

## La obra como espectáculo: el dibujo Hatfield

*Decía el padre Sigüenza no saber «si era más admirable y de más nueva y alegre vista la de esta casa cuando se iba edificando, que ahora, cual la vemos perfecta y acabada» (1) Es decir, el simple movimiento de la obra del monasterio de El Escorial, su organización y orden, fue sin duda un espectáculo para el ojo tal y como lo concibe el anónimo autor del extraordinario dibujo de la Hatfield House (2). Dicho dibujo tiene, como tantas veces se ha puesto de manifiesto, un gran interés documental, si bien todavía no se ha analizado exhaustivamente en este sentido. Sin embargo, a este valor como «documento» hay que añadir su alcance como «testimonio» del proceso constructivo, donde ha primado —a mi juicio— la visión pictórica. El autor del dibujo plasmó la dinámica de la obra, lo que en ella había de genio e ingenio capaz de convertir la energía de hombres, bestias y máquinas en una precisa y monumental arquitectura.*

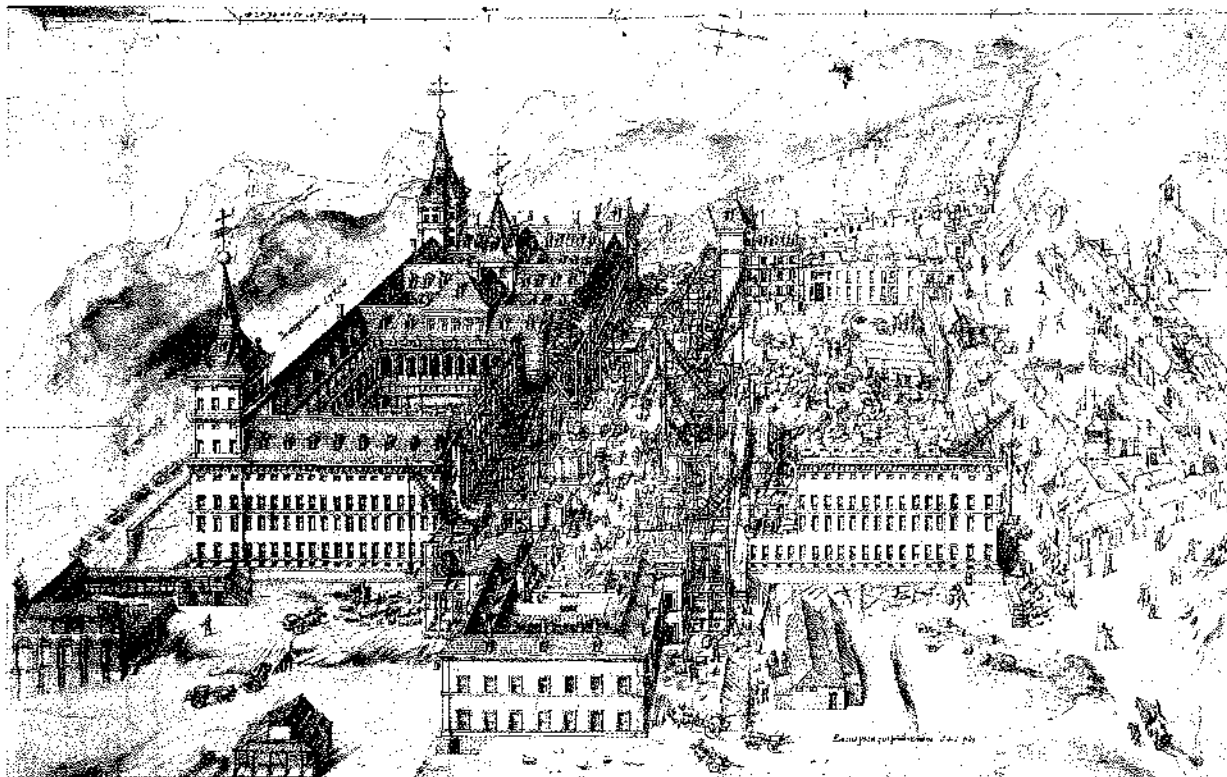
*Entiendo que este dibujo se inserta en la antigua y larga serie de visiones pictóricas que tienen como tema o fondo principal la actividad constructiva a la que la pintura flamenca, muy especialmente, dedicó obras tan célebres como La leyenda de Santa Bárbara de Van Eyck (Museo de Amberes) y La torre de Babel de Brueghel el Viejo (Museo de Historia del Arte de Viena), esta última (1563) contemporánea del comienzo de la obra del monasterio escurialense. Entre el dibujo Hatfield y estas obras flamencas hay tantas analogías de intención que bien puede decirse que, junto a otras de igual concepción, constituyen un verdadero género: religión, arquitectura, paisaje, la figura del rey —implícita o sugerida—, los oficios, las bestias de carga, andamios, máquinas, etc.,*

todo ello se da aquí. Incluso las supuestamente novedosas grúas de Herrera recogidas en el dibujo Hatfield, no sólo son frecuentes en relieves romanos y pinturas medievales, sino que aparecen en la citada obra de Brueghel con la ventaja de que el pintor flamenco muestra un modelo de grúa con dos ruedas que creo más moderno que las utilizadas años más tarde en El Escorial. Lo que trato de establecer no es tanto la comparación formal entre estas obras como su pertenencia a un mismo género. Se podrá objetar que el edificio en este caso es una arquitectura real, cierto, pero aún así concebida como soporte de una actividad y como reflejo de un poder absoluto. No conozco en el siglo XVI dibujos análogos y si nos acercamos a la serie existente sobre la gran fábrica del Vaticano, nos encontraremos con el muy conocido de Dosio sobre el patio del Belvedere (Florenzia, Uffizi), todavía en obra pero sin apenas actividad, o con la bellísima serie de Heemskerck —otra vez un flamenco— sobre la fábrica de San Pedro (Berlín, Kupferstichkabinett). Estos y otros tienen un carácter descriptivo y reflejan fundamentalmente la arquitectura, apareciendo la figura humana como simple referencia de escala, es decir, todo lo contrario de lo que sucede en el dibujo Hatfield, donde las figuras están precisamente fuera de escala. Creo que hasta que no aparezcan los grabados que ilustran los ingenios de Doménico Fontana para poner en pie los obeliscos de la Roma Sixtina, no encontraremos una imagen tan viva de lo que representa la sincronía y buen orden en el colosal esfuerzo colectivo que exige la arquitectura ¿No será éste parte de aquel «esfuerzo consagrado al esfuerzo» del que hablaba Ortega? (3)

