

The logo for AXA, featuring the letters 'A', 'X', and 'A' in a stylized, bold font. The 'X' is a dark blue color, while the 'A's are black.

UNA REVISTA DE ARTE Y ARQUITECTURA

## VISITA

Curso 2014/15  
Nº 1

# “APUNTES DE UNA VISITA A EL ESCORIAL”

Seminario “La Huella histórica como material de Proyecto contemporáneo”

Noviembre 2014

UNIVERSIDAD ALFONSO X EL SABIO

Villanueva de la Cañada, MMXI



## APUNTES

El día 5 de noviembre de 2014, los asistentes al Seminario “La Huella histórica como material de Proyecto contemporáneo” celebramos una visita al Monasterio de El Escorial, en la cual entre los asistentes se expresaron diversos comentarios y expresiones, más o menos relacionadas con temas tratados en sus sesiones. De entre ellos destaco algunos ordenados bajo algunos títulos sugestivos.

### EL EXTERIOR DESDE EL INTERIOR

Una de las características más repetidas en la ciudad fundacional española en América reside en el interior de sus patios y claustros, rigurosamente orientados de acuerdo al trazado urbano, desde donde se puede apreciar tanto el paisaje geográfico (manifestado por las elevaciones geológicas en caso de haberlas), como el paisaje urbano (a través de torres y cúpulas de iglesias o conventos), unidos a la percepción del tiempo horario y del tiempo calendario (gracias a la rigurosa referencia a la brújula de su trazado). Esta referencia americana tiene su correlato en el llamado Patio o Claustro de los Evangelistas dentro de la estructura del monasterio. En el centro de este patio se alza el templete coronado por la semiesfera de una cúpula y rodeado por cuatro estanques, que configuran la fuente denominada de los cuatro Evangelistas.

George Kubler en su obra sobre El Escorial (1) hace referencia a una crítica de Fray José de Sigüenza citada por Ponz, en la que considera que “la fuente era excesivamente grande en menoscabo de la majestad de las fachadas del claustro que la rodeaban”. Sin embargo es justamente esta magnitud la que le permite, dada la homogeneidad escalar conseguida gracias a la relación entre sus distancias, jugar un papel en nivel de equivalencia con las otras semiesferas signo de los elementos religiosos del conjunto (cúpula de la iglesia y remate de los torres campanarios) que se hacen presentes desde y por encima de las pandas del claustro.



De esta forma, así como Bramante en San Pietro in Montorio pudo configurar una maqueta de investigación previa a lo que sería el remate final de la obra que iniciaba en ese momento, aquí Juan de Herrera actuando a posteriori quiso poner en relieve dentro de la propia residencia de sus usuarios permanentes, los monjes residentes, la visión exterior del templo al que estaban consagrados, mediante el juego de hasta cuatro cúpulas de dimensiones comparables desde este determinado punto de vista.



(Fig. 1. Desde el claustro)

## LA RECTA ORIENTADA

Juan de Herrera en su “Discurso sobre la Figura cúbica”, define el accidente o predicamento de lugar “en dos maneras la primera según su esencia y lo que es en sí y la segunda según lo que es en otro”. El lugar en sí es “invisible e insensible”, “se llama confuso en quien actualmente están locadas las especies y potencialmente los indivi-

duos por materia universal”, mientras que en lugar en otro se producen “semejanças visibles y sensibles que son el lugar que llamaremos contenido”. Más adelante añade que de este “segundo modo de ser el lugar en otro proceden sus semejanças en los individuos, que son arriba. Abajo o adelante, á la diestra. á la siniestra”. Esta transcripción corresponde al folio 151 verso del manuscrito d III.25, fol. 111 a folio 153, conservado en la Biblioteca del Monasterio del Escorial.

Entre las palabras “Abajo” y “adelante” ha sido añadida de una manera un tanto burda la palabra “atrás”. La letra para nada se corresponde con las muy cuidadas del texto, ni con las múltiples correcciones hechas siempre entrelíneas por manos muy similares, ni tampoco con los textos de la hoja de guardia, ni con las de los textos que acompañan a las figuras. La paciente transcripción de Elvira Tundidor de Cabrera, publicada en 1976 (2), tampoco recoge el “atrás” intercalado.

