagen escurialense resulta ser más simbólica que material. En este último sentido, como bien se ha indicado, apenas se aportan novedades con respecto a los juicios crítico-estéticos de otras épocas. Por lo tanto, para estos autores la esencia de la estética actual del monumento sería la de ruina o vestigio conmemorativo, de un esplendor remoto irrecuperable, por lo que su lógica valoración ha de realizarse basarse, precisamente, desde la rememoración de sus valores simbólicos o en el recuerdo de lo que llegó a ser.

4-La aproximación al monumento desde la dimensión de la Restauración y la Conservación de Bienes Culturales. Junto a la faceta patrimonial de exaltación de las virtudes y valores que encierra El Escorial (simbólicos y estéticos), surge otra tendencia de diagnóstico y denuncia hacia el mal estado de conservación, abandono y daños sufridos en él (Cuadrado y Martín y Santiago). Pero esta preocupación, nuevamente, no únicamente será a nivel material, sino también simbólico, ante el olvido del por parte de sus propios beneficiarios, los españoles. Cabe mencionar que, esta línea, los escritores del s. XIX también demuestran una mentalidad más pragmática, pues atienden a las vicisitudes constructivas en que se vieron implicadas las obras del monumento.

5-El Escorial como vía unitiva con nuestro pasado histórico. Así, los textos decimonónicos conciben al monumento, más que como un medio para aprehender a Dios (a excepción del testimonio de Cuadrado, bajo las subcategorías de la “grandeza” colosal), como una vía para el recuerdo de nuestro pasado histórico. Es más que probable que esta actitud haya sido motivada por la naturaleza de historiadores de estos escritores (tenemos la certeza de que José María Cuadrado y José Amador de los Ríos desempeñaban ese rol¹²⁵⁷).

6-El Escorial como “monumento” o reflejo de Felipe II y Juan de Herrera, creadores de su gran fama. La presencia de Dios en el Monasterio más atenuada. Gran parte de la esencia del monumento gira en torno a la memoria de la grandeza de su Fundador, bajo el tópico de El Escorial como *alter ego* de Felipe II, quien impregnó al Monasterio de sus “deseos colosales”, junto a la gloria de sus

¹²⁵⁷ Véanse 3. “Materiales. Corpus”, epígrafe 3.2. “Justificación del corpus textual definitivo para el posterior análisis lingüístico-terminológico” (pp. 124 y sigs. de esta tesis), en lo concerniente al estudio de los relatos decimonónicos (pp. 145 y sigs. del presente estudio).

victorias bélicas. De esta manera, El Escorial supone la rememoración eterna de un pasado histórico-artístico ideal, como emblema de la España triunfante y del esplendor de las artes del Siglo de Oro español, muerto con el Fundador. No obstante, el hecho de que el monumento se haya impregnado de la personalidad filipense no sólo implica todo lo bueno de ella, sino también lo negativo, como su carácter “sombrio” o tétrico (Amador de los Ríos). Aunque persistan las alusiones a Dios (sobre todo en el caso de la guía de Cuadrado), parece que han decrecido notablemente con respecto a la literatura anterior (con las salvedades de *El Sumario* y el *Viage*), quedando eclipsadas por el “yo” del Fundador. Pero, junto al monarca, Juan de Herrera constituye otra de las figuras más encomiadas en estos relatos y otro de los configuradores de la esencia de El Escorial como monumento. Se muestra como otro de sus principales autores por el gran logro que supuso su estilo, siendo elogiado hasta el punto de dejar en segundo término las fechorías y virtudes filipenses (de los Ríos: El Escorial “monumento del genio” de Herrera). En definitiva, aparte del concepto de “monumento”, también puede atribuirse a ambas personalidades gran parte de la noción de “eternidad” de El Escorial.

7-La puesta en valor y defensa del Purismo Herreriano. Una de las máximas aportaciones del monumento. Así mismo, los textos de XIX se determinan por la valoración y defensa acérrima hacia el estilo purista herreriano. Con ello se produce la culminación de la tendencia iniciada por el padre Sigüenza en su *Historia*. Por consiguiente, el monumento es entendido como una sublimación del clasicismo gracias al rito de la Consagración y a las labores cristianas a las que está dedicado. Pero, también, la mejora estilística se atribuye a cuestiones puramente formales, tales como la “severidad austera” y los cambios en las “proporciones”. A ello se añaden las mismas justificaciones del estilo halladas en los textos previos, como los grandes beneficios que supuso el retorno a lo clásico de su construcción, lo cual procuró la restauración de la razón en España frente a la barbarie medieval (Cuadrado y de los Ríos) y frente a la decadencia lastimosa del Barroco (de los Ríos). De estos juicios, sobresale la exaltación de la figura del Arquitecto Mayor, creador del estilo, Juan de Herrera, incluso por encima de la del propio monarca (de los Ríos). Herrera supo tomar la opción más adecuada a la hora de elegir el clásico, y no el plateresco, para esta gran obra.

6.1.5.4. Tópicos

-Se introducen tópicos inherentes al Romanticismo, como la idea de lo sublime espiritual (El Escorial como la unión entre lo finito y lo infinito que, realmente, supone una continuación de la idea de Dios omnipotente en el monumento de la tradición literaria anterior). A ella se unen la melancolía o nostalgia ante la rememoración de un pasado mejor que el presente, lo fantasmagórico, la recreación en la historia, el desprecio hacia el Barroco Castizo o Churrigueresco (como justificación para ensalzar al clasicismo herreriano), la exaltación de las señas de identidad nacionales (El Escorial como seña de identidad nacional y enaltecedor de nuestro país), El Escorial como trasunto de Felipe II (que en este contexto decimonónico enlazaría con la “teoría del genio”) o la recreación nostálgica de la ruina en fusión con la naturaleza (organicismo). En este caso, podría tener lugar una de las acepciones negativas o catastróficas del concepto de lo sublime decimonónico, como es el concepto de la arbitrariedad caprichosa del destino, ante las fuerzas sobrehumanas de la Naturaleza o de Dios. A todos ellos se añaden otros tópicos que enlazan con el pasado, aunque notablemente reducidos, como los de El Escorial como estandarte de la Contrarreforma y de las Artes del Siglo de Oro Español o la idea de la omnipresencia divina mediante el colosalismo.

6.2. Ideas clave sobre a esencia de la imagen de El Escorial

Del estudio de todas estas valoraciones estéticas del monumento, he podido extraer las ideas clave sobre su esencia originaria. Todas ellas son comunes en la gran mayoría de las descripciones de este análisis, permaneciendo prácticamente invariables a lo largo de los siglos:

1-La arquitectura como definidora de la esencia escurialense, estética y simbólica. El espíritu de esta gran obra de la Historia del Arte se materializa a partir de su arquitectura sobre cualquier otra de las artes que la componen. No sólo se debe a su preeminencia, gracias a su monumentalidad y rotundidad severa intrínsecas al Purismo Herreriano, sino también a los grandes logros de Herrera con la creación de este estilo único, que ha sublimado el arte de los antiguos y ha salvado la situación cultural del país (El Escorial nos ha rescatado de la oscuridad medieval). Por otra parte, la supremacía divina y filipense se hacen latentes por medio de sus categorías estéticas.

2-Maneras de aproximación a las claves estéticas del monumento: juicios estéticos generales y concretos. La estética escurialense se aborda tanto de manera

genérica, atendiendo al conjunto arquitectónico en general, como por partes o secciones concretas, es decir, refiriéndose a estancias o segmentos arquitectónicos, elementos sustentantes y sustentados. Junto a ellos, se añaden otros accesorios de la arquitectura, como los adornos o la decoración y las producciones artísticas que encierra esta fábrica, como los frescos, los tapices, la colección pictórica, las esculturas, los objetos culturales o el mobiliario de altar. Sin embargo, en cualquiera de sus ámbitos, sin importar qué estancia, objeto, sección de arquitectura o disciplina artística se esté describiendo, El Escorial se define por su excelencia.

3-Lo magnífico: las ideas de excelencia y perfección. El Escorial como Octava Maravilla del Mundo. De este modo, el asombro o sorpresa ante su perfección o calidad material, tanto técnica como materialmente, es inherente al monumento sanlorentino. Toda manifestación tangible en el Monasterio se vincula a un trabajo laborioso y altamente cualificado a nivel técnico o ejecutivo del que, como resultado, se obtiene una obra bien hecha, nacida de las manos de un experto y colmada de gran detallismo y variedad (de partes, elementos, materiales y técnicas). Esta insistencia en la laboriosidad preciosista podría llegar a remitirnos, como bien se ha indicado, a la idea de artesanía. Pero, además, junto a la excelencia en la ejecución, se incluye la noción de originalidad creativa de la “inventiva” o “ingenio”, la cual confiere al Monasterio la verdadera noción de excepcionalidad, única en el mundo entero, por encima de la correcta aplicación de un decoro. En relación a la sorpresa o asombro ante lo magnífico, esto es, ante algo poco visto, único y excepcional, casi sobrenatural, cabría aludir al tópico de El Escorial como Octava Maravilla del Mundo, cuyo análisis ha requerido de un epígrafe específico¹²⁵⁸.