Entre las muchas interrogantes que suscita este soberbio dibujo que comentamos hay una muy principal, a la que precipitadamente se ha contestado sin excesivos argumentos. Me refiero al autor del dibujo. Sin embargo, antes de manejar nombres debemos

preguntarnos otras cosas acerca de la óptica con que el dibujo está visto. En primer lugar hay que tener en cuenta que el dibujo en general, y el de la arquitectura en particular, es objeto a lo largo del Renacimiento de una serie de consideraciones que interesa recordar aquí, pues la arquitectura exige un método de representación propio que lo distingue del dibujo de pintor. Alberti ya había apuntado esta cuestión en su *De re aedificatoria*, quien según la traducción que publicó Francisco Lozano, revisada por Juan de Herrera en 1578, dice: «Entre el designo del pintor y del architecto ay esta diferencia que aquél procura mostrar los resaltos de la tabla con sombras, líneas y ángulos desmesurados, y el architecto menospreciadas las sombras pone los resaltos allí por la descripción y lados en otra parte con líneas constantes y verdaderos ángulos, como quien quiere que sus cosas no sean imaginadas con vistas apparantes, sino notadas con ciertas y firmes medidas» (4). En consecuencia cabe preguntarse si estamos ante un dibujo de pintor, como sostiene Kubler pensando en Castello, o de arquitecto según afirma Cervera al señalar a Herrera, y sea cual fuere la respuesta se plantean nuevas cuestiones en favor y en contra, a la vez, de uno y otro.

Partimos del hecho de que no es un dibujo de arquitectura en sentido estricto, sino la representación de una arquitectura en curso de ejecución, ofrecida como imagen pictórica. Relieve, luces, sombras, paisaje y un importante número de elementos anecdóticos que dan trama argumental al «cuadro» así lo indican. Sea pintor o arquitecto su autor, aquella imagen se muestra como vista en perspectiva y si bien desde Alberti, pasando por la conocida carta de Rafael sobre el dibujo arquitectónico y otras vicisitudes análogas a lo largo del siglo XVI, la representación de la arquitectura se concibe como proyección ortogonal y por separado de las plantas, alzados y secciones (5), no es menos cierto que la costruzione legittima no perdió terreno. Al contrario, no sólo



Dibujo de El Escorial en construcción que se conserva en Hatfield House (Cortesía del Marqués de Salisbury).

*contamos con la habilidad práctica de tantos maestros flamencos, verdaderos especialistas en la ejecución de estas vistas panorámicas de arquitecturas y paisaje, por encima incluso de los propios pintores italianos (recuérdense los trabajos de un Giusto Utens para el Gran Duque Fernando I de Médicis (6), sino que en el campo teórico aparecen obras como las Lecciones de perspectiva positiva, de J. A. du Cerceau, publicadas en 1576, es decir, el mismo año en que debe fecharse el dibujo*

*Hatfield como luego se dirá. En ellas señala Du Cerceau «la gran afinidad que hay entre las ciencias de la arquitectura y de la perspectiva», si bien «son dos ciencias diferentes». Para el autor francés su «perspectiva positiva no es más que el arte de poder representar sobre el papel las cosas tal y como se nos presentan» (7) y esto es lo que persiguió el dibujo Hatfield, lejos de las ortographias de Herrera grabadas por Perret, aunque relativamente próxima a la*

scenographia del «Séptimo diseño» (8). Creo que en el dibujo subyace todo un problema de representación digno de tener en cuenta por varias razones. Por una parte, hay algo obvio y es que se trata de una misión imposible hasta la aparición del globo aerostático y la fotografía aérea, dado el punto de vista elegido, de modo que esta perspectiva tomada desde levante está hábilmente compuesta sobre el tablero a partir de los dibujos de proyecto y de obra, de gran número de apuntes del natural y de un seguro apoyo visual en alguno de los modelos en madera que se hicieron desde el comienzo de la obra (9). En este sentido, no tiene antecedentes conocidos en relación con nuestra arquitectura, ya que las famosas vistas de las Villes d'Espagne de Wingaerde (Biblioteca Nacional de Viena), fechadas hacia 1556-60, están tomadas desde el punto de vista habitual, sin interesarse por aquella visión perspectiva «a volo d'ucello» que con tanto acierto cultivaron pintores, grabadores y dibujantes flamencos. Entre nosotros habrá que esperar a las Estampas de Herrera y la serie de vistas de las Casas reales que conserva el propio monasterio de El Escorial, el Palacio Real y el Museo Municipal de Madrid, pintadas para Felipe IV y de las que desconocemos su autoría (10). Por todo ello tiene, a mi juicio, un valor excepcional este dibujo que escogió un punto de vista aparentemente caprichoso ya que, contra lo que parecería más fácil y apropiado —esto es, centrar la imagen sobre el eje de la iglesia, tal y como lo haría Herrera desde poniente en el «Séptimo diseño»—, se prefirió aquí desplazar el punto de observación hacia el Norte con objeto de mostrar en oblicuo el avance de la obra de la iglesia, verdadero objetivo del dibujo y dibujante. Ello explicaría la elección de la vista desde el lado oriental, puesto que de haberlo hecho desde poniente la imagen de los arranques de los pilares, muros y cabecera de la iglesia no se podrían percibir con la limpieza y nitidez que muestra hoy el dibujo. Asimismo, evitó tomarla sobre el eje de

