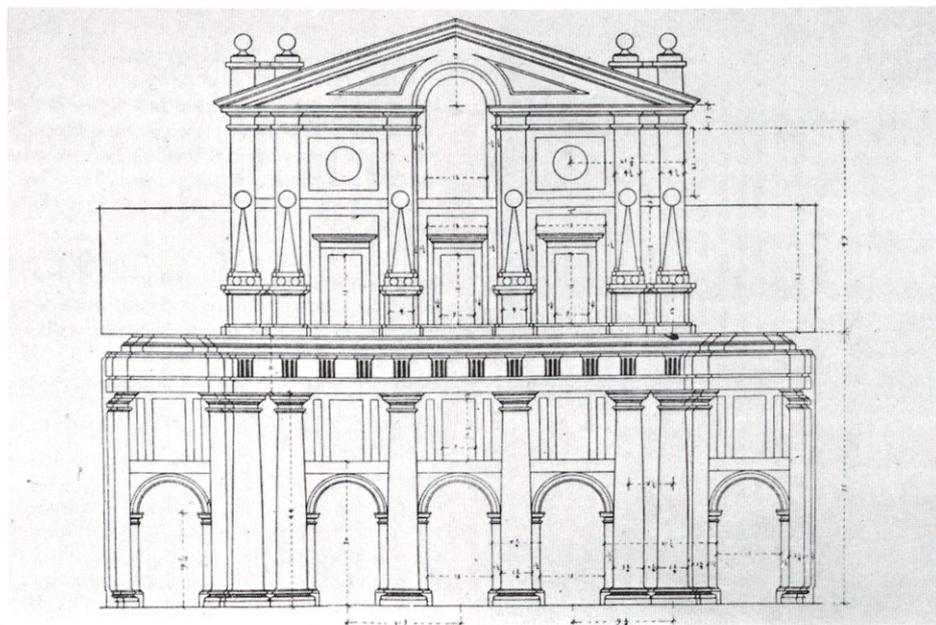


El “Séptimo diseño”, de Juan de Herrera, y la idea de El Escorial

Juan José Lahuerta



Juan de Herrera. Proyecto para la fachada del templo de El Escorial. Calcada del original por A. Ruiz de Arcaute, 1936.



El Escorial. Patio de los Reyes y fachada del templo.

Podemos iniciar nuestra comprensión de El Escorial observando atentamente aquella que es todavía su mejor ilustración: la estampa del séptimo de los diseños que Francisco de Mora y el mismo Juan de Herrera realizaron de la obra, y que Petrus Perret grabó en 1587, cuyo título es SCENOGRAPHIA TOTIVS FABRICAE S. LAVRENTII IN ESCORIALI (1).

En primer lugar porque ella es, efectivamente, *escenografía*, es decir, una total y perfecta delineación perspectiva del objeto Escorial y, por tanto, junto con el resto de las láminas, el más original documento sobre su forma.

En segundo lugar porque es también *representación*, o sea, símbolo del edificio, al cual debe hacer presente en la memoria de los que alguna vez lo vieron y suplantar en la imaginación de quienes nunca estuvieron en él. Y en ambos casos con una gran ventaja respecto a la verdadera construcción: la de su calidad universal, recordada por el TOTIVS presente en el lema, que el edificio, sometido a los límites que la enormidad de sus espacios y el devenir del tiempo le imponen, no puede ofrecer.

La *escenografía*, por tanto, muestra con exactitud al objeto. La *representación*, en cambio, contiene su idea.

Respecto a lo primero, constituye un verdadero placer seguir con la vista, muy de cerca, las tensas líneas horizontales de las cornisas, las sucesiones de ventanas

en la fachada principal o de arcos en los claustrillos, los sistemas de pilastras y semicolumnas, los capiteles, los establamientos, las decenas de chimeneas y buhardas en los tejados, comprobando la perfección con la que la menor moldura, el más leve cambio de material se ha hecho presente.

Pero no sólo eso.

También lo es el ir descubriendo cómo el diseño se ha mostrado fiel a la realidad de la construcción incluso en aquellos lugares en los que podemos comprobar, en la obra realizada, modificaciones respecto a los iniciales deseos de Herrera. Así, por ejemplo, en la fachada del templo, donde las seis pirámides coronadas con bolas que debían levantarse sobre el entablamento dórico fueron sustituidas por imágenes de seis reyes de Israel, propuestos por Arias Montano y esculpidos por Monegro (2), y en la que tampoco se dibujaron los círculos que, inscritos en las placas cuadradas del segundo cuerpo, Herrera había previsto, deshaciéndose así el geométrico elementalismo inicial de la composición y convirtiéndose en simbólica la portada, es decir, haciendo hablar con palabras inmediatamente comprensibles lo que en Herrera era muda relación de cuadrados, círculos, esferas, pirámides (3).