4-La belleza metafísica. La experiencia estética de lo “bello” como vía unitiva con Dios. Los principios vitruvianos y el poder de la Consagración. La belleza o perfección de las cualidades “contramanieristas” o clásicas vitruvianas de El Escorial hace un llamamiento a la noción de la Idea que subyace en nuestro interior. Por este motivo, la belleza escorialense no es una belleza banal, sino que posee una finalidad espiritual, como vínculo con Dios: la experiencia estética de su contemplación culmina con la elevación, purificación y, en definitiva, la sanación y la alegría del alma. Sin embargo, existen referencias en las que, excepcionalmente, dicho estado de éxtasis místico es promovido por la contemplación del lujo y la abundancia,

¹²⁵⁸ Pp. 385 y sigs. de esta tesis.

en definitiva, por la apreciación de categorías estéticas cargadas de *manera* o suntuosidad, sobre todo procedentes de estancias y elementos sacros, como la Custodia, el templo y el Panteón Real. Por otra parte, la gran mayoría de autores confirman la existencia de un aura sobrenatural que impregna a toda manifestación tangible en el Monasterio, por el hecho de su Consagración. Con este ritual se ha conferido una “virtud espiritual” a todo objeto de cualquier categoría

5-La Custodia, la basílica y el Panteón Real como materialización máxima de la belleza mística escurialense. La Custodia y la basílica han llegado hasta nuestros días como el elemento y la estancia más destacables del conjunto. Posteriormente, este título será obtenido por el Panteón Real en las descripciones jerónimas de Santos y Jiménez, eclipsando la prestancia de las anteriores. La causa de estas distinciones se atribuye a que, en estos espacios y elemento sacros, se desprende el grado más elevado de la belleza metafísica, material y espiritual del Monasterio y, por lo tanto, se refuerza, aún más, el medio de conexión con la esfera supraterrrenal.

6-La noción de eternidad material como simbólica. Otra de las dimensiones estéticas que siempre ha definido la imagen del monumento es la de “eternidad” o “inmortalidad”. Es transmitida a partir de la “fortaleza” y “grosura” de sus muros, así como por el predominio de los materiales pétreos de los que se compone su conjunto (ej., la piedra berroqueña, “mármoles”, “jaspes”). Por supuesto, tampoco habría que olvidar que, probablemente, El Escorial haya absorbido de Dios la cualidad de la “eternidad”, quien ha establecido allí su Trono. No obstante, dicha “eternidad”, además, es comprendida desde un punto de vista inmaterial, en respuesta a la perdurabilidad de la gran fama y representatividad del monumento, como parte de nuestras raíces o señas de identidad nacional.

7-La monumentalidad o colosalismo arquitectónico y la idea de fortaleza. En relación a lo previamente comentado, la grandeza colosal o “soberbia” es otra de las categorías estrella en la descripción del edificio. Junto a la “solidez”, la “grosura” y la “altura”, es símbolo de la sublimidad y omnipresencia de Dios en el Monasterio. Incluso, a esta idea de solidez o fortaleza se añadiría la reminiscencia al tópico de El Escorial como Arca de Noé redentora de almas ante el Diluvio Universal.

8-El Purismo Herreriano como parte de la esencia sanlorentina. Los escritores se muestran afines en sus valoraciones acerca del estilo arquitectónico de El Escorial. Más allá de compendiar a la perfección los principios vitruvianos por antonomasia, el Purismo Herreriano o Clasicismo Severo se considera una creación

única, ideada por el Arquitecto Mayor Juan de Herrera, probablemente bajo la inspiración divina mediante su “genio”. Pero de este estilo no sólo consideran, únicamente, sus mejoras con respecto al clasicismo grecorromano a nivel formal, sino también sus virtudes de carácter simbólico. En primer lugar, el Purismo es concebido como representación de la idea de majestad, divina como filipense, a partir de su severidad, seriedad y grandeza, cumpliendo con el principio de “autoridad” inherente al “decoro” vituviano. En segundo lugar, se expone como símbolo de la instauración de la razón en España, gracias a su clasicismo puro en medio de la barbarie medieval. En tercer y último lugar, el Purismo no se considera una mera reproducción del arte de la Antigüedad, sino su sublimación, por su perfeccionamiento técnico pero, también, por la espiritualidad divina intrínseca a su Consagración a Dios y a los santos fines a los que el monumento está perennemente dedicado (recuérdese el halo supraterráneo conferido por la “virtud espiritual” a toda manifestación material).

9-Felipe II y la representación de la magnificencia del Poder Real. El carácter *pro rege*. Gran parte de las dimensiones estéticas del monumento tienen su punto de origen en la personalidad y gustos de su Fundador a quien, de hecho, se le suele considerar como el primer autor de la construcción. Por lo tanto, las descripciones poseen numerosas alusiones a las contribuciones de Felipe II y a la magnificencia del Poder Real, como residencia regia dedicada al enterramiento de “Personas Reales”. Es así que, junto a la majestad transmitida a partir de la estética del Purismo, se añaden las connotaciones devocionales o piadosas y las producciones artísticas de alta calidad del monumento, ambas deudoras de la persona de Felipe II. Por último, las referencias a la riqueza, el lujo y la suntuosidad son recurrentes en estas descripciones, siendo comprendidas como una deferencia halagadora hacia el Poder Real. A ellas se añaden conceptos inherentes a las cortes italianas de finales del siglo XVI, los cuales emparentan a El Escorial con su estatus y modernidad de aquel entonces.

6.3. Consideraciones sobre la evolución de los tópicos escurialenses

Junto con el corpus crítico-estético, los tópicos se consideran otros factores de influencia en la creación de la esencia de la imagen del Monasterio a través del tiempo, pues de ellos es, en gran medida, deudor de su gran fama.

Los tópicos en torno a El Escorial se configuraron a la par con su nacimiento, a finales del siglo XVI. Todos ellos no dejan de ser un alarde promocional de sus

virtudes, creando gran asombro y expectación en el lector. Todos estos halagos hacia el monumento exaltan metafóricamente sus propiedades, al borde de la exageración desmedida y la imaginación. Como resultado, los tópicos han creado un halo de misterio legendario en torno a esta gran obra de la Historia del Arte, que ha pervivido hasta nuestros días.

De gran trascendencia en la gran mayoría de descripciones que aborda esta tesis, los tópicos alcanzan su apogeo en la *Historia* de Sigüenza. El religioso hace un amplio despliegue de todos ellos e, incluso, enriquece su repertorio, añadiendo otros nuevos a los expuestos en la literatura anterior del siglo XVI (Cabrera y Almela), como la idea de El Escorial como estandarte de la razón a través de su estilo arquitectónico herreriano. Sin embargo, en el transcurso de los años, los tópicos tradicionales recibirán ligeras variaciones, siendo recurrentes unos sobre otros según el autor, hasta llegar a su casi completa desaparición. De este modo, irán perdiendo su afluencia a partir del siglo XVIII, con el *Viage* de Ponz (quien prácticamente los omite) y los textos del XIX (con su drástica reducción a las ideas de El Escorial como trasunto de Felipe II y la noción de la omnipresencia de Dios en el conjunto sanlorentino). Por su parte, los autores decimonónicos integran otras nuevas metáforas y simbologías, de acuerdo a su mentalidad contemporánea, bajo los conceptos comentados previamente, tales como los del organicismo arquitectónico, la ruina (El Escorial como ente orgánico en fusión con la naturaleza y a merced de las fuerzas naturales y caprichosas del destino) y de lo sublime decimonónico (el colosalismo escorialense como manifestación de la grandeza de Dios o como la unión entre lo finito y lo infinito).

En líneas generales, pueden citarse los siguientes tópicos como los más representativos de los textos descriptores del Monumento que aborda esta tesis:

-El Escorial como Templo de Salomón o como segundo templo hierosolimitano y Felipe II como El Prudente.

-El Escorial como *alter ego* de Felipe II, impregnado de su devota cristiandad y elevados gustos artísticos.

-El Escorial como Octava Maravilla del Mundo y superior al resto de maravillas y construcciones históricas (véase el análisis del tópico¹²⁵⁹).

-El Escorial como centro de la Sabiduría contra la incultura, a través de su afamada Biblioteca Laurentina.

¹²⁵⁹ Pp. 385y sigs. de esta tesis.

-El Escorial como estandarte de las Artes. Es por ello que es apreciado como máximo exponente del esplendor artístico del Siglo de Oro español.

-El mito de lo indecible de Salustio ante las bellezas de Cartago ante el carácter indescriptible de la belleza y grandiosidad escorialense.

-El Escorial como centro de peregrinación para la sanación o purificación del espíritu. A ello se une la metáfora de El Escorial como Arca de Noé redentora de almas de San Agustín por su atmósfera altamente purificadora del espíritu. Por otra parte, esta idea de lugar de peregrinaje, también es fomentada por el compendio de reliquias que en él se aguardan para su veneración.

-La salubridad del enclave natural del monumento, como es la Sierra de Guadarrama, por lo que El Escorial, mismamente, supone un lugar para la curación del cuerpo.

-La omnipresencia de Dios en el Monasterio o El Escorial como “trono” o “morada” de Dios.

-La sublimidad divina simbolizada a través de la grandeza colosal, la altura, la fortaleza y la grosura de sus paramentos pétreos.

-La idea de eternidad, por la permanente representatividad del monumento para nuestro país, pero también por la presencia de Dios en el Monasterio (la eternidad es inherente a El), junto a la evidente consistencia pétreo de sus materiales constructivos.

-El mito de Dios Arquitecto, inspirador de las trazas de esta fábrica, tanto a Felipe II como a Juan de Herrera (incluso a su predecesor, Juan Bautista de Toledo).

-El Escorial como estandarte de la Razón frente a la incultura medieval que asoló a España, gracias la restauración de un clasicismo superior o sublimado por el Purismo Herreriano.

-El Escorial como estandarte de la verdadera Fe o Ley Verdadera, es decir, de la Fe Cristiana contrarreformista contra el protestantismo y la herejía procedente de cualquier culto distinto al católico.