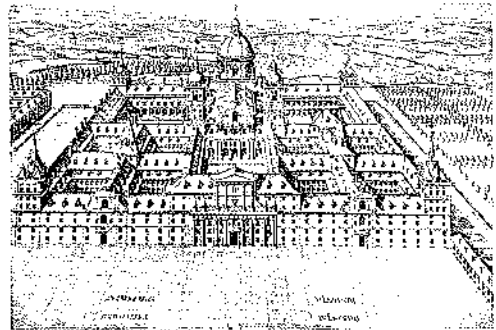
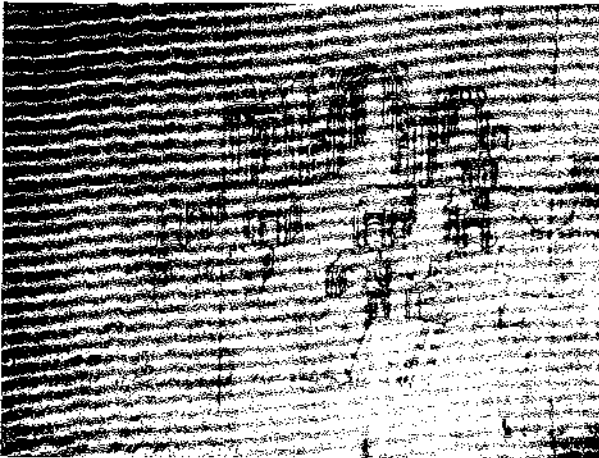
la iglesia porque ofrecerían una imagen muy pobre —volumétricamente hablando—, mientras que vistos estos elementos en una perspectiva lateral, de forma muy parecida al tantas veces reproducido dibujo de Peruzzi sobre las obras de la iglesia de San Pedro del Vaticano (Florencia, Uffizi A2), queda muy bien definido en el espacio el jugoso tratamiento no sólo de los alzados, sino también de la planta de los muros y pilares, en una combinación gráfica de gran efecto. Llegados a este punto surgen varias preguntas fundamentales como quién, cuándo y para quién está hecho este dibujo. Su ejecución debió de llevar mucho tiempo dado el detalle minucioso y paciente con que se recogen los elementos más nimios que precisan del auxilio de una lente de aumento para apreciar lo prolijo de la descripción, tales como los hombres que hacen girar las ruedas de las grúas desde su interior o los mismos eslabones de una cadena. Diríase que tiene la exactitud y habilidad de una mano flamenca, tan habituada a escudriñar la realidad vulgar de las cosas.

El dibujo de Hatfield cuenta hoy con dos atribuciones. La más reciente se debe a Kubler, quien, apoyándose en la documentación del archivo del Monasterio publicada por Zarco, dice deberse al pintor italiano Fabricio Castello, y que éste aparece mencionado entre 1582 y 1584 como autor de dos vistas de «toda la máquina» del Monasterio, una de ellas en perspectiva (11). Entiendo que esta argumentación resulta insuficiente, puesto que en aquellas fechas la obra del Monasterio estaba avanzadísima y próxima a su terminación, muy lejos ya del momento que refleja el dibujo Hatfield. A su vez, Kubler afirma en una ocasión que aquella representación de Castello estaba ejecutada «sobre papel» (12) y en otro lugar especifica que se trataba de una pintura sobre lienzo (13), con lo cual el lector queda razonablemente confundido. Si se intenta establecer una compración estilística entre esta más dudosa atribución a Castello y otra

obra suya, aunque compartida con otros pintores, como es la Batalla de Higuera en la galería de la Reina del propio Monasterio, no acierto a ver semejanza alguna ni los paralelismos señalados por Kubler entre «la rítmica perspectiva diagonal de los ejércitos alineados para la batalla que vemos en el fresco, así como la que se aprecia en las cuadrillas de peones del dibujo Hatfield» (14).

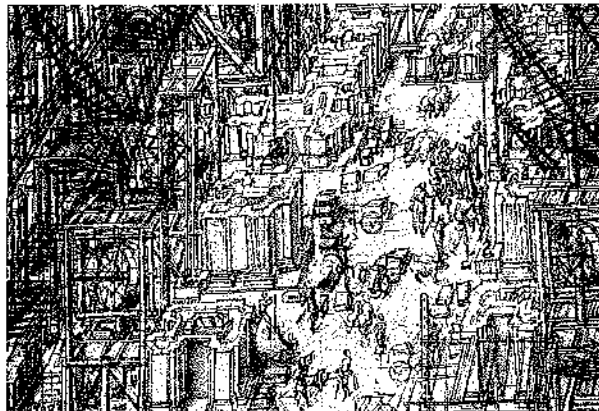
Por último, conocemos que la tasación de la pintura de Castello, hecha en 1584,

correspondía a una vista tomada desde la fachada principal, esto es, la contraria a la del dibujo Hatfield. Desconocemos las pinturas que realmente hiciera Castello en estas fechas, pero no debemos olvidar que por entonces (1583-84) ya estaban Herrera, Francisco de Mora y Perret, preparando los cobres para las Estampas y que muy probablemente fuera esta obra del italiano hoy perdida, una de las primeras en utilizar el «Séptimo diseño» que tanta descendencia tendría (15).



Séptimo diseño (Biblioteca Nacional).

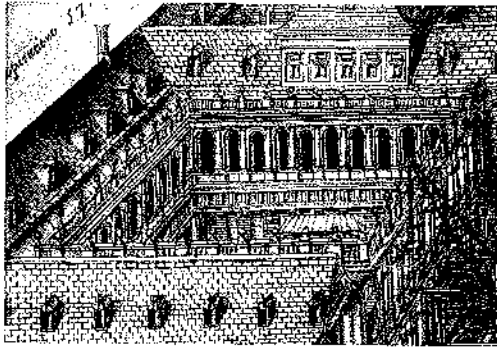
Comparación entre las perspectivas de la Iglesia de El Escorial y la de Peruzzi (Reproducción tomada del dibujo de Hatfield y de la obra «La Arquitectura del Renacimiento en Italia», Wolfgang Lotz, Blume, p. 61, Baldassare Peruzzi; S. Pietro, Florencia, Uffizi).