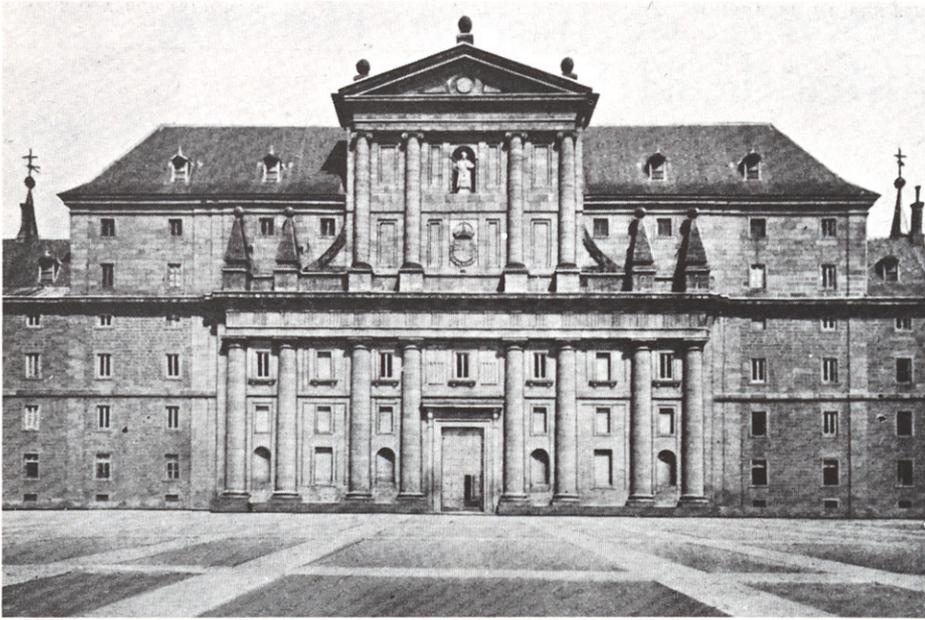
Y, en fin, el ver cómo el dibujo ejemplifica, interpretando sin dudas, aquello que Vitruvio escribe en el capítulo II del VI de sus libros sobre la simetría, “a la

cual se acordarán con seguridad cualesquiera mutaciones que se hicieren” (4). Y digo que tal cosa ocurre en el dibujo porque sólo en él, en razón de su cualidad universal, puede comprobarse la total simetría del edificio y, al mismo tiempo, las *mutaciones* que esa simetría asume: así la aparición de la cubierta de la gran escalera ocultando parte del claustro de los evangelistas; la diferente composición de claustros y patios a ambos lados del templo; la aparición de las balaustradas que coronan las naves con las que se divide en tres el gran patio cuadrado del palacio...

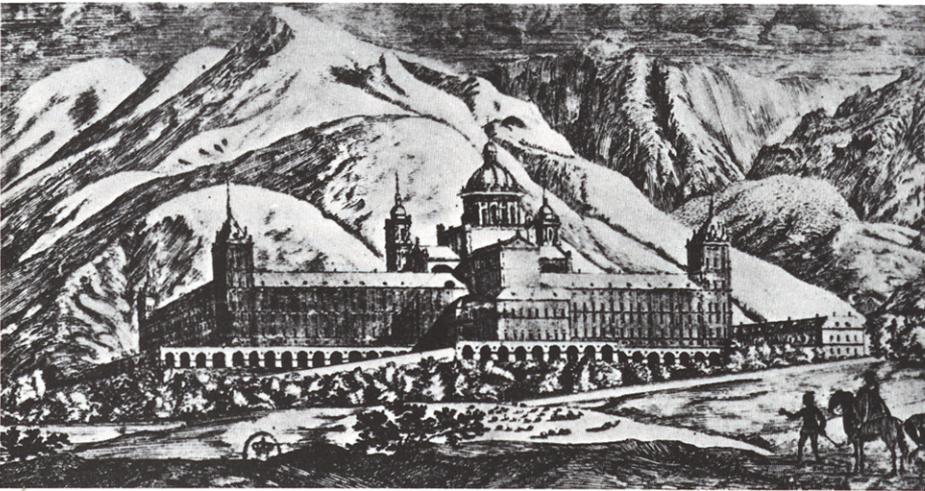
El dibujo es, por tanto, lectura literal del edificio (5).

Pero indiqué anteriormente una segunda cuestión: también es su *representación*, lo que quiere decir: “*volverlo a presentar*”. En otras palabras, se trata de una *interpretación* de la realidad que, en su propia absolutez (esa cualidad universal que la lámina tiene y de la que ya he hablado) puede y quiere suplantar al edificio, convirtiéndose así en su imagen o idea.

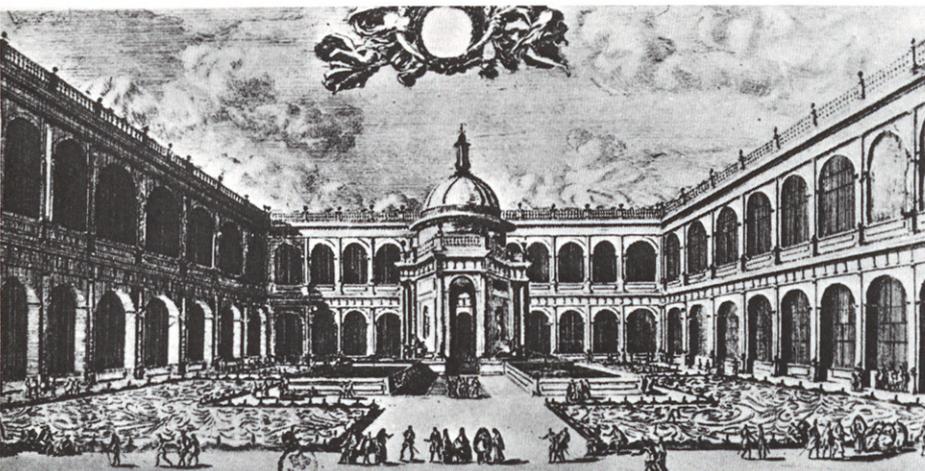
Este asunto, evidentemente, va a precisar de una explicación más compleja que el primero, porque ya no es cuestión ahora de comprobar la precisión de los detalles que la estampa inmediatamente nos ofrece, sino de entender las razones de cada elección, es decir, de cada uno de los momentos del dibujo que, sin venir inevitablemente fijados por la rea-



El Escorial. Puerta principal.



Meunier. Vista de El Escorial. Aguafuerte, 1665.



Meunier. Patio de los Evangelistas. Aguafuerte, 1665.

lidad de la construcción, dependen del arbitrio (y reflejan, por tanto, las intenciones) del dibujante. Porque según estas opciones hayan sido resultará un diferente efecto del dibujo.