Sin embargo el segundo manuscrito herreriano de la misma Biblioteca, el g IV.39 (3), más fácil de leer por su puntuación, ortografía y sintaxis más formalmente “correctas”, corresponde a una fecha posterior (el primer tercio del ya siglo XVII), pero copiado por amanuenses, mientras el anterior parece fue dictado a sucesivos escribientes (4), además de atribuirse al mismo Herrera la ejecución manual de alguno de los textos

Si este lapsus fuera intencional resultaría que el “lugar en otro” de Herrera, el lugar de donde proceden sus semejanzas con los individuos, y donde éstas son visibles y sensibles, es decir, el lugar de la arquitectura, al menos de la arquitectura construida, sería, si se define geoméricamente, un espacio topológicamente orientado en su desarrollo en superficie. Suprimir el atrás, es dar sentido a una dirección, y así quedan inmediatamente individualizada la derecha de la izquierda. Todo recorrido significa un sentido, y más cuando está connotado por una intención: entrar, salir.

Así en una recta orientada el ir es completamente distinto del volver. Este avanzar, sin un atrás, a través de la arquitectura, es claramente perceptible en el recorrido procesional de acceso desde el frente oeste: el encuadre de la fachada de la basílica desde dentro del portal, el atravesar el Patio de los Reyes, el paso bajo la bó-

veda plana del sotacoro, el encuadre de la escalera rematada por el retablo que omite la presencia de la cúpula, finalmente la percepción vertical de su bóveda y el sobreco-gimiento ante la escalinata (considerada excesiva por Ponz citado también por Kubler) que se levanta vertical. Toda una serie de efectos, referidos a visiones planas, enmar-cadas y ritmadas en una sucesión temporal, totalmente diferentes a las sensaciones provocadas en el camino de retorno.

Esta manera de entender la simetría permitiría entender como Juan Bautista de Toledo y Juan de Herrera, pudieron establecer una organización funcional y espacial a ambos lados del eje central del edificio, manifestada también por la distribución con-trastada de sus patios.

## LA DESTRUCCIÓN DE LA FORMA

En fecha temprana, 1564, Felipe II determina la construcción del hospital, que como era normativo para evitar contagios y posibles pestes, debía realizarse fuera del edificio como cuerpo añadido en el ángulo del mediodía con poniente. Este cuerpo dispuesto en ángulo recto se abre al sur y al este en forma de galería abierta, que ya el mismo rey denomina como “los corredores del sol” (5).

Esta temprana actuación ha sido alguna vez denostada, incluso por alguno de los más eminentes expositores en este seminario, por considerarla una contradicción al espíritu general que se supone debería imperar en el conjunto.

Para mí, muy al contrario, esta, en relación al Monasterio, pequeña construc-ción juega un papel fundamental en lo que podríamos llamar la destrucción voluntaria de la rigidez formal, forzada por los principios constructivos y compositivos imperantes en aquel momento, apuntada ya en el concepto de recta orientada que lleva en sí el rechazo de una simetría mecánica.

Para empezar, es de notar, algo nunca suficientemente puesto de relieve, la fuerte diferencia en el tratamiento de las fachadas norte y sur, digamos fachadas laterales, del monasterio.

La fachada norte presenta un alzado de carácter vertical, subdividido en secciones por pilastras que además de reforzar su verticalidad, permiten una visión cercana del edificio, individualizando sectores si se quiere repetitivos pero que de alguna manera encuadran secciones individualizables y reconocibles, con accesos individualizados (al colegio, a la cocina y al palacio) que permiten acercarse a ellos sin sentir el agobio de un total al borde de lo gigantesco.