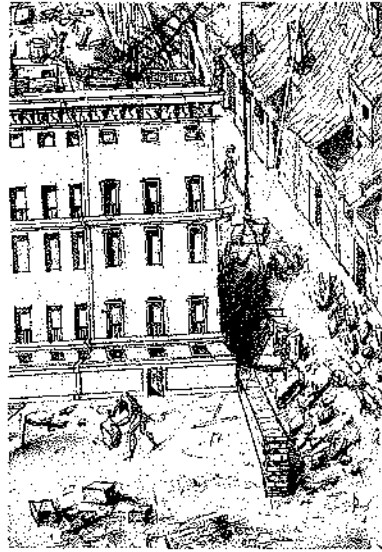
La otra atribución, más antigua y clásica, ve en Juan de Herrera a su autor. Iñiguez afirmaba con seguridad que estaba «dibujado por Herrera... y lleva letreros de su mano» (16), y recientemente Luis Cervera, mejor documentado, ha insistido en la autoría de Herrera (17). Sin embargo, Cervera esgrime argumentos que siendo difíciles de rebatir, tales como el de no existir «en el entorno profesional de nuestro arquitecto persona alguna capacitada para realizar un conjunto tan exacto y meticuloso a la vez», no permiten concluir que sea Herrera la única salida. Personalmente, no creo que él sea su autor debido a una serie de errores graves que hay en el dibujo y que difícilmente pueden ser atribuibles a ese Herrera tan exacto y meticuloso. No me refiero ya a algunos detalles del dibujo, insostenibles para un dibujante exigente con las leyes de la perspectiva (18), sino a algo hacia lo que nuestro arquitecto parece que fue especialmente sensible: el mundo de las proporciones.

Es sabido que el dibujo Hatfield tiene un error parcial en la orientación, pues mientras una flecha señala correctamente la dirección norte, en una nota en la parte inferior derecha del dibujo se lee: «Por esta parte que poniente tiene 645 pies» (19). Todo el mundo conoce que esta fachada, en la que se incluye la «casa del rey», mira hacia oriente. Es por tanto una contradicción inexplicable en un hombre tan familiarizado como Herrera con la obra, pero aún resulta menos comprensible la medida de 645 pies fijada para la fachada, ya que le falta un centenar de pies según el pitipié utilizado por Herrera en sus Estampas, cuyas medidas coinciden prácticamente con los 740 pies señalados por Sigüenza y los 744 recogidos por Madoz. Digamos que no es un error de quien escribió aquello sobre el dibujo, sino de quien hizo el dibujo, pues utilizando una escala fijada en la parte alta del mismo, la fachada se compuso de acuerdo con ella, es decir, dándole una longitud de 645 pies. Las

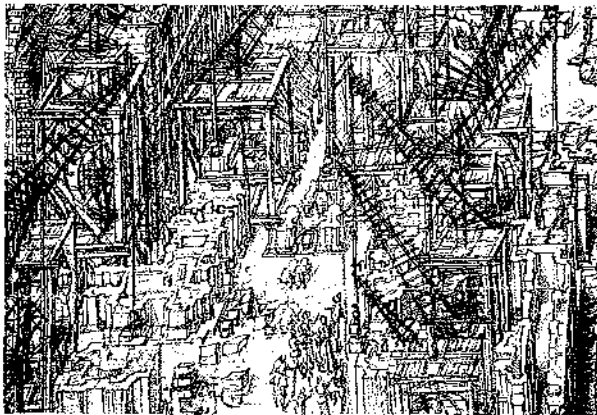
consecuencias saltan a la vista, pues se alteran no ya las dimensiones sino, lo que resulta más grave, las proporciones, pues al introducir en el plano de la fachada todos los huecos que en realidad existen, la proporción entre macizo y vano resulta absolutamente alterada. La sensación que el dibujo ofrece de la fachada porosa y abierta, dominando los huecos sobre la superficie pétreo, no coincide con la realidad. Ello se hace aún más agudo en las torres donde, en la del Prior, por ejemplo, la proporción resulta débil y esbelta, lejos de los potentes volúmenes que como piezas angulares tienen las torres del Monasterio. A mi entender todo lo que de esto se deriva en el dibujo no puede ser atribuible a Herrera y menos si pensamos en los magníficos dibujos preparatorios y posterior serie grabada de las Estampas (20). Me resulta imposible proponer un nombre en lugar de los de Castello y Herrera, pero no me extrañaría que su autor fuera un flamenco sin más argumentos que la concepción y carácter del dibujo. Este debió de formar parte de la colección real, donde conocemos que hubo obras análogas como aquellos «excelentes dibujos de jardines en perspectiva» de los que habla Lhermite al referirse a la estancia en que Felipe II hacía sus comidas habitualmente en El Escorial (21). El dibujo debió ser pedido u ofrecido al rey con motivo de alguna de las estancias del monarca a lo largo del año 1576. En esta fecha coinciden prácticamente todos los que se han referido al dibujo. Kubler lo sitúa entre 1572 y 1576 (22) y Cervera precisa que pudo comenzarse la perspectiva en julio de 1576 y terminarse en agosto de aquel año, «por cuanto en este mes desconocemos otras actividades de Juan de Herrera» (23). Las razones positivas para fechar el dibujo en 1576 radican en el estado de las obras que tan cuidadosamente se describen. Son varios los detalles que permiten fijar el año, como por ejemplo el contrato para las bóvedas «de la orden baja del claustro mayor», que



Detalle del Claustro Evangelista (Cortesía del Marqués de Salisbury).



Escena en torno a la Torre (Cortesía del Marqués de Salisbury).



Carretería entrando por la puerta de la Basílica (Cortesía del Marqués de Salisbury).

*lleva fecha de 20 de marzo (24), en cuya zona se está trabajando en el dibujo. Pero posiblemente es la obra de la iglesia la que encierra la clave cronológica en detalles como el «pudridero», tan exactamente dibujado en planta, y del cual conocemos no sólo que fue contratado en este año, sino que se pagó el 7 de julio de 1576, por lo que en ese momento debía estar ya cubierto. El dibujo es*

*por tanto anterior a esa fecha, pudiendo proponerse con bastante seguridad que se hizo en la primavera de 1576. Ello, a su vez, coincide con las intermitentes estancias de Felipe II, quien estuvo en el Monasterio el 17 de marzo, volvió luego durante la Semana Santa de abril hasta el 2 de mayo y, finalmente, en el mes de junio, estancias que se prodigaron aquel año para «dar calor a su fábrica» (25).*