Huelga decir que *efecto* tiene aquí el sentido de fin para el que una cosa se hace y no de emoción o sensación. Y si *efecto* es fin, convendrá conocer cuanto antes los medios por los que se alcanza, o sea, las opciones del artista.

Unas recurriendo a prácticas corrientes revelan un orden, no por convencional desdeñable, sobre el que entender El Escorial; otras determinadas por su voluntad muestran el lugar que el edificio ocupa en el paisaje, por extensión, en el mundo.

Respecto a las unas toda alternativa se resume, primero en la fijación del punto de vista frente a la fachada de poniente, que es la principal; y segundo, en el desarrollo de la perspectiva central a lo largo del eje de simetría del edificio, sobre el que se sitúan las piezas singulares del mismo.

No es ocioso comprobar la exactitud con que la estructura del edificio coincide exactamente con el orden contenido en las leyes geométricas de la perspectiva, la puntualidad con que las largas crujeas que limitan y dividen a escuadra el gran rectángulo de la planta se acomodan a la abstracta cuadrícula que está en la base de su construcción más *didáctica*. Tan precisas conveniencias no son sino momentos dirigidos a evidenciar otra: la que se da entre el edificio dibujado y la perspectiva como *formas simbólicas* (6), puesto que, en efecto, la jerarquizada serie de planos paralelos y la centralidad del sistematizado espacio perspectivo pueden seguirse sin desperdicio en la sucesión frontal de fachadas (puerta principal y templo) y cúpula, en cuya dominante esfera se resumen tanto el espacio de la perspectiva (puesto que el foco de esta se sitúa en su mismo eje) como la estructura toda del edificio dibujado, que así, sin desajuste alguno, se *identifican*.

Pero esa imagen de El Escorial que el diseño nos ofrece, centralizada y armónica, en la que todo elemento tiene su lugar sobre el enrejado de la planta y al mismo tiempo encuentra su sentido tan sólo en cuanto referido a la cúpula, ¿tiene alguna relación con el edificio verdaderamente construido?

Evidentemente no.

Y no sólo porque en ella, aunque sin desvirtuar nunca lo que hemos dicho que era una lectura literal de la fábrica, permanecen ocultas aquellas piezas que, como el ábside del templo y el palacio privado del rey, rebasan los límites rectangulares de la planta comprometiendo su geométrica pureza (7); o porque la representación de elementos como la galería de Convalecientes o las Casas de Oficios quede interrumpida por los límites del papel, insistiéndose así en la integridad excluyente del núcleo de la construcción.



Fernando Brambilla. Patio de los Evangelistas. Oleo, ap. 1825. Compárese con el grabado de Meunier.

Bastará observar cualquier otra representación *no oficial* de El Escorial (puesto que la de esta estampa se convertirá en la imagen *solemne* del edificio, idénticamente repetida en infinidad de ocasiones) para advertir las *sensaciones* tan diversas que éste provoca en el ánimo de quien lo contempla.

En uno de los grabados dibujados por Meunier en 1665 (8), por ejemplo, en donde El Escorial es visto desde oriente, es decir, desde el camino de Madrid, no sólo las masas del ábside y del palacio interrumpen el frente uniforme de la fachada posterior, sino que la misma cúpula, cuya relación orgánica con el edificio queda violentamente rota por la lisura del dado del crucero interpuesto entre los dos, se muestra incapaz de cumplir su pretendida función integradora, apareciendo (porque, en efecto, de aparición se trata) entre los extrañamente desplazados campanarios y las puntiagudas torres angulares, ausente como una aguja más (9).

Y no es que Meunier haya pretendido ofrecer una visión *pintoresca* de El Escorial, como harán los grabados de los libros de viajes de los románticos del XIX, de Roberts a Laborde. Para comprobarlo bastará simplemente ver de qué forma en otro de sus grabados sobre El Escorial, el que representa el interior del patio de los evangelistas, ha utilizado una simetría perspectiva frontal centrada en la cúpula del templete herreriano (convertida así en imagen de la del templo), y ha eliminado todos los *accidentes* (chapiteles, campanarios, faldones de la cubierta de la escalera o testero de la nave de la iglesia) que, surgiendo por encima de la balaustrada pudieran comprometer la uniformidad del recinto.

Vemos, por tanto, que si alguna manipulación ha obrado Meunier en sus imágenes, ésta no se ha dirigido en mo-

do alguno *contra* la estampa herreriana sino más bien al contrario, en el sentido de imponer una inexistente *unidad* de la obra.

Y eso no es consecuencia del punto de vista elegido para mirar al edificio: la irregular fachada oriental. También desde la Lonja provoca los mismos efectos.

Veamos por ejemplo una estampa cuya declarada intención es la de hacer valer precisamente el *clasicismo* de El Escorial: la del frontispicio del *Compendio de Vitruvio*, de Perrault, traducido al castellano por Joseph Castañeda en la tardía fecha de 1761 (10).

Es evidente que esta vez no sólo se ha convertido la cúpula en una más de las seis agujas que, con al menos cuatro formas diferentes, rebasan la cornisa de la fábrica, sino que otros elementos básicos en la comprensión del diseño herreriano, como la puerta principal, compuesta en la estrechez de una lámina añadida después al muro original, *el* cual discurre sin alteraciones tras las semicolumnas toscanas de su primer cuerpo, muestran un carácter artificial, posizio. Y de nuevo, así como Meunier hacía desaparecer cualquier obstáculo del horizonte del patio de los evangelistas o desplazaba los campanarios del templo para encuadrar entre ellos la cúpula, persiguiendo la unidad que el modelo le negaba, el dibujante de la edición de Castañeda ha aumentado el tamaño de la cúpula en relación al de los campanarios y la ha acercado a la fachada, buscando para ella esa centralidad que en la edificación real no ocupa.