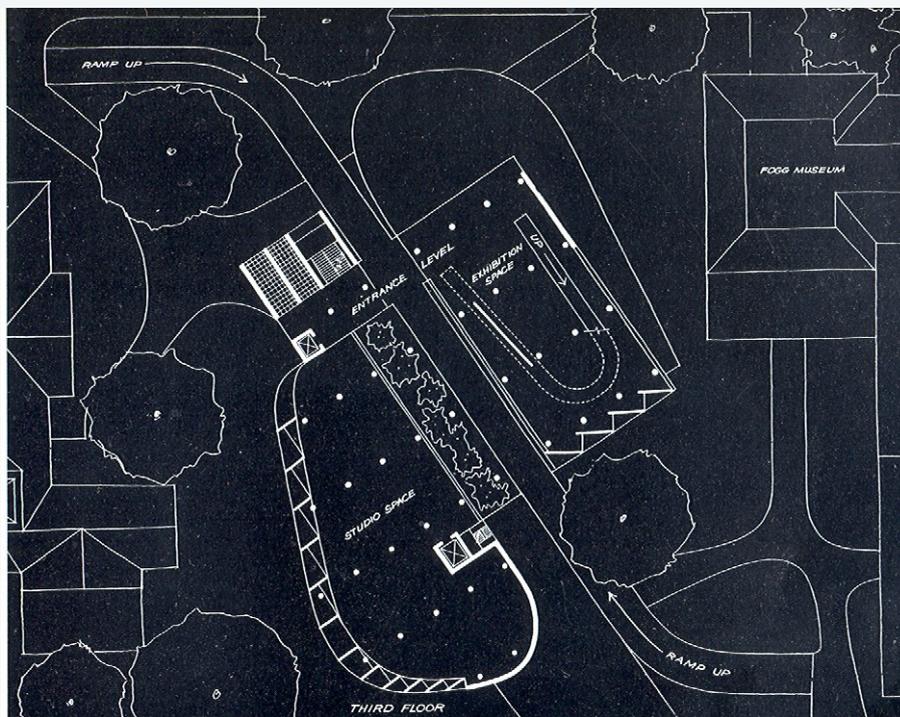
La fachada sur, además de la presencia del sol, y su duplicación en el espejo del estanque es totalmente diversa. Su longitud (a pesar de haber sido originalmente resultado de una ampliación al duplicarse el número original de los monjes previstos) aparece visualmente reforzada por la afirmación de sus componentes horizontales de tal manera que su dimensión aparente se prolonga apuntando hasta el punto de fuga en el horizonte señalado por la situación de la misma capital. Toda la distribución de la fachada está compuesta de manera de producir multitud de líneas paralelas que confluyen a ese mismo punto. Así las numerosas ventanas (47 en lugar de las 29 de la fachada norte) (6) dispuestas uniformemente repetidas acentúan la horizontalidad del paño, reforzada por las líneas de cornisa, las impostas que articulan las fachadas (la inferior continuada en la galería de convalecientes o corredor del sol); la misma plataforma de paseo adherida al edificio, con su muro de contención trazado sin interrupción alguna al escamotear las numerosas escaleras que la relacionan con el nivel del huertas y estanque, afirman esa voluntad de dominio del horizonte que forma escuadra con el pequeño cateto del remate de los convalecientes prolongado en la dimensión mayor del estanque. Quedan así dos catetos contruidos que sugieren un desarrollo ilimitado para terminar estableciendo una gigantesca hipotenusa.

En definitiva la pequeña galería de convalecientes rompe el edificio en dos objetos absolutamente diferentes, por más que estén regidos por una misma lógica constructiva, y establece de alguna forma la presencia de una diagonal que provoca la descomposición del conjunto edificio en dos grandes "L": la formada por las fachadas



oeste y norte que presentan un carácter urbano, un universo ciudadano, administrativo y de corte que además ordenan los diferentes accesos, frente a la otra “L”, sur y oriente, abierta al paisaje y a un exterior mucho más amplio donde se desarrolla la estancia permanente de los monjes favorecida por la exposición solar.

Esta interpretación realizada con los ojos del presente, exige una referencia también propia del presente. Se me ocurre para ello el proyecto de Le Corbusier, realizado en los 63 del siglo pasado, para el Carpenter Center for the Visual Arts de la universidad de Harvard en Cambridge Massachusettes. Allí una circulación con vocación urbana rompe en dos y destruye formalmente el edificio, al tiempo que lo introduce en su contexto.



(Fig.2. Le Corbusier. Carpenter Center)