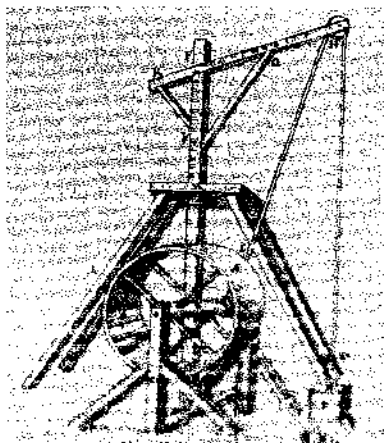
Al propio tiempo este período se nos muestra como uno de los de mayor actividad y expectación ante las innovaciones técnicas y administrativas de la obra, cuya imagen física requiere por encima de todo testimoniar el dibujante. Se trata en definitiva de la «nueva forma de edificar» que daría una celeridad sorprendente a la obra. Cervera ha escalonado y documentado muy bien toda esta actividad «a toda furia» partiendo de la introducción de las grúas en la obra, seguido del nuevo sistema de destajos a tasación y, finalmente, por el procedimiento de labra en las canteras (26). Todo ello obtuvo el apoyo del rey quien, en diciembre de 1575, lo ratifica en una «Instrucción nueva» con el afán de ver terminada la iglesia. Así se inicia el año 1576 en el que, después de resolver la forma «cuadrada» de la cabecera de la iglesia, nos encontramos con el experimento de Diego de Alcántara, quien a comienzos de marzo había sentado dos hiladas de piedra en toda la iglesia, demostrando así que los procedimientos propuestos por Herrera eran variables e iban a suponer un considerable ahorro de tiempo, a pesar de los recelos de la Congregación. El rey visitó aquel mes las canteras y fábrica de la iglesia y su presencia debió de ser fundamental para respaldar a su arquitecto frente a la Congregación y aparejadores de cantería. En abril estos dos aparejadores, Pedro de Tolosa y Lucas de Escalante, fueron sustituidos por Juan de Minjares, mejor identificado con «la orden de edificar» de Herrera. Es entonces cuando las obras de la iglesia empiezan a crecer día a día y es entonces cuando creo que se hace el dibujo, aproximadamente, durante el mes de mayo de 1576.

Parece difícil, por no decir imposible, precisar más la fecha del dibujo con la documentación que conocemos, e incluso aunque ésta fuera más precisa, nos encontraríamos siempre con el pecado original del dibujo, que es su falta de precisión en las medidas, pues no solamente le faltan pies en la fachada de levante, sino que le sobran unos cuantos a los

alzados, como si todo el Monasterio estuviese comprimido por las fachadas norte y sur. Decimos esto porque las medidas en vertical no son en absoluto fiables y si intentamos conocer la altura alcanzada por los pilares de la iglesia para averiguar el posible momento de la construcción, nos encontramos con que, de acuerdo con la escala utilizada por el dibujante, el pilar más próximo a la sacristía, el que antes alcanzaría la tan deseada altura de los 30 pies el 21 de noviembre de 1576, según refiere a fray Antonio de Villacastín (27), tenía en el momento de hacer el dibujo unos 20 pies, lo cual no coincide con lo dibujado, ya que a partir de los 12 pies, aproximadamente, debía iniciarse la vuelta del arco de las capillas-retablo vaciadas en los gruesos pilares. Ello no aparece en el dibujo al que, por otra parte, estimo hay que aceptar al 100 por 100 lo allí representado. No hay ficción ni fantasía y por ello es un documento extraordinario, siempre que no nos olvidemos de las proporciones y dimensiones.

El dibujo Hatfield compensa en una parte, pequeña si se quiere, la falta de trazos originales de la obra (28), no ya por su fuerza expresiva, sino por su precisión narrativa. Creo que el dibujo añade algo sobre lo que hasta la fecha conocíamos e incluso da noticia de algunas de las muchas modificaciones, de las muchas que debieron tener lugar en el transcurso de la obra. No puedo ocultar que lo más sorprendente para mí es el tratamiento de la fachada de poniente, justamente la que en apariencia no se ve. Pero antes repetiré que salvo las medidas, algunos errores de perspectiva y ciertos detalles imposibles de reproducir en su número como son las apechugadas ménsulas bajo la cornisa de coronamiento, el resto de lo que cuenta el dibujante ha respondido en un momento dado al estado de la obra. Resultan sorprendentes la exactitud de algunos detalles como el del «pudridero» ya citado, o la ajustada distribución de muros interiores, piezas y escaleras que pueden verse en el ala





Maquinaria. (Fotografía tomada de la obra «Los 21 libros de los ingenios y las máquinas», Pseudo-Juanelo Turriano, Ediciones Turner, pp. 514-515.)



de palacio, y que solamente a pie de obra y con el proyecto de la misma es posible reproducir. Pues bien, con la misma exactitud y el propio ánimo hemos de aceptar como auténticos los datos referentes a la fachada principal, en aquella parte del colegio en la que se ve la cara interior del muro de sillería. Allí se pueden contar, desde el hueco de entrada al colegio hasta la esquina de la torre del mismo, un total de nueve líneas de huecos cuando, en realidad, sólo se ejecutaron ocho. Puede observarse, además, que en la composición de la entrada flanqueada por dos huecos, éstos son mayores que los abiertos después y, finalmente, este dibujo tan minucioso deja ver con toda claridad un ritmo de pilastras muy distinto al que hoy vemos. No parece lógico pensar que el dibujante que cuenta y reproduce todas las ventanas de la fachada oriental, todos los huecos abiertos en las cubiertas, que es tan