Veamos finalmente una imagen de carácter bien distinto a las anteriores: la realista y, por ello, *despreocupada* vista de El Escorial que Gustave Doré tomó desde la ladera del cerro de San Benito, llamada también a la ejemplaridad (11). En ella, la cúpula, oscurecida y ausente,



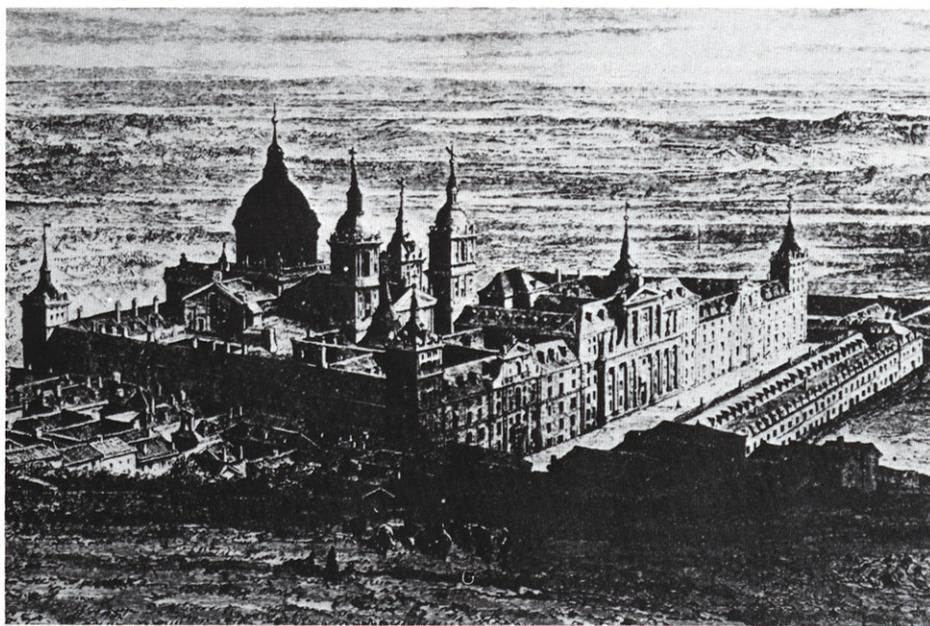
Frontispicio del Compendio de Vitruvio, de Joseph Castañeda, 1761.

sombra de sí misma, recupera su discreto tamaño y pasa a ocupar su lugar en el límite posterior de la fábrica, mostrándose el edificio, ya no como armoniosa extensión de miembros alrededor de un centro poderoso, sino como tensa vertebración de masas a los lados de un eje de simetría tan sólo entrevisto.

Eugenio D'Ors, en *Cúpula y monarquía* (12), escribió, sin duda con menos originalidad de la que él pensaba: "*El clasicismo de un objeto real o ideal consiste en la presencia, victoria y primacía de los elementos de unidad en el mismo*". En este aspecto, el *clasicismo* de El Escorial, su unidad, centralidad, orden jerárquico, existe únicamente en el *Séptimo diseño*, de Juan de Herrera: tan sólo en esa *escenografía* queda *representado* el sistema ideal del que es imagen el giro armonioso de las bolas que coronan torres, campanarios, pirámides y chapiteles, como pequeños satélites alrededor de la gran esfera de la cúpula.

Pero toda la explicación ha consistido, hasta ahora, en comprender el sentido de las determinaciones *convencionales* que el dibujante tomaba al mirar el edificio (elección del punto de vista, frontalidad...). Sin embargo, he dicho que había otro tipo de opciones, fijadas exclusivamente por su voluntad, que van a mostrarnos, ante todo, la situación de El Escorial *ante* el mundo.

Entre estas, la primera es la altísima disposición del punto de vista, muy por encima de la veleta que corona la pirámide de la cúpula. Evidentemente uno de los motivos de tal elección está en inmediata relación con toda la explicación anterior sobre el carácter frontal de la perspectiva, puesto que tan sólo elevando el punto de vista puede conseguirse una visión, aunque parcial, del interior de los patios, pero sobre todo de la fachada del templo, que de otro modo



Gustave Doré. Panorama de El Escorial, ap. 1860.

quedaría oculta tras el frontón de la portada y los faldones de cubierta de la biblioteca. Por otro lado esta altura permite reducir la importancia de los campanarios de manera que tan sólo la media naranja de sus remates sobresale por encima de la cumbre de las últimas cubiertas, haciéndose así ambigua su posición con respecto a la cúpula, la cual, encuadrada por las otras dos, que son un eco suyo, se eleva sobre el resto del edificio —aunque tan sólo lo suficiente para que no aparezca, tras ella, el cuerpo del palacio privado del rey. Así se obtiene ese limpio encadenamiento jerárquico de planos del que ya he hablado.

Pero no es ese el único motivo de tal elección. La gran altura del punto de vista permite que, ante los ojos del espectador, se produzca otra revelación: la del inmenso paisaje que se desarrolla tras el edificio. Un paisaje que tiene ante todo dos particularidades: en primer lugar su morbidez; en segundo lugar su indefinición. En efecto, es suave y ondulado, carece de accidentes y está formado por una extensión de agradables colinas pobladas de árboles, entre los que se distribuyen aldeas y caseríos. Además, y como lógica consecuencia de esas cualidades, no posee un horizonte exacto en el que comprobar su final, sino que se disuelve en una bruma que lo confunde con el cielo.

Evidentemente esa blanda indeterminación tan sólo puede tener una consecuencia: exhibir la aristada, precisa dureza del edificio; exponer su abstracto, cerrado geometrismo. La lámina, por tanto, pretende ser demostración de una idea bien determinada: El Escorial no está en el paisaje, sino fuera de él.