-El Escorial como símbolo de las señas de identidad nacionales o de las Glorias de España, a través de los logros bélicos de su Fundador (“invictísimo”).

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

1. Bibliografía sobre El Escorial

ÁLVAREZ PALACIOS, Fernando: *Descripción del Monasterio y Palacio de San Lorenzo, Casa del Príncipe, y demás notable que encierra bajo el aspecto histórico, literario y artístico el Real Sitio del Escorial, para uso de viajeros y curiosos que le visiten*. Madrid, Imprenta de D. Vicente Lalama, Calle del Prado nº 27, 1843. M-RAH, 14 4224.

ANTOLÍN, Guillermo (O.S.A.): *Catálogo de los códices latinos de la Real biblioteca del Escorial. (Procedencias; Organización y catalogación; Índice general primitivo) por el P. Guillermo Antolín. Vol. V.* Madrid, Imp. Helénica, 1923.

A.A.V.V.: *El Escorial. La arquitectura del monasterio*. Madrid, Servicio de Publicaciones del Colegio de Arquitectos de Madrid (COAM), bajo la dirección de Carlos Bustos Moreno (arquitecto), 1986.

A.A.V.V.: *Lo maravilloso en el Siglo de las Luces: la "Encyclopédie" y Esteban de Arteaga (1747-1799)*. Proemio, Romà de la Calle; introducción, Antonio García Montalbán; traducción, Josep Monter Pérez y Benedicta Chilet. Valencia, Museo Valenciano de la Ilustración y la Modernidad, 2009

A.A.V.V., MARTÍN BONILLA, Margarita (textos): *Guía de el Escorial*. Madrid, Ayuntamiento de El Escorial, 1998. RBME, 134-V-62.

A.A. V.V. (CALATRAVA, Juan y NERDINGER, Winfried (EDS.): *Arquitectura escrita*. Catálogo de la exposición del Círculo de Bellas Artes. Parque de las Ciencias de Granada, 2010.

A.A.V.V. (RODRÍGUEZ, Delfín y BOROBIA, Mar (comisarios): *Arquitecturas pintadas. Del Renacimiento al siglo XVIII*. Museo Thyssen-Bornemisza. Fundación Caja Madrid, 18 octubre de 2011 al 22 de enero de 2012.

AGUILÓ ALONSO, María Paz. *Orden y decoro: Felipe II y el amueblamiento del Monasterio de El Escorial*. Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001.

ALLÉS TORRENT, Susanna: "Edición Digital y algunas tecnologías aliadas", en *Ínsula. Revista Bibliográfica de Ciencias y Letras*, 822, junio 2015, p.18.

ALMELA, Juan Alonso de: *Descripción de la Octava Maravilla del Mundo que es la excelente y Sancta Casa de San Laurenço El Real, Monasterio de frailes Hierónimos y Collegio de los mesmos y Seminario de letras humanas y Sepultura de Reyes y Casa de recogimiento y descanso después de los trabajos del Gobierno. Fabricada por el muy alto y poderoso Rey y Señor Nuestro, Don Phillippe de Austria Segundo de este nombre. Compuesto por el Doctor Juan Alonso de Almela de Murçia, dirigido a la Real Magestad del Rey Don Phillippe*, Ca.1595. BNM MSS 1724.

ALMELA, Juan Alonso de: *Descripción de la Octava Maravilla del Mundo que es la excelente y Santa casa de San Lorenzo, El Real, Monasterio de frailes jerónimos y colegio de los mismos y seminario de letras humanas y sepultura de reyes y casa de recogimiento y descanso después de los trabajos del Gobierno, fabricada por el muy alto y poderoso Rey y Señor nuestro Don Felipe de Austria, segundo de este nombre. Compuesto por el Doctor Juan Alonso de Almela, médico, natural y vecino de Murcia, dirigido a la Real Majestad del Rey Don Felipe*. Edición preparada y anotada por el P. Gregorio de Andrés, O.S.A. Madrid, Documentos para la Historia del Monasterio de San Lorenzo El Real del Escorial, 1962. pp. 18-98. Vol. IV, tercer capítulo.

ALMELA, Juan Alonso de: *Las reales exequias y doloroso sentimiento que la muy noble y muy leal ciudad de Murcia hizo en la muerte del muy Catholico Rey... Don Philippe de Austria, II: con dos de los celebres Sermones Lugubres de ellas / collegidas por ... Ioan Alonso de Almela ...* Impresas en Vallecia...: en casa Diego de la Torre, 1600. Es emisión de la ed. con el mismo lugar, impresor y año, pero con editor: "Vendese en casa de Felippo Pincinali Librero, a la Plaça de Vilacasa".

ALVAR EZQUERRA, Alfredo, GARCÍA-FRÍAS CHECA, Carmen, SANCHO GASPAS, José Luis *et alii*: *Monasterio de San Lorenzo de El Escorial: Estudios*. Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia y Patrimonio Nacional, 2005.

ÁLVAREZ TURIENZO, Saturnino: "La crónica escurialense hasta el padre Sigüenza" y "El monasterio en fray José de Sigüenza", *El Escorial en las letras españolas*, Colección Estudios, Madrid, Editorial Patrimonio Nacional, 1985.

ANDRÉS, Gregorio de: "Relación de la visita de Felipe IV a El Escorial en 1656 por su capellán Julio Chifflet", Documentos para la historia del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial, Madrid: Imprenta Sáez, vol. VII, 1964.

ANDRÉS, Gregorio de: *Documentos para la historia del Monasterio de San Lorenzo El Real de El Escorial*. Madrid, Imprenta del Real Monasterio, 1965. VIII. RBME, 129-III-8.

ANDRÉS, Gregorio de: *Inventario de documentos sobre la construcción y ornato del Monasterio del Escorial existentes en el archivo de su Real biblioteca*, Madrid, CSIC, 1972.

ANÓNIMO (firma ilegible): *Academia de Bellas Artes de San Fernando: Sección de Arquitectura. Informes...* 6 de octubre de 1874. Archivo de la Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 5-329-4.

ANÓNIMO: "Nueva guía de El Escorial". Colección *Capucho*, Madrid, Distribuidor exclusivo: Paraninfo, 1952.

ARAMBILET, Santiago de: *El Monasterio de El Escorial. Descripción de esta maravillosa basílica y de sus obras de arte, recopilada de lo que sobre ella han escrito los mejores autores, antiguos y modernos*. Madrid, Establecimiento tipográfico de Manuel Minuesa, calle de Juanelo, num.19, 1888. RBME, 129-VII-8 y M-RAH23 23915.

ARIÑO COLÁS, José María: *Recuerdos y Bellezas de España. Ideología y estética*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2007.

AZNAR, Fernando: *El Monasterio de San Lorenzo El Real de El Escorial*. Serie Monumentos Declarados de Interés Mundial por la UNESCO, Madrid, Ministerio de Cultura y Ministerio de Educación, Edición a cargo del Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1985.

BARBEITO, José Manuel (guión y coordinación): *Ideas y diseño: la arquitectura. IV Centenario del Monasterio de El Escorial*. Madrid, Secretaría General Técnica, Centro de Publicaciones del M.O.P.U., 1986.

BARBERÁN, Cecilio: *El padre José de Sigüenza como crítico de arte de las pinturas de El Monasterio de El Escorial*. El Escorial, Real Monasterio, 1964.

BASSEGODA I HUGAS, Bonaventura: *El Escorial como museo*, Barcelona, Bellaterra, 2002.

BASSEGODA I HUGAS, Bonaventura: conferencia *La colección pictórica del Escorial a través de sus fuentes de descripción, inventario, y catalogación*, impartida el 9 de marzo del 2010, dentro del ciclo de conferencias del III Curso de Especialización de Documentación del Patrimonio Histórico: *Documentación del patrimonio histórico-artístico. Del inventario de bienes a la web semántica. Perfiles*

profesionales en la sociedad digital, Museo del Patrimonio Municipal (MUPAM), organizado por el Ayuntamiento y la Universidad de Málaga, del 8 al 11 de marzo del 2010.

BERRY, David M.: “The Computational Turn: thinking about the Digital Humanities”. *Culture Machine*, 12, 2011.

BONET CORREA, Antonio (texto) y Ricci Novara, Giovanni (fotografía): *El Real Monasterio de El Escorial. Prólogo de Yago Pico de Coaña de Valicourt*. Madrid, Patrimonio Nacional y Bologna, FMR, 2006.

BOUZA, Fernando y CHECA, Fernando [et al]: *El Escorial. Biografía de una época [La historia]. Catálogo de la exposición celebrada con motivo del IV Centenario del Monasterio de El Escorial*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1986.

BERMEJO, Damián: *Descripción artística del Real Monasterio de S. Lorenzo del Escorial, y sus preciosidades después de la invasión de los franceses: escrita por el P. Fr. Damián Bermejo, Monje de la misma Casa*. Madrid, Imprenta Doña Rosa Sanz, Calle del Baño, 1820. RBME 129-VII-26.

BLASCO CASTIÑEYRA, Selina: “La imagen literaria de El Escorial en el siglo XVIII: reflexiones sobre las fuentes del viaje ilustrado” en *Cuadernos de historia moderna*, nº.12, 1991, pp. 167-182.

BLASCO CASTIÑEYRA, Selina: “La traducción italiana de la Descripción del Escorial de fray José de Sigüenza. Apuntes para la historia de la fama de El Escorial en Italia”, en FAGIOLO, Marcello, MADONNA, María Luisa (coord.): *Il Barocco Romano e L’Europa, Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato*, 1992.