exacto con el número de chimeneas, de los arcos en el patio de los Evangelistas, etc., pudiera equivocarse contando e ilustrando los de la fachada de poniente cuando, por ejemplo, es tan escrupuloso en hacer coincidir con la realidad los huecos y pilastras de la esforzada fachada septentrional. Ello nos obliga a aceptar como buena esta imagen que por otra parte y salvo un error de replanteo, no del dibujante sino de la dirección de la obra, en relación con la situación de la pilastra cuyo espinazo serviría para entestar el muro de carga en la planta baja de la torre del colegio —en el dibujo duplicado—, repite la ordenación y ritmo que se llevó a cabo en la fachada norte. En esta puede verse, en efecto, la relación de las tres entradas existentes hoy con los huecos que las flanquean, tal y como en un momento dado se pensó organizar la del colegio. Igualmente, en el lado norte vemos hoy paños entre pilastras con dos líneas de huecos como deja ver el dibujo Hatfield que se pensó también para la fachada de poniente, pero donde finalmente se compondrían paños con tres líneas de ventanas. Que aquí hubo modificaciones es para mí indudable y tan sólo me plantea una cuestión que no llego a resolver, pues si efectivamente esta fachada norte, levantada en el tramo que comentamos hasta la primera cornisa en su parte de cantería, tuvo una pilastra y una línea de huecos de más, y las pilastras existentes en el dibujo no corresponden a su actual composición, o bien el muro en cuestión se rehizo o bien el dibujo ha copiado unas trazas que no correspondían a lo que se estaba ejecutando. ¿Se trata de Herrera corrigiendo en la fachada el ritmo proyectado por Juan Bautista de Toledo? Sea cual fuere la respuesta hay aquí una cuestión abierta de gran interés. Algo sucedió, sin duda, y el detalle del dibujo Hatfield confirma una duda que hace años me inquietaba al estudiar los paramentos de la fachada principal, donde se pueden ver dos formidables cicatrices verticales que recorren las «torres» que

flanquean la portada principal y se interrumpen en la cornisa general sin subir en el añadido alto de la Biblioteca. Son, sin la menor duda, la huella de dos pilastras materialmente afeitadas en un momento determinado, cuando se optó modificar la ordenación y ritmo de la fachada principal, concordando con lo que el dibujo Hatfield nos dice ahora.

La exactitud descriptiva de éste nos lleva a considerar otras cuestiones de relativa importancia como es el estado de las obras en aquella primavera de 1576, cuando todavía no estaba concluido el patio de los Mascarones que deja a la vista la tronera del Panteón. Más compleja resulta la interpretación del piso bajo del patio de los Evangelistas, donde la crujía correspondiente a la escalera principal aparece cegada, pudiendo verse con facilidad las cajas de ladrillo (?) protegiendo las columnas cuyo capitel asoma en la parte alta, es decir, dando a entender que el orden está labrado completo pero cegando los vanos que todavía no llevan los arcos, salvo en un hueco, cuando el resto del patio está completo. En lugar de aquellos aparecen unos montantes por los que recibe luz aquella panda. Como detalles de menor cuantía cabe señalar la falta del antepecho de coronamiento sobre las torres y la altura de las cubiertas que es menor a la alcanzada en la actualidad y a la señalada en las Estampas en la fachada de levante y mediodía, si bien ello podría deberse a la impericia del dibujante a la hora de reflejar los volúmenes y encuentros de cubiertas y chapiteles. Estos, en el dibujo de Hatfield, se ajustan en todo al conocido dibujo conservado en el Archivo de Palacio, excepto en el diseño de la veleta y cruz. En ambos casos el chapitel tiene un solo hueco de ventilación por cada faldón. Luego le abrió otro a modo de salida en la base del chapitel y fue entonces, posiblemente, cuando se decidió poner el antepecho que hoy llevan las torres. A su vez, hay que hacer notar que la presencia de dos chimeneas en la torre de la

Botica pudieron desaparecer a raíz de aquel rayo que caería el 21 de julio de 1577, y que ya no se debieron reponer. A su vez, la cubierta nos muestra dos huecos abuhardillados en un lugar que hoy no los lleva.

Hay que hacer notar también la marcha de las obras de la iglesia, donde los pilares exentos parecen aventajar a los muros, cabecera y pies de la iglesia, donde puede verse ya iniciada la fachada al patio de los Reyes, pero donde no está, en cambio, replanteada la original disposición del sotacoro, muy probablemente para dejar expedito el paso para el acarreo de materiales. La circulación de éstos está muy bien organizada y creo que el autor del dibujo ha puesto buen cuidado en señalarnos cómo las carretas de bueyes acercan la cantería al Monasterio por los que hoy sería Huerta de los Frailes, subiendo un gran repecho, y la entraban por el patio de los Reyes. Desde allí una parte se dirige hasta el fondo de la iglesia, para los detajos 9 y 5, y otra surte a las obras del Palacio y colegio, para salir de vacío por la que luego sería «entrada de coches». Desde aquí cruza una plazuela, sigue por un callejón del barrio inmediato y se vuelve a las canteras. Algunas carretas se acercarían a las dos grúas exteriores que están relacionadas con los destajos 6 y 4 de la cabecera de la iglesia.

Las grúas son ciertamente protagonistas de esta vista en las que parece oírse aquella viva descripción del padre Sigüenza, narrada con hondura literaria: «Había en la sola iglesia veinte grúas de dos ruedas, unas altas, otras bajas y otras sobre éstas más altas, y sobre éstas tablados y andamios que subían al cielo. Estos daban voces a aquellos; los de abajo llamaban a los altos; los de en medio a los unos y a los otros. De día, de noche, a la tarde, a la mañana, no se oía sino: ¡Guinda!, ¡Amaína!, ¡Vuelve!, ¡Revuelve!, ¡Torna!, ¡Estira!, ¡Para!, ¡Tente!, ¡Menca!, Bullía todo y crecía con aumento espantoso» (29).

La descripción completa de Sigüenza es de

gran interés y corresponde al año 1578, fecha en la que por imprimir mayor velocidad a sus obras, se aumentó el número de grúas, siendo, entonces, de veinte. Un año antes, según Villacastín (30), sólo había dieciocho grúas en la obra y en este año 1576 podemos contar en el dibujo Hatfield un total de dieciséis grúas. Es decir, parece que el número de grúas se fue aumentando paulatinamente, lo cual explica, en parte, la velocidad alcanzada en la construcción. Aquellas estaban distribuidas en 1576 del siguiente modo: dos funcionando desde el interior de las «torres» de la Biblioteca, una en la torre de la Reina; dos en el patio de los Reyes, trabajando en la fachada de la iglesia, y las once restantes en el interior del templo: cinco en el lado de la epístola y seis en el del Evangelio. Su situación responde fundamentalmente a los destajos contratados de modo que es presumible que cada una de las cuadrillas contara, al menos, con una grúa grande. Todas las grúas están encajadas entre los muros de las fábricas para prestarles apoyo y fijeza, estando las menos arrastradas como la que se ve junto a la «torre» del cuarto de la Reina para el servicio de la cabecera de la iglesia. Casi todas ellas parecen llevar dos ruedas, aumentando así su potencia sobre las dibujadas por Casabe y el Pseudo-Juanelo Turriano (31). El giro de aquellas ruedas se conseguía haciendo avanzar en su interior a un par de hombres, tal y como se hacía en la época romana (32), como se ve en la miniatura medieval (Biblia de Wenzel, siglo XVI), como lo cuenta Alberti (33) y como aún lo llegó a ver Viollet-le-Duc, en el siglo XIX, en algunas canteras francesa (34). Las grúas prestaron un servicio inestimable en la obra y su favor, así como el peligro que su manejo entrañaba, de algún modo estaban conjurados por las cruces de hierro colocadas en la punta alta de su brazo. Relacionado con las grúas estaba el buen orden de la cantería donde, en efecto, apenas se ven canteros ni acumulación de piedra, poniéndose de manifiesto la ágil relación