Ninguna relación existe, en efecto, entre esas colinas y el lugar en el que la fábrica se edifica: la plataforma (13), ese

otro paisaje horizontal, liso, vacío, ordenado mediante una ley simple, la de la cuadrícula, que se separa del anterior, que flota a una distancia indeterminada e inconmensurable de su sinuosa corteza. Pero no contraponiéndose a él, sino aún más radicalmente, ignorándolo —y es casi un emblema que aquel paisaje se desarrolle precisamente a espaldas de la construcción—.

Comparemos el grabado de Perret con la copia que para su *Theatrum Orbis Terrarum* dispuso Abraham Ortelius y grabó Franz Hogenberg en Colonia en 1591 (14). En ella, debido a la aparición de fuertes y contrastadas sombras, las colinas del paisaje se han endurecido. Pero ello no se debe tan sólo a la mayor tosquedad e imperfección (15) del grabado del flamenco, sino básicamente a su incompreensión de la *idea* contenida en la estampa de Herrera. Véase, por ejemplo, el exacto horizonte del paisaje de Ortelius contra la indefinición del de Herrera y Perret. Mientras que aquí esa falta de límites es condición de inmensidad, de infinitud, de absoluta para el paisaje (y sólo a un paisaje absoluto podrá dar la espalda el también absoluto Escorial desde su plataforma) en el grabado del *Theatrum* el horizonte es un elemento de *realidad* que cierra el paisaje y lo limita a él mismo, asignando así, en su interior, un lugar a cada objeto y por encima de todos al objeto Escorial.

Si en el grabado de Herrera, por tanto, el edificio ignora al paisaje, en el de Ortelius el paisaje es condición de la presencia del edificio.

Basta fijarse en la concreta relación que en esta lámina, árboles y casas establecen con El Escorial: por ejemplo, el "molino" visible a la derecha de ambas estampas, ha perdido en la flamenca el exclusivo valor de *signo* que tenía en la

herreriana, convirtiéndose en objeto capaz no sólo de definirse asimismo a través de características exclusivas, sino también de determinar su propio lugar en la composición y, por tanto, de transformar en *relativos* el resto de elementos que entre el límite del papel y el horizonte aparezcan. Así, El Escorial se convertirá en una construcción de dimensiones reales, definidas sólo una vez en función de ese sistema del que él, como el resto de las piezas del grabado, es a la vez parte y fin. Nada queda aquí, pues, de la centralizada ausencia del *Séptimo diseño*. Y es curioso que, intuyendo tal vez estas diferencias, pero sin advertir ni comprender su origen, Ortelius intentase modificar la relación existente entre edificio y plataforma, aumentando, en su ilustración, el tamaño que ésta tiene respecto a aquél.

Sirva, pues, la comparación anterior, para mostrar cómo en el grabado de Herrera está presente una *idea*, la cual no debe confundirse con el edificio, sino que es su interpretación.

Pero he dicho que ahí El Escorial se edifica en *otro* paisaje: la plataforma. Ahora bien, ¿cómo es ella? En primer lugar limitada, tanto más cuanto contrapuesta al indefinido fondo. Y es preciso fijarse en los puntos en los que se establece su frontera advirtiendo la *claridad* con la que la línea extrema se define para excluir toda relación entre ella y el exterior: en la parte baja de la lámina, en donde se muestra ejemplarmente la diferencia que existe entre la irregularidad de un terreno también abstracto y la perfecta horizontalidad de la Lonja, limitada por un antepecho que tan sólo una puerta, colocada en el eje del edificio, permite atravesar; junto a la torre NE, entre el edificio y las Casas de Oficios, en donde el dibujante ha dejado algo parecido a un paréntesis vacío, un espacio de papel en blanco entre los últimos árboles y el antepecho en el que se inicia la plataforma; en el mismo encuadramiento del dibujo, que permite la desaparición del ángulo NO de la Lonja, el más *comprometido*, pues corresponde al punto en el que el terreno sube por encima del nivel de ésta, en el margen del papel; y, finalmente, en la inversión de las sombras arrojadas, colocando un foco de luz de la perspectiva aproximadamente en el norte, de manera que son las fachadas de oriente y mediodía las oscuras y las de occidente y septentrión las iluminadas por el sol. De esta manera se consigue, en primer lugar, que las Casas de Oficios aparezcan en sombra, insistiendo, pues, en el carácter de muro o límite sin cualidades que su seriación de huecos ya tiene, y que la arrojada lo sea entre la calle que queda entre ellas y el antepecho de la Lonja, estableciéndose así una diferencia añadida entre las dos superficies (Lonja y calle, es decir, lugar de El Escorial y exterior), de otra forma sólo distinguibles por la línea del antepecho. En segundo lugar que la fachada de mediodía

arroje sombra sobre el jardín de los frailes, esterminando esa franja oscura la distancia entre edificio y paisaje (en este caso el semiartificial de jardines y huertos) que aquí no da la inexistente plataforma.