BLASCO CASTIÑEYRA, S., “Los jerónimos y los orígenes de la Biblioteca de El Escorial”, en López Vidriero, M. L. y Cátedra, P. M. (coords.), *El libro en Palacio y otros estudios bibliográficos*, Salamanca, Universidad, 1996, pp. 13-27.

BOUZA, Fernando: “Pinturas y pintores en San Lorenzo El Real antes de la intervención de Velázquez. Una Descripción escurialense en la Biblioteca da Ajuda de Lisboa”, *Reales Sitios*, vol. 143, Patrimonio Nacional, Madrid, 2000, pp. 64-74.

BROWN, Jonathan: *La Sala de Batallas de El Escorial: la obra de arte como artefacto cultural*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1998.

BURY, John: *Juan de Herrera y El Escorial*. Por John Bury. Traducción: Alejandro Hidalgo de Caviedes [presentación: Manuel Gómez de Pablos]; [introducción: Juan Hernández Ferrero]. Madrid, Patrimonio Nacional, 1994.

BUSTAMANTE GRACÍA, Agustín: *La Octava Maravilla del Mundo (estudio histórico sobre El Escorial de Felipe II)*. Madrid, Editorial Alpuerto, D.L., 1994. RBME, 129-VI-17.

CABLE, Mary: *El Escorial*, by Mary Cable and the editors of the Newsweek Book Division. New York, Newsweek, c1971.

CABRERA DE CÓRDOBA, Luis: *Laurentina* (Ca. 1580). Edición de Lucrecio Pérez Blanco. Madrid, Biblioteca Ciudad de Dios, Real Monasterio del Escorial, 1975, pp. 134-187.

CABRERA DE CÓRDOBA, Luis: *Filipe Segundo, Rey de España*. Ilustrado por Pedro Perret. Editor, por Luis Sánchez, 1619.

CABRERA DE CÓRDOBA, Luis: *Felipe II, Rey de España*. Ed. de José Martínez Millán y Carlos José de Carlos Morales. Salamanca, 1998, 1, Fols. XII-XIV.

CAIMO, Norberto: *Voyage d'Espagne fait en l'année 1755: avec des Notes historiques, géographiques & critiques: et une Table raisonnée des Tableaux & autres Peintures de Madrid, de l'Escurial, de Saint-Ildefonso, &c.* Timothée Livoy (trad.). Á Paris: Chez J.P. Costard, Libraire ..., 1772.

CALÍ, María: *De Miguel Ángel a El Escorial: momentos del debate religioso en el arte del siglo XVI*. Traducción de José Luis Sancho y Anselmo Alonso. Madrid: Akal, D.L.1994.

CALLE, Román de la: *El espejo de la ekphrasis: más acá de la imagen. Más allá del texto. La crítica de arte como paideia*. Lanzarote, Fundación César Manrique, 2005.

CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco Javier (coord.), *Literatura e imagen en El Escorial: Actas del Simposium*, San Lorenzo del Escorial: R.C.U. Escorial-M.^a Cristina, 1996, pp. 405-432.

CANO DE GARDOQUI Y GARCÍA, José Luis: "La construcción del Monasterio de El Escorial: historia de una empresa arquitectónica". *Serie Arte y arqueología*. Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones, 1994. N° 8.

CHUECA GOITIA, Fernando: *El Escorial, piedra profética*. Madrid, Instituto de España, 1986.

CHUECA GOITIA, Fernando: *De El Bosco a Tiziano: arte y maravilla en el Escorial*. Madrid, Patrimonio Nacional, Fundación Banco Santander, 2013.

CASSIANO: *Descripción del Escorial por Cassiano dal Pozzo*, 1626. Edición, prólogo y notas por Enrique Harris y Gregorio de Andrés, Anejo de *Archivo Español de Artes*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Velázquez, Madrid, 2003.

CERVERA VERA, Luis: *Colección de documentos para la Historia del Arte en España*. Zaragoza [etc.]. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y Museo e Instituto de Humanidades "Camón Aznar". Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1981 (contenido completo: Documentos biográficos de Juan de Herrera (1572-1581) por Luis Cervera Vera).

CERVERA VERA, Luis: "Documentos relativos a las Estampas de El Escorial dibujadas por Juan de Herrera". *La Ciudad de Dios*, CLXVI, 1952.

CHIFFLET, Jules: "Relación de la estancia de Felipe IV en El Escorial (1656)", Adiciones y notas de Gregorio de Andrés, en *Documentos para la historia del monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial VII*. Madrid, 1964, pp. 403-431, en

BOUZA, Fernando: "Pinturas y pintores en San Lorenzo El Real antes de la intervención de Velázquez. Una Descripción escurialense en la Biblioteca da Ajuda de Lisboa", *Reales Sitios*, vol. 143, Patrimonio Nacional, Madrid, 2000, en BASSEGODA I HUGAS, Bonaventura: *El Escorial como Museo*, Barcelona, Bellaterra, 2002, pp.64-74.

COROMINES, Joan: *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Madrid, Gredos, D.L., 2007.

COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián: *Tesoro de la lengua castellana o española. Compuesto por el Licenciado Don Sebastián de Cobarrubias Orozco, Capellán de su Magestad, Mastre Scuola y Canónigo de la Santa Iglesia de Cuenca, y consultor del Santo Oficio de la Inquisición. Dirigido a la Magestad Católica del Rey Don Felipe III, Nuestro Señor. Con Privilegio*. En Madrid, por Luis Sánchez, impresor del Rey N. S. año del señor MDCXI. <http://fondosdigitales.us.es/fondos/libros/765/558/tesoro-de-la-lengua-castellana-o-espanola/>

CRESPO DELGADO, Daniel: *El paisaje del progreso: las obras públicas en el Viaje de España de Antonio Ponz, 1772-1794*. Valencia, Generalitat Valenciana, Conselleria d'Infraestructures i Transport, 2008.

CRESPO DELGADO, Daniel: *Un viaje para la ilustración. El Viaje de España (1772-1794) de Antonio Ponz*, Madrid: Marcial Pons, 2012, p. 72.

CUADRA BLANCO, Juan Rafael de la: "King Philip of Spain as Solomon the Second. The origins of Solomonism of the Escorial in the Netherlands", 200, en *The Seventh Window. The King's Window donated by Phillip II and Mary Tudor to Sint Janskerk. Hilversum, Concept & editing Wim de Groot, Verloren Publishers, 1557, pp. 169-180*.

CUADRADO, José María: “El Pardo. S. Lorenzo De El Escorial” en PII MARGALL, Francisco y MADRAZO, Pedro de: *Recuerdos y bellezas de España*. 1853. Capítulo segundo, Tomo I, “Castilla la Nueva”.

D´ANGELO, Paolo: “Genio, gusto, imaginación” en *La estética del Romanticismo*. Madrid, La balsa de la Medusa, Visor, 1999.

DÍAZ, Ángel: “Salas capitulares”. Series: *Tesoros artísticos en el Monasterio del Escorial*, San Lorenzo del Escorial, Ediciones Escorialenses, 2012, 10.

ESTEBAN, Eutanasio (O.E.S.A.): *La sagrada forma de El Escorial por el P. Eustasio Esteban, O.E.S.A.: corregida y añadida por Mariano Gutiérrez y Cabezón*. El Escorial, Real Monasterio de San Lorenzo, [ca.19--?].

FERNÁNDEZ-ALBA, Antonio: *El Escorial: metáfora en piedra*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2004.

FERNÁNDEZ MERINO, Agustín: *Códices y libros de alquimia, chimia, metalurgia... y botica en las librerías de San Lorenzo el Real del Escorial*. Madrid, Círculo Científico, 2008.

FONTCUBERTA, Joan: *La furia de las imágenes: notas sobre la postfotografía*. Galaxia Gutenberg, 2016.

GARCÍA-FRÍAS CHECA, Carmen: *La pintura mural y de caballete en la biblioteca del Real Monasterio de El Escorial*. Colección Investigación. Madrid, Editorial Patrimonio Nacional, 1991.

GARCÍA MONTALBÁN, Antonio: “El paradigma arteguiano de lo maravilloso”. *Cuadernos de Bellas Artes*, nº 43, Colección Música. La Laguna (Tenerife), Sociedad Latina de Comunicación Social, 2015.

GAYA NUÑO, Juan Antonio: *El Escorial*. Madrid, *Plus-Ultra* [195-?].

GIAMPAOLO, Mario di (Coord.): *Dibujos italianos para El Escorial*. Madrid, Editorial Nerea, 1995.

GIL MEANA, M^a Luisa: *La pinacoteca del Escorial: itinerarios y vicisitudes*. San Lorenzo del Escorial, Ediciones Escorialenses, 2011.

GARCÍA GÓMEZ, Francisco: *El nacimiento de la modernidad: concepto del arte del siglo XIX*. Málaga, Servicio de Publicaciones UMA, 2005.

GONZÁLEZ GARCÍA, Juan Luis: *Felipe II y la devoción acumulativa en El Escorial: el templo de Salomón como "Kunstkammer" del rey-sacerdote*. *Real Centro Universitario Escorial-María Cristina*, 2001, pp.41-53; Castro 1871. y Davillier 1874. *Varia Velazqueña*, 1960. Vol. II y *Corpus velazqueño*, 2000. I.

GONZÁLEZ GARCÍA, Juan Luis: Felipe II y la devoción acumulativa en El Escorial: el templo de Salomón como "Kunstkammer" del rey-sacerdote. Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 2001.

GONZALO SÁNCHEZ-MOLERO, José Luis: "Los orígenes de la imagen salomónica del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial" en Literatura e imagen en El Escorial, Madrid, El Escorial, 1996.