entre carretería, grúas y puesta en obra de la piedra. Esta, tanto en forma de simples sillares, como la moldurada para las pilastras estriadas y cornisamentos, es izada por la grúa que en el extremo de la cuerda lleva un poderoso gancho en forma de «S». Con éste guinda las piezas, bien con unas cadenas que abrazan sillares, o bien —lo que es más frecuente en el dibujo— utilizando el viejo y seguro sistema de la holivela, lo que los franceses llaman la louve, que se puede distinguir bastante bien en el dibujo Hatfield. Es más, yo interpreto que la actividad aparentemente canteril de los hombres que trabajan al pie de las grúas, no hacen en realidad sino sacar los centros de gravedad de la piedra para vaciar en ellos la caja en la que se ha de acoplar la holivela, seguramente de tres cuerpos con su argolla y pasador. Se ve muy bien qué piezas están listas para la grúa y cuáles todavía no. Hasta ese punto es, a mi juicio, explícito el dibujo y por este camino el comentario al mismo se haría inacabable.

Así, por ejemplo, cabría mencionar al grupo de hombres que muy claramente está jaharrando la cruja del colegio, utilizando un sólido andamiaje con pies derechos y corredores de madera; los hierros abalconados del piso que luego se cerrarían con rejas enteras, la excavación de la zona del palacio; el barrio obrero, talleres y almacenes de materiales surgidos frente a la fachada norte y de poniente; la capilla con su espadaña; el grupo de proveedores que muy probablemente pretenden cobrar ante una casa de la plazuela del mencionado caserío; los dos monjes jerónimos que con sus hábitos recorren la obra, uno sobre el muro del hastial observando el tajo del pudridero y otro conservando en animado grupo más allá de los pilares de la iglesia: ¿Villascastín?, ¿el padre Tricio? (35); el estado todavía incompleto de los muros de contención de los futuros jardines del rey, de la reina y de los frailes, viéndose el trazado de las arquerías sobre las que unas construcciones

provisionales servirían de alojamiento, etc. Hay en este último detalle algo curioso y es la potentísima chimenea en funcionamiento que induce a pensar en un horno o similar, si bien el mismo tipo de chimenea volvemos a encontrarlo en esa pequeña, aislada y misteriosa construcción que, en primer término del dibujo, lleva un pórtico. Su esquema y carácter no tiene nada que ver con el resto de las construcciones que rodean el Monasterio. Por otro lado, no parece almacén propiamente dicho, ¿podría ser ésta una casa para las trazas o una vivienda singular? Son parte de las muchas cuestiones que todavía no podemos cerrar. Finalmente diremos que, contra lo que pudiera parecer, el montañoso paisaje del fondo también responde a un paisaje real pese a su tratamiento somero y rápido. Sin duda el dibujante ha reproducido, en una visión sintética, las entonces peladas cumbres que van desde Abantos hasta las Machotas (36), incluyendo otros riscos y alturas que forman ese formidable teatro natural en torno al Monasterio, el cual recupera en el dibujo aquel aislamiento que inicialmente buscó la regia fundación.

#### Pedro Navascués Palacio.

Pedro Navascués Palacio, es doctor en Filosofía y Letras y catedrático de Historia del Arte de la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid. Ha publicado varios libros y artículos sobre su especialidad en el campo específico de la arquitectura española. Entre aquellos pueden recordarse *El libro de arquitectura de Hernán Ruiz, el joven* (Madrid, 1974); *el Estudio Crítico de la Arquitectura Civil de Benito Bails* (Murcia, 1983) y *Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX* (Madrid, 1973).

#### NOTAS

1. Sigüenza, J. de, *La fundación del Monasterio de El Escorial* (Madrid, 1605), Ed. Aguilar, Madrid, 1963, p. 83.
2. Este conocido dibujo está ejecutado a pluma y tinta encarnada, con toques a la aguada, y mide 47 × 75 cms. Figura con el número 100 en el catálogo de la sección de mapas, debido a R. A. Skelton, en *A Description of Maps and Architectural Drawings in the Collection made by William Cecil, First Baron Burghley now at Hatfield House*, Oxford, 1971, p. 65. En el comentario de Skelton al dibujo hay algunos errores importantes que se deberían corregir, tales como el situar el Colegio en la zona sur del conjunto y el convento en el norte, así como la mención de ruedas hidráulicas para elevar los materiales de la obra (!).
3. Ortega y Gasset, J., «El Monasterio», *Arquitectura*, 50, 1923, p. 164.
4. Lozano, F., *Los Diez Libros de Arquitectura de Leon Baptista Alberto. Traduzidos de Latín en Romance...* (Madrid), 1582, Libro Segundo, pp. 34-35.
5. Lotz, W., «La representación del espacio interior en los dibujos de arquitectura del renacimiento italiano», en *La arquitectura del renacimiento italiano. Estudios*, Madrid, 1985, pp. 1-64. (Este trabajo se publicó por vez primera en *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz*, VII, 1956, pp. 193-226).
6. Mignani, D., *Le Ville Medicee de Giusto Utens*, Florencia, 1980.
7. Cerceau, J. A. du, *Leçons de perspective positive*, París, 1576, fol. 3v°. (Existe edición española con traducción al castellano publicada por Xarait Ediciones, Madrid, 1980).
8. Herrera, J. de, *Las Estampas y el Sumario de El Escorial, por Juan de Herrera*, Edición de Luis Cervera Vera, Madrid, 1954, 2 vols.
9. La existencia de modelos en madera está ampliamente documentada, no sólo en relación con determinadas zonas del conjunto como la escalera principal o la iglesia, sino del conjunto tal y «como se ve en la traza y modelo de madera que hoy se guarda en este convento» (Sigüenza, *ob. cit.*, p. 31). Si bien este primer modelo varió en los alzados, bien pudo servir para una apoyatura visual del conjunto.
10. F. Iñiguez, en su libro *Casas reales y jardines de Felipe II* (Roma, 1952), recoge con interrogación la atribución de estas vistas a Jusepe Leonardo (*ob. cit.*, pp. 22-23) hecha en su día por M. L. Caturla (*Pinturas, frondas y fuentes del Buen Retiro*, Madrid, 1947, p. 38 y ss.). Recientemente ha sido discutida por Pérez Sánchez quien ve a Félix Castello como posible autor de algunos