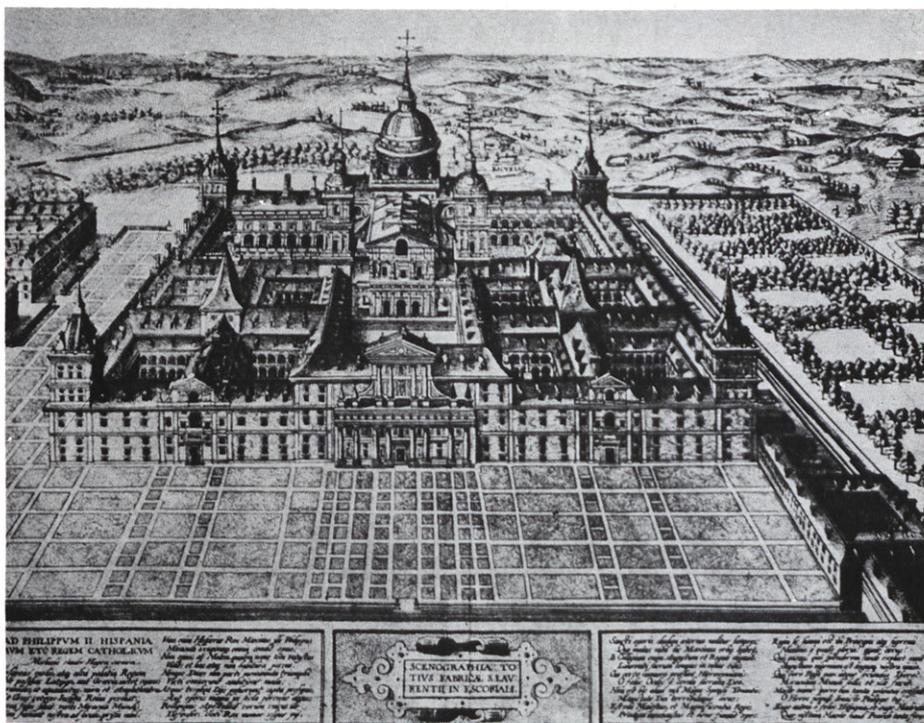
Pero este trastocamiento en la orientación del edificio tiene sobre su imagen un efecto aún más importante: se evita así que la construcción arroje sombras sobre la Lonja, consiguiéndose, en primer lugar, que no se produzca entre ambas esa distancia que la oscuridad provoca (como hemos visto en la fachada de mediodía) y, en segundo lugar, haciendo desaparecer de esa relación la idea de *tiempo* que la existencia de sombras, necesariamente cambiantes, introduciría.

Por otra parte, mientras que la plataforma podría estar en cualquier parte, puesto que su artificialidad la convierte en indiferente al paisaje al que se contrapone, El Escorial en cambio tan sólo puede estar en la plataforma: adviértase, por ejemplo, la ausencia de zócalo en la fachada del edificio. Las pequeñas ventanas que iluminan los sótanos se sitúan en el mismo paño de fachada que el resto de los huecos y siguiendo su mismo orden, como si cada uno de ellos fuera tan sólo el fragmento de otro mayor que ha quedado oculto bajo el nivel de la Lonja. De esta manera El Escorial no está *sobre* la plataforma, sino que surge de ella. El paisaje artificial de la plataforma, por tanto, se convierte en el lugar de El Escorial precisamente porque es el único que puede establecer con él una relación absoluta.

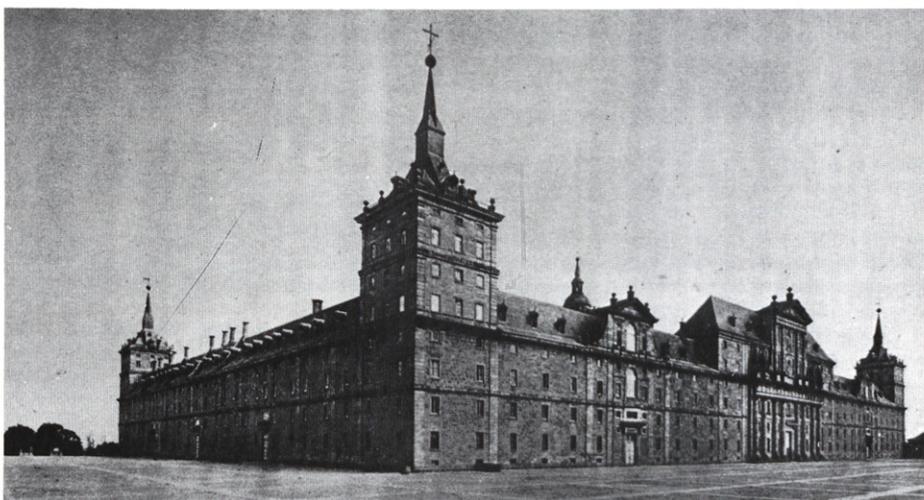
Pero, además, al no estar la plataforma en ningún lugar sino siendo indiferente a todos, y El Escorial en ella, y al mostrarse éste en la centralizada perspectiva de que hablaba anteriormente, queda convertida su cúpula (ese punto único al que todo él se refiere) en centro de un universo que la propia *finitud* de su lugar, como se ha visto, hace *infinito*.

Herrera, por tanto, ha *reconstruido* el gran edificio y ha mostrado su *idea*. Y es precisamente aquí, en el dibujo, donde más allá de discusiones sobre su mayor o menor intervención en la obra, el arquitecto se nos revela como *inventor* de El Escorial, en el doble significado de aquél que da con una cosa nueva y del artista que crea su obra. Y esa no es sólo una actitud que podemos derivar de lo hasta aquí dicho, sino un papel que el mismo Herrera exige para sí en todas y cada una de las diligencias que en torno al negocio de las estampas realiza: basta leer el *Memorial* enviado a la Cámara de Castilla en 1583, solicitando para imprimir y venderlas el privilegio de treinta años, o el dirigido al año siguiente al mismo rey con la petición de extender sus derechos a *toda* publicidad que, de cualquier forma, pudiera referirse a El Escorial (16), para advertir la forma en que Juan de Herrera sentía la *propiedad* de tal invención.

Si la reconstrucción o representación herreriana de El Escorial pretende, como



Abraham Ortelius, Franz Hogenberg. *Scenographia Totius Fabricae S. Laurentii IN Escuriali*, 1591.