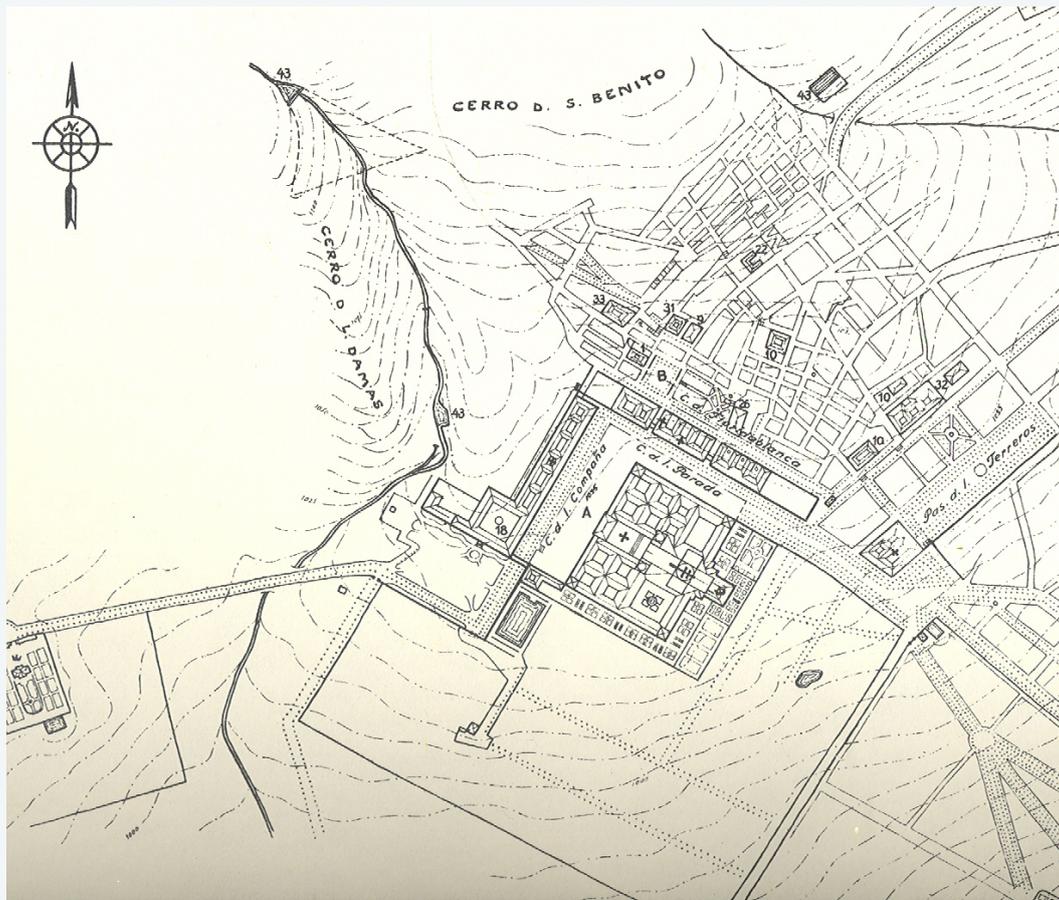
## INTEGRACION

De la integración del Monasterio Palacio de El Escorial con su doble situación entre ladera y llanura, entre lo urbano y lo campestre, así como la utilización del relieve geológico para establecer su situación, se ha dicho tanto que no es lugar ahora para insistir en ello.

Solamente algunos detalles que exceden el ámbito de la construcción para llamar la atención sobre nuestro propio caso en que la situación de nuestro “gallinero”, aparece hoy desvinculado desde un punto de vista proyectual con el palacio de Boadilla, en tanto que cercas, murallas, puertas y plataformas de huertas o jardines han quedado referidas al palacio en los proyectos de restauración más recientes.

Se trata de llamar la atención sobre tanto como ausencias o vacíos en el entorno inmediato, como sobre la presencia de objetos y puntos esquemáticamente construidos, alejados pero parte vivamente integrados en el conjunto monumental.

Entre los vacíos, destaca la supuestamente incompleta esquina entre las casas de oficios que cierran el perímetro cortesano del palacio, pero que permite la intervención como personaje de pleno derecho a la presencia dramática del mismo Monte Abantos, que no merece estar ajeno en este acontecimiento.



(Fig. 3 Jürgens, Spanische Städte, 1926 . Tomado de G. Kubler, O. cit.)

Entre los objetos alejados y los más conocidos y concurridos, la llamada Silla de Felipe II, desde donde se reconstruye en realidad una de las “ortographias” de Perret, y por otra parte la visión en forma de maqueta tridimensional que se nos ofrece desde la cruz de Rubens.



Fig. 4. Desde la Cruz de Rubens

Jesús Bermejo Goday  
 Director del Programa de Doctorado Arquitectura y Patrimonio  
 UAX

## NOTAS

- (1) George Kubler, *La obra del Escorial*, Alianza Forma, Madrid 1983. Pág. 26
- (2) Edison Simons y Roberto Godoy, *Discurso del Sr. Juan de Herrera aposentador mayor de S. M. sobre la Figura cúbica*, Biblioteca de Visionarios Heterodoxos y Marginados. Editora Nacional, Madrid 1976.
- (3) Equivocadamente signado en el Catálogo del Padre Julián Zarco como el g IV 32 (Julián Zarco Cuevas, *Catálogo de manuscritos castellanos de El Escorial*, Madrid 1924).
- (4) E. Simons y R. Godoy. O. Cit.
- (5) G. K. O. cit. Págs. 135 y 136
- (6) G.K. O. cit. Pág. 144

© **del texto: Jesús Bermejo Goday**

Enero de 2015

<https://www.uax.es/publicaciones/axa.htm>

© **de la edición: AxA. Una revista de arte y arquitectura**

Universidad Alfonso X el Sabio

28691 - Villanueva de la Cañada (Madrid)

**Editor:** Felipe Pérez-Somarriba - [axa@uax.es](mailto:axa@uax.es)

No está permitida la reproducción total o parcial de este artículo ni su almacenamiento o transmisión, ya sea electrónico, químico, mecánico, por fotocopia u otros métodos, sin permiso previo por escrito de la revista