de estos trabajos (Pérez Sánchez, A. E., «Pintura y dibujo de los siglos XVI y XVII», en *Madrid hasta 1875. Testimonios de su historia*, Madrid, 1979, pp. 106, 136 y 139-140).

11. Kubler, G., *La obra de El Escorial*, Madrid, 1983, pp. 114 y 207-209.

12. Kubler, *ob. cit.*, p. 114.

13. Kubler, *ob. cit.*, p. 209.

14. Kubler, *ob. cit.*, p. 208.

15. Véase el excelente trabajo de Elena Santiago Páez y Juan Manuel Magariños, «El Escorial, historia de una imagen», en *El Escorial en la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1985, pp. 223-366. La noticia de la vista pintada por Castello no se recoge en el apartado de «Pinturas» (p. 361 y ss.) al tiempo que los autores siguen la atribución hecha a Castello por Kubler del dibujo Hatfield (pp. 223-224).

16. Iñiguez, F., «Los ingenios de Juan de Herrera», en *El Escorial*, Madrid, 1964, vol. II, p. 206. Iñiguez, según declaración propia, conocía el dibujo a través del libro de E. M. Tenison, *Elizabethan England (1575-1580)*, vol. III, Londres, 1933, lám. 13.

17. Cervera, L., *Años del primer matrimonio de Juan de Herrera*, Valencia, 1985, pp. 220-222.

18. Así, por ejemplo, las ménsulas bajo la cornisa alta no tienen una disposición convergente de acuerdo con las líneas de fuga, sino que están torpemente representadas por la misma cara lateral desde la torre del Prior hasta la de la Reina; las ventanas sobre el plano inclinado del talud que iluminan las cantinas tienen problemas análogos; más ostensible es la falta de relación perspectiva entre el Monasterio y el grupo de construcciones anejas y de todo el conjunto con el paisaje circundante; así mismo, la figura humana tiene una escala que no guarda proporción con la del edificio, etc.

19. Sobre la fachada sur hay una segunda leyenda que dice: «Por esta parte tiene 575 pies».

20. Vid. nota 8. He de agradecer a don Luis Cervera las largas conversaciones sobre este punto en las que, discrepando, tanto pude aprender acerca de Juan de Herrera.

21. L'Hermite, J., *Le Passetemps*, T. II, publié d'après le manuscrit original, édité par E. Ouverleaux et J. Petit, Amberes, 1896, pp. 69-70.

22. Kubler, *ob. cit.*, pp. 114 y 209.

23. Cervera, *Años del primer matrimonio...*, p. 222.

24. Kubler, *ob. cit.*, p. 202.

25. Sigüenza, *ob. cit.*, pp. 69-70.

26. Cervera, L., «Desarrollo y organización de las obras de San Lorenzo El Real de El Escorial», en *Fábricas y orden constructivo*, Catálogo de la Exposición con motivo del IV Centenario del Monasterio de El Escorial, Madrid, 1986, pp. 19-81.

27. Zarco, J., *Documentos para la historia del Monasterio de San Lorenzo El Real de El Escorial, I, Memorias de Fr. Antonio de Villacastín*, Madrid, 1985, p. 50 (reedición con prólogo de A. Bustamante de la obra publicada en 1916).

28. Además de los trabajos clásicos de M. López Serrano (*Trazas de Juan de Herrera y sus seguidores para el Monasterio de El Escorial*, Madrid, 1944) e Iñiguez (*Las trazas del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*, Madrid, 1965), véanse las nuevas precisiones hechas por J. Barbeito («El Escorial que no fue. Intervenciones y modificaciones sobre el proyecto de El Escorial», *Arquitectura*, 253, 1985, pp. 38-45), así como por A. Bustamante y F. Marías (Introducción a «El Escorial y la cultura arquitectónica de su tiempo», en *El Escorial en la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1985, pp. 117-148). Igualmente deben consultarse los dibujos de J. Ortega incluidos en el Catálogo de la Exposición *Ideas y Diseño* con motivo del IV Centenario del Monasterio de El Escorial, Madrid, 1986, pp. 138-145.

29. Sigüenza, *ob. cit.*, p. 83 y ss.

30. Vid. nota 27, p. 51.

31. Turriano, Pseudo Juanelo, *Los veintitún libros de los ingenios y de las máquinas*, Ed. del Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos, Madrid, 1983, con prólogo de J. Antonio García-Diego, vol. II, pp. 515 y 530.

32. Adam, J. P., *La construction romaine*, París, 1984, pp. 48-49.

33. Alberti, L. B., *De re aedificatoria*, L. VI, cap. VII (p. 174 en la Ed. de F. Lozano, Madrid, 1582).

34. Viollet-le-Duc, E., *Dictionnaire raisonné de l'architecture...*, vol. V, París, 1875, pp. 211-212.

35. El dibujo Hatfield refleja el estado de las obras durante el priorazgo de fray Julián de Tricio, quien llegó al monasterio el 20 de mayo de 1575. Vid. Modino de Lucas, M., *Los priores de la construcción del Monasterio de El Escorial*, Madrid, 1985, vol. II, pp. 153-273.

36. Sobre el paisaje que rodea el monasterio, véase el interesante artículo de Andrés, G. de, «Toponimia e historia de la montaña escorialense», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 1975, T. XI, pp. 15-26.