El Escorial en su plataforma.

hemos visto, mostrarlo no como resultado de un proceso, y en consecuencia, ligado a él, sino, al contrario, como idea que una vez hallada, y para poder serlo, debe, en su exacto y absoluto cerramiento, hacernos olvidar no sólo el rastro, las huellas que nos han conducido a ella, sino incluso su ausencia (17), es precisamente para llenarla con una nueva presencia, absoluta como la idea, y autónoma: la del arquitecto.

Pero recordemos, por un momento, que si bien desde su nombramiento como "ayudante" de Juan Bautista de Toledo el nombre de Herrera aparece ya ligado a muchos de los sucesos que en El Escorial tienen lugar, es sobre todo a partir de la muerte de su maestro cuando poco a poco se concentrarán en él

todas las responsabilidades técnicas, constructivas y organizativas de la obra (18). No nos debe resultar extraño, pues, que en el *Memorial* que, reclamando una recompensa a sus treinta y un años de servicios, Herrera dirige al rey en mayo de 1584, recuerde, entre otras cosas, su labor aún no concluida en El Escorial de la siguiente manera: "*Dar orden en la hechura de los tejados de los quartos de S Lor^o con la cual quedó el edificio más hermoso y provechoso y se ahorraron más de 200 mil ds / Lo mucho que se ha ahorrado en la fábrica de la yglesia con la nueva orden que él dio, y lo que más se deve extimar haber hecho en ocho años lo que era imposible hazerse en 80 por la traza antigua / el cuidado que ha procurado ha buscar medios pa que se*

haga más perfectamente y a menos costa las obras" (19).

Ahorro de tiempo y dinero es lo que Herrera ofrece a su rey: en estos términos (y del mismo modo que en la representación realizada en el *Séptimo diseño* reclama los derechos y la autonomía de su invención frente al edificio) reivindica su papel de verdadero (y único) responsable del proceso de producción de la obra, es decir, reivindica de nuevo la autonomía de ese papel, esta vez frente a la que, a la luz de sus méritos, debe mostrarse como incapaz y, por consiguiente, anacrónica actuación de aparejadores, artífices, maestros y obreros, o sea, frente a la organización tradicional de la obra (20).

Teniendo en cuenta esa nueva conciencia, tan crítica y profundamente asumida por Herrera, no debe extrañar que, comentando las innovaciones técnicas por él introducidas en El Escorial, Manfredo Tafuri vea, en las peripecias del español, un reflejo de las que "riassumendo nelle proprie competenze l'intero proceso ideativo e l'intero programma tecnologico" (21). Brunelleschi tuvo que superar en Santa María del Fiore. Parecería, en efecto, que Herrera responde con exactitud, por vez primera entre los artistas españoles, a la figura del arquitecto moderno definida ciento cincuenta años antes, de una vez por todas, en la florentina revolución brunelleschiana. Sin embargo no es así. Aquella asunción por la persona del arquitecto de todo el proceso inventivo y de todo el programa tecnológico que, como hemos visto, se da en Brunelleschi y en Herrera, tiene, en el primero, un claro sentido: "Brunelleschi garantisce all'esperienza architettonica l'integrazione della razionalità formale con quella strutturale" (22). En el florentino, por tanto, control tecnológico y control formal no son sino dos instantes de un solo gesto, cuyo resultado es también, sin desajustes, sin diferencias, su idea. En Herrera, en cambio, hemos visto cómo esos dos procesos están bien diferenciados: en el primero, resolviendo los problemas técnicos y organizativos de la obra, haciendo que El Escorial pueda ser construido, Herrera está sirviendo como criado del rey (y así lo recordará en sus memoriales), es decir, está actuando públicamente; en el segundo, representando El Escorial e inventando su forma, mostrando su idea, no está sino realizando un acto estrictamente privado, intrascendente: en efecto, porque, como hemos visto, esa idea que el *Séptimo diseño* nos muestra es, tan sólo, interpretación de lo ya existente, y no su origen.

Contrariamente a la visión que algunos historiadores nos han dado de un Herrera cuya voluntad de conocimiento estaría basada en una concepción sintética, universal y, por tanto, mágica (23) del saber, el gran arquitecto se nos presenta reconociendo, sin nostalgia, la imposibilidad de ese universalismo y, aún más, aceptando, como medio de sus pro-

pias acciones, la definitiva desaparición de toda posibilidad de síntesis entre técnica y forma, entre ciencia y arte (24). No debe extrañarnos que Herrera, al mismo tiempo que inventa máquinas o instrumentos de navegación o desarrolla planes de ingeniería destinados al aprovechamiento de aguas o a la explotación de tierras abandonadas, sea también un buscador de tesoros enterrados (25).

¿Podría ser de otro modo un servidor de la corte española de Felipe II?

Responder a esta pregunta, sin embargo, será tema de otro discurso.

J. J. L.

Notas:

1. Sobre las estampas de El Escorial: Luis Cervera Vera, *Las estampas y el sumario de El Escorial*, por Juan de Herrera, Tecnos, Madrid, 1954. El mismo Cervera, como complemento a su libro, editó en facsímil: Juan de Herrera, *Sumario y Breve Declaración de los diseños y estampas de la Fabrica de san Lorenzo el Real del Escorial*, Madrid, 1589, que el arquitecto escribió como explicación de sus grabados.
2. La explicación sobre la colocación y el sentido de las figuras: José de Sigüenza, *Historia de la Orden del Glorioso Doctor San Jerónimo*, III parte, Madrid, 1605. Edición utilizada: José de Sigüenza, *Historia primitiva y exacta del monasterio de El Escorial*, Imp. y fund. de M. Tello, Madrid, 1881, libro segundo, discurso II, págs. 269-273.
3. Sobre el geometrismo de la arquitectura de Juan de Herrera: Fernando Chueca Goitia, *La catedral de Valladolid*, CSIC, Madrid, 1947, cap. I y II.
4. Ed. utilizada: *Los diez libros de arquitectura de M. Vitruvio Polión*. Traducidos del latín y comentados por Joseph Ortiz y Sanz, Madrid, 1787, libro VI, cap. II, pág. 144.
5. En *Sumario y Breve Declaración...*, cit. Juan de Herrera acaba así su escueto comentario al *Séptimo Diseño*: "otras cosas muchas se vee así desta fabrica, como de lo circueuzino a ella q por conocerse por el mesmo diseño, y los demas no se explican aquí", pág. 27 v.
6. Según el título de Erwin Panofsky, *Die Perspektive als "Symbolische Form"*, Leipzig-Berlín, 1927 (trad. cast. Tusquets ed., Barcelona, 1973).
7. En *Sumario y Breve Declaración...*, cit. se lee: "Escondese a esta vista los aposentos reales priuados q estan de tras de la capilla mayor, su patio, los dos patios d los seruiicios reales, los otros dos patinejos colaterales al choro". págs. 27-27 v.
8. Las ilustraciones de Meunier están tomadas de: *IV Centenario de la Fundación del monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial, 1563-1963*. Ed. Patrimonio Nacional, Madrid, 1963, vol. I, págs. 666 y 670.
9. Recuérdense las discusiones que durante las diferentes fases del proyecto suscitó la cúpula, sobre todo el juicio que Francesco Paciotto envió a Felipe II sobre la proyectada por Juan Bautista de Toledo: "Más diríamos campanil que cúpula a cosa tan verdaderamente ridícula". El informe de Paciotto al rey en: Agustín Ruiz de Arcaute, *Juan de Herrera*, Espasa-Calpe, Madrid, 1936, págs. 147-149. Sobre Paciotto: George Kubler, "Francesco Paciotto, arquitecto", *Goya*, n.º 56-57, Madrid, sep.-dic. 1913, págs. 86-97.
10. Ed. facsímil por el Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 1981, con la introducción: Joaquín Berchez Gómez, "La difusión de Vitruvio en el marco del neoclasicismo español".
11. Ilustración tomada de *El Escorial, octava maravilla del mundo*, ed. Patrimonio Nacional, Madrid, 1967, il. 8.
12. En Eugenio d'Ors, *Las ideas y las formas*, Aguilar, Madrid, 1966, págs. 20-21.
13. Una interpretación "operativa" de la plataforma de El Escorial: José Ignacio Linazasoro, "El Escorial y la arquitectura del clasicismo", *Carrer de la Ciutat*, n.º 5, Barcelona, oct. 1978, págs. 5-10.
14. Cervera Vera, op. cit., págs. 82-83.
15. Cervera Vera, op. cit., pág. 83.
16. Cervera Vera, op. cit., págs. 35-40. Recuérdese que era costumbre otorgar el privilegio por diez años y que así lo hizo la Cámara de Castilla. Sin embargo, el mismo Felipe II rectificó de su mano: "por quinze años". Respecto al memorial dirigido al rey, Herrera escribe: "ningunas personas puedan imprimir ni vender, ningunas estampas, ni dibujos, ni tracas de S. L.º el Real del Scorial... ni otra cosa alguna tocante a la dicha fábrica, en todos los Reynos y señoríos del peru y nueva España, y de las demas indias e indias occidentales y philipinas, y otras cualesquier probincias, tocantes a la Real corona, sin licencia y poder" suyo. Cervera Vera, op. cit., pág. 38.
17. Siguiendo la hermosa frase de Catherine Francois, "Proposiciones para un crimen perfecto", *Número*, n.º I, Madrid, dic. 1981, pág. 1.
18. El proceso de asunción de responsabilidades por Herrera ha sido determinado en: Francisco Iñiguez Almeche, *Las trazas del monasterio de San Lorenzo de El Escorial*, Ac. de San Fernando, Madrid, 1965. Por otra parte, los dos intentos más interesantes de describir la génesis de El Escorial (Secundino Zuazo, *Los orígenes arquitectónicos del real monasterio de San Lorenzo del Escorial*, Ac. de San Fernando, Madrid, 1948, y Fernando Chueca Goitia, *Casas reales en monasterios y conventos españoles*, Xarait, Madrid, 1982, págs. 107-156) nos muestran ante todo, independientemente de sus respectivas teorías, el fragmentarismo seguido en la construcción del gran edificio: contra esa realidad se dirige la idea cerrada de Herrera.
19. Memorial reproducido en A. Ruiz de Arcaute, op. cit., págs. 116-118.
20. Sobre la organización de las obras en El Escorial, ver: George Kubler, *Building the Escorial*, Princeton Univ. Press, Princeton, New Jersey, 1982, págs. 29-41. También, aunque debe ser manejado con cuidado debido a su carácter "reivindicativo": Amancio Portabales, *Los verdaderos artífices de El Escorial y el estilo indebidamente llamado herreriano*, Gráfica Literaria, Madrid, 1945.
21. Manfredo Tafuri, *L'architettura dell'Umanesimo*, Laterza, Bari, 1972, pág. 262.
22. Tafuri, op. cit., pág. 19.
23. Tesis defendida por René Taylor, "Arquitectura y magia. Consideraciones sobre la idea de El Escorial", *Taza y Baza*, n.º 6, Barcelona, 1976, págs. 5-62. La respuesta más interesante a las tesis de Taylor en el básico: María Calí, *Da Michelangelo all'Escorial*, Einaudi, Torino, 1980, págs. 225-256.
24. Ver el fundamental: Manfredo Tafuri, "El mito naturalista en la arquitectura del 500" (1968), en *Retórica y experimentalismo*, Univ. de Sevilla, Sevilla, 1978, págs. 15-40.
25. Luis Cervera Vera, "Semblanza de Juan de Herrera", en *IV Centenario de la Fundación...*, cit., vol. II, págs. 7-103.