GRACIÁN DANTISCO, Antonio: *Declaración de las armas de St. Lorenzo el Real, ca 1575*.

GRASSI, Pepe: *Dizionario dei termini artistici*. Milano, TEA, 1994.

GUIRAU CABAS, José Manuel: *Catálogo de impresos de los siglos XVI al XVIII de la Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*. Madrid: Patrimonio Nacional, 2013

HERRERA, Juan de: *Sumario y breve declaración de los diseños y estampas de la fábrica de San Lorencio el Real del Escorial. Sacado a luz por Juan de Herrera architecto General de su Magestad y aposentador de su Real Palacio*. Madrid, Viuda de Alonso Gómez, Impressor del Rey Nuestro Señor, 1589.

HERRERA, Juan de: *Las estampas y el Sumario de El Escorial*. Edición de Luis Cervera vera. Madrid, Tecnos, 1954.

HERRERA, Juan de: *Sumario y breve declaración de los diseños y estampas de la Fábrica de San Lorencio el Real del Escorial*. Reproducción facsímil de la ed. de Madrid: Viuda de Alonso Gómez, 1589. Valencia, Albatros, 1978.

HERRERA, Juan de: *Las estampas y el Sumario de El Escorial*. Edición de Luis Cervera vera. Madrid, Fundación Cultural COAM, 1998.

HESSE, Jose: *El Escorial*. Madrid, Publicaciones Españolas, 1957.

HOCKEY, Susan 8: "The History of Humanities Computing". En Susan Schreibman, Ray Siemens, John Unsworth (Eds.). *Companion to Digital Humanities*. Oxford, Blackwell, 2004. ISBN 1-4051-0321-3.

HUMANES BUSTAMANTE, Alberto: *Guía del Real Sitio de El Escorial: monasterio y territorio*. Madrid, Comunidad de Madrid, Vicepresidencia, Consejería de Cultura y Deporte y Portavocía del Gobierno, Dirección General de Patrimonio Histórico, 2009.

JUSTEL CALABOZO, Braulio: *La Real biblioteca de El Escorial y sus manuscritos árabes. Sinopsis histórico-descriptiva*. Madrid, Instituto hispano-árabe de cultura, 1978.

KAMEN, Henry: *The Escorial: art and power in the Renaissance*. New Haven, Yale University Press, c2010.

KUBLER, George: *Building the Escorial*. Princeton, N.J., Princeton University Press, c. 1982.

KUBLER, George: *La obra del Escorial*. Versión española de Fernando Villaverde. Madrid, Alianza Editorial, primera edición, 1983, segunda edición 1985.

LAUGIER, Marc-Antoine: *Essai sur l'Architecture*, 1753.

LEÓN MEGNIÉ, Luis: *Biblioteca de la provincia de Madrid. Crónica General de sus pueblos. Real Sitio de San Lorenzo*. XXI, Madrid, Biblioteca de la revista ilustrada *La Provincia*, 1891. RBME, 129-VII-2.

LHERMITE, Jehan: *Les Passetemps. Publied'après le manuscrit original par Ch. Ruelens*. Réimpression de l'édition d'Anvers, 1890-1896. Genève, Slatkine Reprints, 1971. Tomos I, II. RBME, 130-III-30 y 130-III-31.

LLACAYO Y SANTA MARÍA, D. Augusto (El Escorial, Real Biblioteca): *Antiguos manuscritos de historia, ciencia y arte militar, medicina y literarios existentes en la biblioteca del Monasterio de San Lorenzo del Escorial por D. Augusto*. Llacayo y Santa María. Sevilla, F. Álvarez y ca., 1878.

LÓPEZ, Matilde: *El Escorial. El Monasterio y la Casita del Príncipe y del Infante. Guía turística*. IV Guías turísticas Patrimonio Nacional. Madrid, Editorial Patrimonio Nacional, 1963. RBME, 129-VII-4.

LÓPEZ POZA, Sagrario: "Humanidades digitales y Literaturas Hispánicas: presente y futuro", en *Ínsula. Revista Bibliográfica de Ciencias y Letras*, 822, junio 2015.

LÓPEZ RAMAJO, Antonio María: *Breve descripción de las cosas más notables que encierra el magnífico Monasterio de San Lorenzo (Escorial), fundado por el rey D. Felipe II, en memoria de la célebre Batalla de San Quintín, ganada por este monarca a los franceses el día 10 de octubre de 1557*. Salamanca, Imprenta de Telesforo Oliva, 1848. BNE, Sede de Recoletos. VC/1748/46.

LÓPEZ SERRANO, Matilde: *Trazas de Juan de Herrera y sus Seguidores para el Monasterio del Escorial*. Estudio prel. por Matilde López Serrano. Madrid, Patrimonio Nacional, 1944.

MARCOS MARÍN, Francisco: "Historia humana de la lengua española y su computación", *Studies in Hispanic and Lusophone Linguistics*, 2/2, Fall 2009, 387-415.

MARÍAS, Fernando: “Cuando el Escorial era francés: Problemas de interpretación y apropiación de la arquitectura española”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* (UAM), 17, 2005, pp. 21-32.

MARÍN PÉREZ, Andrés y FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Ildefonso: *Guía del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*. Madrid, Escuela Tipográfica del Hospicio, Fuencarral, 84, 1889. RBME, 129-V-1 y bis. p. 160.

MARTÍN Y SANTIAGO, José: *Un viaje al Escorial. Descripción ordenada del Monasterio y Palacio erigido por Felipe II y de las modernas casitas del infante y del príncipe, escrita por don José Martín y Santiago para servir de guía a los viajeros en el Real Sitio de San Lorenzo, y precedida de un juicio crítico del Templo y Monasterio en general debido al Señor D. José Amador de los Ríos*. Madrid, imp. y lit. de Juan José Martínez, a Arco de Santa María núm. 7, ¿1868?.

MARTÍN Y SANTIAGO, José: *Un viaje al Escorial. Descripción ordenada del Monasterio y Palacio erigido por Felipe II y de las modernas casitas del infante y del príncipe, escrita por don José Martín y Santiago para servir de guía a los viajeros en el Real Sitio de San Lorenzo, y precedida de un juicio crítico del Templo y Monasterio en general debido al Excmo. e Ilmo. Señor Don José Amador de los Ríos*. Segunda edición. Madrid, Imprenta de P. Abienzo, San Andrés 20 y Paz 6, 1883-1884. RBME, 130-IV-8.

MARTÍNEZ CUESTA, Juan: *Guía del Monasterio de San Lorenzo el Real también llamado de El Escorial*. Madrid, Editorial Patrimonio Nacional, 1992. RBME.

MARTÍNEZ-OJINAGA MARTÍNEZ, Ricardo: *Historia de la conservación y restauración de la pintura al óleo del monasterio de San Lorenzo de El Escorial hasta el año 1936*. Madrid, Editorial de la Universidad Complutense de Madrid, 1986. Es un facsímil autorizado y ha sido reproducido por el Servicio de Reprografía de la Editorial de la Universidad Complutense de Madrid en 1992.

MEDIAVILLA MARTÍN, Benito: *Inventario de documentos sobre el Real Monasterio del Escorial existentes en el archivo de su Real Biblioteca (1631-1882)*. San Lorenzo de El Escorial. Ediciones Escorialenses, 2005.

MÉLIDA, Joseph Ramón: “Escorial”. Series: *Arte en España*. Barcelona, Hijos de J. Thomas, 19--?, n.º. 8 y 22, I y II.

MÉLIDA Y ALINARI, José Ramón: *Escorial*. Barcelona, Hijos de J. Thomas [192-?].

MITCHELL, W. J. T.: *Iconology: Image, Text, Ideology*. University of Chicago Pr.; Edición: New edition (15 de julio de 1987).

MITCHELL, W. J. T.: *Teoría de la Imagen: ensayos sobre representación verbal y visual*, traducción Yaiza Hernández Velázquez, Tres Cantos (Madrid), AKAL, Estudios Visuales, 2009.

MORALES VALLEJO, Javier: *El símbolo hecho piedra. El Escorial, un laberinto descifrado*. Barcelona, Áltera, libro coeditado con Patrimonio Nacional, 2008.

MORIGI, Paulo y ANDRÉS, Gregorio de (ed.): “La descripción del Monasterio de El Escorial” (1593), en *Tirada aparte de los Anales del Instituto de Estudios Madrileños*. Madrid, RAYCA, S. A. Impresores, 1970. Tomo VI. RBME, 130-V-2 n°10.

MULCAHY, Rosemarie: “*A la mayor gloria de Dios y el Rey*”: *la decoración de la Real Basílica del Monasterio de El Escorial*. Traducción, Consuelo Luca de Tena. Madrid, Editorial Patrimonio Nacional, 1992.

MULCAHY, Rosemarie: *The decoration of the royal basilica of El Escorial*. Cambridge, New York, Cambridge University Press, 1994.

MUÑOZ GUTIÉRREZ, Carlos: “La Teoría de las Ideas” en SÁNCHEZ MARTÍNEZ, José Antonio: *Platón: la teoría de las Ideas y su dimensión antropológica social*. Mare Nostrum, Madrid, 1992, pp.6-16.

NAVASCUÉS PALACIO, Pedro (texto) y LORRIO, Félix (fotografías): *El Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*. Madrid, Patrimonio Nacional y Lunweg Editores S.A., 1994. RBME, 130-II-51.

ORTEGA VIDAL, Javier: *El Escorial: dibujo y lenguaje clásico*. Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, c1999.

OSTEN SACKEN, Cornelia von der: *San Lorenzo El Real de El Escorial: studien zur baugeschichte und ikonologie*. Mittenwald, Mäander Kunstverlag, cop. 1979.

OSTEN SACKEN, Cornelia von der: *El Escorial: estudio iconológico*. Traducido por María Dolores Ábalos. Bilbao, Xarait Ediciones, D.L. 1984.

PÁES DE CASTRO, J.: *Memorial sobre los libros y utilidad de la librería y traza que en ella se han de tener*, Madrid, 1749.

PÉREZ DE MESA, Diego: *Primera y segunda parte de las grandezas y cosas notables de España. Compuesta primeramente por el maestro Pérez de Medina, Vezino de Sevilla, y agora nuevamente, corregida y muy ampliada por Diego Pérez de Mesa, Catedrático de Matemáticas en la Universidad de Alcalá. Dirigida al muy catolico y poderoso Rey don Philippe, Segundo deste nombre, nuestro Rey y señor. Con*

Privilegio. Impreso en Alcalá de Henares, en Casa de Juan Gracias, que sea en gloria. Año 1590. (A costa de Luis Mendez, mercader de libros).

PÉREZ HERNÁNDEZ, Chantal y MORENO RUIZ, Antonio: “Lingüística computacional y lingüística de Corpus. Potencialidades para la investigación textual”, Departamento de Filología Inglesa, Francesa y Alemana de la Universidad de Málaga, en RODRÍGUEZ ORTEGA, Nuria: *ob. cit.* cap. 3, pp. 67-96.

PÉREZ DE TUDELA, Rocío: *Renacimiento y veracidad: reflejo y evolución de tres cronistas de Indias*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Editorial del Cardo, 2010.

PINEDA GONZÁLEZ, María Victoria: “De la retórica a la teoría artística: el lenguaje de la descripción” en libro de Resúmenes del Congreso Internacional Teoría y Literatura Artística en España (Siglos XVI, XVII y XVIII) (TELIARTE), Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Málaga, abril 2013.

POLERÓ Y TOLEDO, Vicente: *Catálogo de los cuadros del Real Monasterio de San Lorenzo, llamado del Escorial, en el que se comprenden los del Real Palacio, Casino del Príncipe y Capilla de la Fresneda. Redactado por Don Vicente Poleró y Toledo, restaurador del Real Museo de Pintura y Escultura de S.M.* Madrid, Imprenta de Tejado (Leganitos, núm. 47), 1857. (Reproducción del catálogo de pinturas de Poleró y Toledo hacia el año 1855). RBME, 129-VI-19.

PONZ, D. Antonio: *Viage de España en que se da noticia de las cosas más apreciables y dignas de saberse, que hay en ella. Su autor D. Antonio Ponz, Secretario de S. M. y de la Real Academia de San Fernando, individuo de la Real de la Historia y de las Reales Sociedades Bascongada y Económica de Madrid, etc. Dedicado al príncipe, Nuestro Señor. Tomo Segundo, Tercera Edición. Trata del Escorial. Por la Viuda de Ibarra, Hijos y Compañía. Se hablará de los demás tomos reimpresos hasta el XII. Con privilegio.* Madrid. MDCCLXXXVIII, pp.1-250.

PONZ, Antonio: “Trata de Castilla la Nueva: El Escorial y su comarca, Robledo de Chavela, Monasterio y Villa de San Martín de Valdeiglesias y Guisando”. *Viaje de España. Trata de Castilla la Nueva y Reino de Valencia*. Tomo 1, Volumen 2. Madrid, Aguilar Maior, 1988, pp. 319-477.

POZZO, Cassiano del: *El Diario del Viaje a España del Cardenal Francesco Barberini escrito por Cassiano del Pozzo*. Edición de Alessandra Anselmi, traducción de Ana Minguito. Madrid, Fundación Carolina, Doce Calles S.L., Visiones Hispanas, 2004. RBME, 154-III-30.

PUENTE, Joaquín de la: *La visión de la realidad española en los "Viajes de don Antonio Ponz"*. Madrid, Moneda y Crédito, Biblioteca de Humanidades, vol. VI, 1968.

QUEVEDO, José: *Historia del Real Monasterio de San Lorenzo, llamado comúnmente del Escorial, desde su origen y fundación hasta fin del año de 1848 y descripción de las bellezas artísticas y literarias que contiene. Escrita por el Bibliotecario de S. M. en dicho Monasterio José Quevedo*. Madrid, Establecimiento tipográfico de Mellado, 1849. RBME, 129-V-3.

QUEVEDO, José: *Historia del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*. Madrid, 1984.

RÍOS, Amador de los: "San Lorenzo del Escorial. Juicio Crítico de la Iglesia y Monasterio", en: MARTÍN Y SANTIAGO, José: *Un viaje al Escorial. Descripción ordenada del Monasterio y Palacio erigido por Felipe II y de las modernas casitas del infante y del príncipe, escrita por don José Martín y Santiago para servir de guía a los viajeros en el Real Sitio de San Lorenzo, y precedida de un juicio crítico del Templo y Monasterio en general debido al Señor D. José Amador de los Ríos*. Madrid, imp. y lit. de Juan José Martínez, a Arco de Santa María núm. 7, ¿1868?, pp. 15-33.

RIVERO, Casto M^a del (introducción crítica): "Don Antonio y la Literatura de Viajes. El Viaje de España: Cómo se compuso y publicó. El Viaje fuera de España", PONZ, Antonio: "Trata de Castilla la Nueva: El Escorial y su comarca, Robledo de Chavela, Monasterio y Villa de San Martín de Valdeiglesias y Guisando". *Viaje de España. Trata de Castilla la Nueva y Reino de Valencia*. Tomo 1, Volumen 2. Madrid, Aguilar Maior, 1988, pp. 319-477, III.

ROMER, John: *Las siete maravillas del mundo: historia, leyendas e investigación arqueológica*. Barcelona, Ediciones del Serbal, 1996.

ROTONDO, Antonio: *Descripción de la gran Basílica de El Escorial*. Madrid, Imprenta de la Galería Literaria a cargo de Castillo, 1861. Biblioteca de la Real Academia de San Fernando, E-409.

RUBIO, Luciano: "Los historiadores de El Real Monasterio de San Lorenzo El Real". *La ciudad de Dios*, 172, 1959.

RAMÍREZ, Juan Antonio: *Construcciones ilusorias. Arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas*. Madrid, Alianza Forma, 1983.

RINCÓN ÁLVAREZ, Manuel: *Claves para comprender el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*. Ediciones Universidad de Salamanca, 2007. RBME, 135-II-69.

RINCÓN ÁLVAREZ, Manuel: *La Bóveda de la Biblioteca Real*. San Lorenzo del Escorial. Ediciones Escorialenses, 2010.

RINCÓN ALVAREZ, Manuel: *Reflexiones en torno a una bóveda: Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*. Ediciones Universidad de Salamanca, 2010.

RINCÓN ÁLVAREZ, Manuel: “Esculturas en el Retablo Mayor y los grupos orantes”. Series: *Tesoros artísticos en el Monasterio del Escorial*. 4. San Lorenzo del Escorial, Ediciones Escorialenses, 2011.

RINCÓN ÁLVAREZ, Manuel: *La arquitectura del Monasterio*. San Lorenzo del Escorial, Ediciones Escorialenses, 2012.

RINCÓN ÁLVAREZ, Manuel: *El claustro principal*. San Lorenzo de El Escorial, Ediciones Escorialenses, 2012.

RINCÓN ÁLVAREZ, Manuel: *Sacristía y panteones*. San Lorenzo del Escorial. Series: *Tesoros artísticos en el Monasterio del Escorial*. Ediciones Escorialenses, 2013. 11.

RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín: “En El Escorial “murió la arquitectura””, *Actas del Symposium. El Monasterio del Escorial y la arquitectura*, Madrid, 2002, pp. 312-331.

RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín: “La sombra de un edificio. El Escorial en la Cultura arquitectónica española durante la época de los primeros borbones (1700-1770)” en SOBRINO MANZANARES, María Luisa (Dir.): *Revista Quintana*, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Santiago de Compostela. Nº2, 2003. ISSN: 1579-7414.

RODRÍGUEZ ORTEGA, Nuria: “Similitudes y diferencias léxico-textuales en dos descripciones seiscentistas del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial (I). Ejemplo de exploración lingüístico-computacional de textos digitales” y “Similitudes y diferencias léxico-semánticas en dos descripciones seiscentistas del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial (II). Consideraciones en torno al devenir del vocabulario descriptivo crítico de las artes”, en RODRÍGUEZ ORTEGA, Nuria (dir): *Teoría y Literatura artística en la sociedad digital. Construcción y aplicabilidad de colecciones textuales informatizadas. La experiencia del Proyecto Atenea*. Gijón (Asturias). Ediciones TREA, 2009. pp. 363-398y pp.399-430.

SANCHO, José Luis: *Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*. Madrid, Patrimonio Nacional, c2002.

SÁENZ DE MIERA, Jesús (ed.) y SÁINZ ROBLES, Carlos (pról). *Fundación del Monasterio de El Escorial. Evocaciones y Memorias*. Aguilar, 1963. RBME,129-III-12.

SÁENZ DE MIERA, Jesús: *De obra “insigne” y “heroica” a “Octava Maravilla del Mundo. La fama de El Escorial en el siglo XVI*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001.

SÁENZ DE MIERA, Jesús: *El Pasatiempos de Jehan Lhermite. Memorias de un Gentilhombre Flamenco en la corte de Felipe II y Felipe III*. Visiones Hispanas, Madrid, Fundación Carolina, Ediciones Doce Calles S.L., 2005. RBME, 154-III-32.

SALVÁ, Miguel y SAINZ DE BARANDA, Pedro (1964): “Memorias de fray Juan de de San Jerónimo”. *Colección de Documentos inéditos para la historia de España*, Madrid, 1845, tomo VII. Facsímil ed. Patrimonio Nacional, 1984.

SAMBRICIO, Valentín de: *Tapices de Goya*. Madrid, Patrimonio Nacional, 1946.

SAN JERÓNIMO, fray Juan de: “Memorias de fray Juan de San Jerónimo, monje que fue primero de Guisando, y después del Escorial, sobre varios sucesos de Felipe II”. *Colección de documentos inéditos para la Historia de España*. Por D. Pedro Sáinz de Baranda. Madrid, 1845. Ed. Facsímil, Madrid, 1984.

SANTOS, fray Francisco de los: *Descripción breve del Monasterio de San Lorenzo el Real del Escorial, única maravilla del mundo. Fábrica del prudentíssimo rey philipo segundo, aora nuevamente coronada por el Cathólico Rey Philippo Quarto el Grande, con la magestuosa obra de la capilla insigne del pantheon y traslación a ella de los Cuerpos Reales. Dedicada a quien tan ilustremente la Corona, por el padre fray Francisco de los Santos, lector de escritura sagrada en el Colegio Real de la misma Casa*. Madrid, en la Imprenta Real, 1657.

SANTOS, fray Francisco de: *A description of the Royal Palace and Monastery of St. Laurence called The Escurial and of the Chapel Royal of the Pantheon / translated from the Spanish of Frey Francisco de los Santos; illustrated with copper-plates by George Thompson*. Reproducción de la edición de: London, printed by Dryden Leach for S. Hooper, 1760. Valladolid, Maxtor, D.L. 2012.

SEPÚLVEDA, fray Jerónimo de: *Historia de varios sucesos y de las cosas notables que han acontecido en España y en otras naciones desde el año de 1584 hasta el de*

1603, escrita por el P. fray Jerónimo de Sepúlveda, *El Tuerto, monje jerónimo de San Lorenzo el Real de El Escorial...*Madrid, 1603.

SIGÜENZA, fray José de: “Tercera Parte de la Historia de la Orden de San Gerónimo, Doctor de la Iglesia... dirigida al Rey Nuestro Señor, Don Philippe III Por fray Iosep de Siguença, de la misma Orden”, *Historia de la Orden de San Jerónimo*, Madrid, Imprenta Real, (por Iuan Flamenco), 1605, M-RAH, 5/832 M (manuscrito original). BNE, 2/47849.

SIGÜENZA, fray José de: “La fundación del Monasterio de S. Lorenço el Real: fábrica del rey Don Felipe, II”, *Historia de la Orden de S. Jerónimo*. Madrid, por Juan Flamenco, 1600-1605. III y IV.

SIGÜENZA, fray José de: “La fundación del Monasterio de El Escorial” en SÁENZ DE MIERA, Jesús (ed.) y SÁINZ ROBLES, Carlos (pról). *Fundación del Monasterio de El Escorial. Evocaciones y Memorias*. Aguilar, 1963. RBME, 129-III-12.

SONESSON, GÖRAN: *Pictorial concepts: inquiries into the semiotic heritage and its relevance to the interpretation of the visual world*. Lund University Press, 1989.

SUÁREZ QUEVEDO, Diego: “Insólita guía histórico-artística de España, 1746. Fray Francisco de los Santos y Antonio Palomino”, *Pecio Complutense*, 7, 2007.

TAYLOR, René: *Arquitectura y magia*, Siruela, 2006.

TEÓN, HERMÓGENES y AFTONIO: *Ejercicios de Retórica*, trad. De María Dolores Reche Martínez. Madrid, Gredos, 1991.

TOLEDO, fray Juan de: *Memorias de los sucesos ocurridos después del incendio de 1671*.

VEGA LOECHES, José Luis (textos) y MARTÍNEZ, Agustín (fotografías): *San Lorenzo de El Escorial. Patrimonio Mundial. World Heritage*. Madrid, Ediciones Alymar, M. I. Ayuntamiento del Real Sitio de San Lorenzo de El Escorial, 2014. RBME (pendiente de signatura).

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

VILLACASTÍN, fray Antonio de: *Memorias de la fundación de San Lorenzo El Real, monasterio de la Orden de San Jerónimo, escritas por fray Antonio de Villacastín, obrero mayor y monje del mismo, 1595*.

XIMÉNEZ, fray Andrés: *Descripción del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial, su magnífico Templo, Panteón y Palacio: compendiada de la descripción antigua y exornada con nuevas y vistosas láminas de su planta y montea. Aumentada con la noticia de varias grandezas y alhajas con que han ilustrado los católicos reyes aquel maravilloso edificio. Y coronada con un tratado apéndice de los insignes profesores de las Bellas Artes, Estatuaria, Arquitectura y Pintura, que concurrieron a su fundación y después le han enriquecido con sus obras. Por el R. P. M. Fr. Andrés Ximénez, del Orden de San Gerónimo, Profeso del mismo Real Monasterio de San Lorenzo y Cathedrático de Vísperas en su Colegio, quien la dedica al Rey, Ntro. Señor Don Carlos Tercero (que Dios guarde). En Madrid, Imprenta de Antonio Marín, año de MDCCLXIV.*

XIMÉNEZ, fray Andrés y THOMPSON, George (trad.): *A description of the royal palace, and monastery of St. Laurence, called the Escorial: and of the chapel royal of the Pantheon / translated from the Spanish of Frey Francisco de Los Santos ... by George Thompson. (Translation of: Descripción del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial). London, printed by Dryden Leach for S. Hooper, 1760.*

ZARCO CUEVAS, Julián: *Memorias de fray Antonio de Villacastín. Documentos para la historia del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial. Madrid, 1916.*

ZARCO CUEVAS, Julián: *Memorias de fray Antonio de Villacastín. Prólogo de Agustín Bustamante. Madrid, 1985.*

ZARCO CUEVAS, Julián (O.S.A): *Escritores agustinos de El Escorial: Catálogo bibliográfico. Madrid, Imprenta Helénica, 1917.*

ZARCO CUEVAS, P. Julián, agustino: *Catálogo de los manuscritos castellanos, Madrid, 1926.*

ZARCO CUEVAS, Julián: *Inventario de las alhajas, relicarios, pinturas... y otros objetos de valor donados por Felipe II al Monasterio de El Escorial (1571-98), el Boletín Real de la Academia de la Historia, 1930.*

ZARCO CUEVAS, Julián: *Pintores españoles en San Lorenzo el Real de el Escorial <1566-1613> Madrid Talleres de E. Maestre 1931.*

ZARCO CUEVAS, Julián: *La Pintura escurialense, Religión y Cultura, 1932.*

ZARCO CUEVAS, P. fr Julián: *El Monasterio de San Lorenzo El Real de El Escorial y la Casita del Príncipe. Autor el P. Fr. Julián Zarco Cuevas agustino bibliotecario de El Escorial y Académico de la Historia. Quinta edición. El Escorial, tip. de los PP. Agustinos, 1935. RBME, 129-VII-14.*

2. Bibliografía sobre la “nueva écfrasis”

- ARTIGAS ALBARELLI, Irene: *Galería de palabras: la variedad de la écfrasis* (1ª ed.). México, D.F., Bonilla Artigas, Madrid, Iberoamericana [etc.], 2013.
- BAXANDALL, M.: *Patterns of intention: on the historical explanation of pictures*, New Haven, Yale University Press, 1985.
- BERGMANN, Emilie L.: *Art inscribed: Essays on Ekphrasis in Spanish Golden Age poetry*. Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1979.
- BRYSON, N.: *Word and Image: French Painting of the Ancient Regime*, Cambridge. Cambridge University Press, 1981.
- CARRIER, D.: “Ekphrasis and interpretation: two modes of art history writing”, *The British Journal of Aesthetics*, 27:1, 1987, 20-31.
- CHEEKE, Stephen: *Writing for art: the aesthetics of Ekphrasis*. Manchester, Manchester University Press, c2008.
- HEFFERNAN, J.: *Museums of words: the Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago, Chicago University Press, 1993.
- HEFFERNAN, J.: *Cultivating picturacy: visual art and verbal interventions*, Waco, TX: Baylor University Press, 2006.
- HOLLANDER, J.: *The Gazer’s Spirit: Poems Speaking to Silent Woks of Art*. Chicago, Chicago University Press, 1995.
- HUNT, Patrick: *Myth and art in ekphrasis*. San Diego, CA: Cognella, 2010.
- MITCHELL, W. J. T.: *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, Chicago University Press, 1994.
- MITCHELL, W. J. T.: *What do Pictures want? The lives and loves of images*, Chicago, University Press, 2005.
- PONCE CÁRDENAS, Jesús: *Écfrasis: visión y escritura*. Madrid, Fragua, 2014.
- PUTNAM, Michael C.J.: *Virgil’s epic designs: ekphrasis in the Aeneid*. New Haven, Yale University Press, c1998.
- SCOTT, G. F.: “The Rhetoric of Dilation: Ekphrasis and ideology”, *Word & Image*, 7:4 1991, 301-310.
- WAGNER, Peter (ed.): “Icons, texts, iconotexts: essays on ekphrasis and intermediality”. *European cultures*, v. 6. Berlin, New York, W. de Gruyter, 1996.

3. Estudios sobre terminología artística

A.A.V.V. (Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Departamento de Arte “Diego Velázquez”, Centro de Estudios Históricos): *Real Monasterio-Palacio de El Escorial: estudios inéditos en conmemoración del IV centenario de la terminación de las obras*. Madrid, CSIC Press, 1987.

A.A.V.V.: “Teoría del Arte I y II” en *Historia 16*. Madrid, Historia 16, 1996.

ARNAU AMO, Joaquín: *La teoría de la arquitectura en los tratados: Vitruvio*. Madrid, Tebas Flores, D.L.1988.

BLUNT, Anthony: *Teoría de las artes en Italia 1450-1600*. Prólogo y addenda bibliográfica, Fernando Checa Cremades; traducción, José Luis Checa Cremades. Madrid, Cátedra, 1982. 3ª Edición.

CERVERA VERA, Luis: *El código de Vitruvio hasta sus primeras versiones impresas: discurso*. Madrid, Instituto de España, 1978.

GONZÁLEZ MORENO-NAVARRO, José Luis. *El legado oculto de Vitruvio: saber constructivo y teoría arquitectónica*. Madrid, Alianza, D.L. 1993.

HELLWIG, Karin: *La literatura artística española en el siglo XVII*. Madrid, Visor, 1999.

HENCKMANN, Wolfhart y LOTTER, Konrad (eds.): *Diccionario de estética*. Barcelona, Crítica, 1998.

MARTÍNEZ, Francisco: *Introducción al conocimiento de las Bellas Artes [o] Diccionario de Pintura, Escultura, Arquitectura y Grabado*. Madrid [etc.]: Real Academia Española [etc.], D.L. 1989. Ed. facs.

SHEARMAN, John: *Manierismo*. Xarait ediciones, D.L. 1984

MÉNDEZ BAIGES, María Teresa y MONTIJANO GARCÍA, Juan María (trad.): *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos (antología)*. Estudio, selección y traducción de María Teresa Méndez Baiges y Juan M^a Montijano. Tecnos, 2004.

MONTIJANO GARCÍA, Juan María: *Giorgio Vasari y la formulación de un vocabulario artístico*. Madrid, Universidad de Málaga, 2002.

NEBRIJA, Elio Antonio de: *Vocabulario español-latino*. Madrid, Real Academia Española, D.L. 1989.

REJÓN DE SILVA, Diego Antonio: *Diccionario de las nobles artes para instrucción de los aficionados, y uso de los profesores*. Murcia, Conserjería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma [etc.], 1985.

RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín: *José Ortiz y Sanz: Teoría y crítica de la arquitectura*. Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1991.

RUIZ GÓMEZ, Leticia: *Catálogo de las colecciones históricas de pintura veneciana del siglo XVI en el Real Monasterio de El Escorial*. Madrid, Editorial Patrimonio Nacional, 1991.

TERREROS Y PANDO, Esteban de: *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes*. Madrid, Arco Libros, D.L. 1987.

VITRUBIO POLIÓN, Marco: *Los Diez Libros de Arquitectura*. Traducción directa del latín, prólogo y notas por Agustín Blánquez. Madrid, Iberia, D.L. 1996.

4. Bibliografía sobre Lingüística Computacional y de Corpus y Lexicometría

A.A.V.V.: *Actes du colloque Traitement automatique des langues naturelles et systèmes documentaires: tenu à Clermont-Ferrand les 6 et 7 mai 1982 sous le patronage de l'A.T.A.L.A . Clermont-Ferrand, Adosa, 1984.*

A.A.V.V.: *Caminos del texto: actas del primer Congreso Franco-Español de Textos e Inteligencia Artificial*. Congreso Franco-Español de Textos e Inteligencia Artificial, 1º, 1990, Granada. Granada, Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1994.

ANDREEWAKY, Alexandre: *Apprentissage, analyse automatique du langage, application a la documentation*. París, Asociación Jean-Favard pour le development de la lingüistique quantitative, 1973.

BATORI, Istvan: *Computational linguistics an international handbook on computer oriented language research and applications* (Computerlinguistik: ein internationales Handbuch zur computergestutzten Sprachforschung und ihrer Anwendungen). Berlin, New York, De Gruyter, 1989.

BORKO, Harold: *Automated language processing*. New York, J. Wiley, cop. 1967.

GÓMEZ GUINOVART, Javier: *Aplicaciones lingüísticas de la informática*. Santiago de Compostela, Tórculo, 1994.

LEE LOCKERS, Matheu: *Macroanalysis: digital methods and literary history*. Published by University of Illinois Press, 2013.

MCENERY, Tony: *Corpus linguistics: an introduction* (2nd ed.). Edinburgh, Edinburgh University Press, cop. 2001.

PÉREZ GUERRA, Javier: *Análisis computerizado de textos: una introducción a TACT*. Vigo, Universida de de Vigo, Servicio de Publicacións, 1998.

- TORDERA YLLESCAS, Juan Carlos: *El abecé de la lingüística computacional*. Madrid, Arco/Libros, D.L. 2012.
- ZOCK, Michael: *Advances in natural language generation: an interdisciplinary perspective*. London, Pinter, 1988.
- A.A.V.V.: *Boletín* (Asociación Española de Lingüística del Corpus). Murcia, AELINCO 2013-
- GONZÁLEZ ROYO, Carmen: *Fraseología contrastiva: lexicografía, traducción y análisis de corpus*. San Vicente del Raspeig, Publicaciones de la Universidad de Alicante, D.L. 2011.
- BERNET, Charles: *Études sur la richesse et la structure lexicales*. Paris, Champion-Slatkine, 1988.
- KESSLER, Brett: *The significance of word lists*. Stanford (California), CSLI, 2001.
- Universidad de Barcelona Centro de Lexicometría: *La lexicometría*. Barcelona, PPU, 1993.

5. Recursos digitales y páginas web

- <http://taporware.ualberta.ca/> (Consultado: 2012-2017)
- <http://www.monasteriodelescorial.com/> (Consultado: febrero 2015)
- <http://www.getty.edu/research/library/> (Consultado: noviembre 2011-febrero 2015)
- <http://www.bne.es/es/Catalogos/BibliotecaDigitalHispanica/Inicio/index.htm><http://fondosdigitales.us.es/fondos/libros/765/558/tesoro-de-la-lengua-castellana-o-espanola/> (Consultado: noviembre 2011-febrero 2015)
- <http://rbme.patrimonionacional.es/> (Consultado: febrero 2015)
- <http://www.bne.es> (Consultado: noviembre 2011-febrero 2015)
- <http://corpus.rae.es/cordenet.html> (Consultado:2012-2017)
- <http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/es> (Consultado: febrero2015)
- <http://www.rah.es/biblioteca.htm> (Consultado: febrero 2015)
- <http://biblioteca.ucm.es/historica> (Consultado: febrero 2015)
- <http://cisne.sim.ucm.es/> (Consultado: noviembre 2011-febrero 2015)
- www.humanidadesdigitales.org (Consultado: 2016)
- <https://books.google.es/> (Consultado:2012-2017)
- <http://www.tandfonline.com/toc/twim20/current> (Consultado: 2012)
- www.proyectoatenea.es (Consultado: 2011-2016)
- <http://cehad.es/> (Consultado: 2016)

<http://hispana.mcu.es/es/comunidades/registro.cmd?id=2223> (Consultado: junio 2016)

http://www.larramendi.es/i18n/catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=1021466
(Consultado: 13/10/2015)

<http://www.2enero.com/resenas/herrera.htm> (Consultado: 13/10/2015)

http://www.biografiasyvidas.com/biografia/h/herrera_juan.htm (Consultado: 13/10/2015)

<http://www.humanidadesdigitales.org/inicio.htm;jsessionid=E075EA3A889FF0CE3EE49FFB71EB32A0>. (Consultado: 2016)

http://www.bib.uab.cat/human/bdhah/planes/pub/bdhah.asp?contepigraf=01&menuid_ioma=esp (Consultado: noviembre 2011-febrero 2015)

<http://www.historialia.com/baul.php?id=6> (Consultado: 25/06/2015)

<http://www.odisea2008.com/2010/11/recuerdos-y-bellezas-de-espana.html>
(Consultado: 13/10/2015)

<http://www.rae.es/recursos/diccionarios/diccionarios-antiores-1726-1996/diccionario-de-autoridades> (Consultado: enero 2016)

<http://gallica.bnf.fr/> (Consultado: noviembre 2011-febrero 2015)

<http://www.bl.uk/> (Consultado: noviembre 2011-febrero 2015)

<http://www.bodleian.ox.ac.uk/bodley> (Consultado: noviembre 2011-febrero 2015)

http://ccpb_opac.mcu.es/cgi-brs/CCPB/abnetopac/O9035/ID9594700d?ACC=101
(Consultado: noviembre 2011-febrero 2015)

<http://deconceptos.com/arte/monumento> (Consultado: 01/04/2016)

<https://elartenovienedemarte.wordpress.com/2013/10/11/el-grotesco-restitutio-o-continuatio/> (Consultado: 27/03/2016)

https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/124525/SpisyFF_405-2011-1_6.pdf?sequence=1 (Consultado: 27/03/2016)

<http://web.frl.es/DA.html> (Consultado: 16/05/2016-12/10/2017)

<http://nieveci.aprenderapensar.net/2011/08/06/el-siglo-xix-el-romanticismo>
(Consultado: 03/06/2016)

<http://hispanoteca.eu/Literatura%20espa%C3%B1ola/Siglo%20XIX/Romanticismo-Introducci%C3%B3n.htm> (Consultado: 29/05/2016)

<https://users.dcc.uchile.cl/~abassi/ecos/lema.html> (Consultado: 21/02/2018)



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA