

LA SOMBRA DE UN EDIFICIO. EL ESCORIAL EN LA CULTURA ARQUITECTÓNICA ESPAÑOLA DURANTE LA ÉPOCA DE LOS PRIMEROS BORBONES (1700-1770)¹.

Delfín Rodríguez Ruiz

Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN

Tradicionalmente se ha venido aceptando que, a partir de la subida al trono de España de Felipe V en 1700 y hasta la muerte de Fernando VI en 1759, la nueva dinastía borbónica había dado la espalda al monasterio de El Escorial entendido como símbolo y piedra angular de un olvidable pasado Habsbúrgico. Pues bien, lo que se pretende con este artículo es valorar de otro modo la percepción de El Escorial en ese tiempo, una vez parece claro que fue, con los primeros Borbones, cuando el monumento filipino, de símbolo dinástico, pasó a convertirse en una cuestión de interés arquitectónico y reivindicación nacional que fue en aumento a lo largo de todo el siglo XVIII.

Palabras Clave: El Escorial, Felipe V, Michel-Ange Houasse, José de Hermosilla, Ventura Rodríguez, Arquitectura Española - siglo XVIII.

ABSTRACT

Traditionally, it has been accepted that, from the moment in which Philip V came to the throne of Spain in 1700 to the death of Ferdinand VI in 1759, the new Bourbon dynasty had turned its back on the monastery of "El Escorial" seen as a symbol and basis of a forgettable Habsburg past. Thus, this article tries to assess, in a different way, the perception of "El Escorial" in that time, once it is clear that this monument, encouraged by Philip II and symbol of a dynasty, became a motif of architectural interest and national recognition would increase throughout the 18th century.

Keywords: "El Escorial", Philip V, Michel-Ange Houasse, José de Hermosilla, Ventura Rodríguez, Spanish Architecture-18th century.

En uno de sus últimos ensayos, E. H. Gombrich² señalaba que las sombras de las cosas y de los hombres son siempre paradójicas ya que parecen no pertenecer al mundo de lo real, que muchas veces en la historia se ha pensado que cuando partimos definitivamente de este mundo sobrevivimos como sombras entre sombras, que si queremos volver o somos llamados lo hacemos como figuras reales despojadas de la sombra, es decir, que al tomar apariencia de lo real lo hacemos como formas irreales. Sin embargo, se atribuye a la existencia de las sombras la cualidad de ser proyectadas por

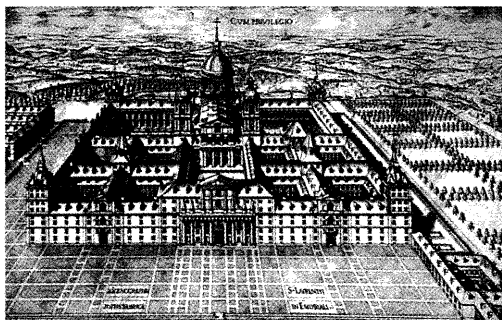


Fig. 1. - J. de Herrera y P. Perret, *Monasterio de El Escorial. Séptimo Diseño*, 1587. Biblioteca Nacional, Madrid.

algo real. Las sombras, tomadas sólo como tales y solas, son irreales. Entendidas como proyección de lo real y sólido, dotan de esa cualidad a la forma y figura de las cosas y los seres, del hombre y la naturaleza. Como si las nubes existiesen sólo porque ensombrecen. Como si sólo lo que es invisible pudiese ser pintado, hecho visible, gracias no a la luz, sino a las sombras. Las figuras y formas sin sombra parecen irreales, lo son de hecho, como ausentes del tiempo, de la historia, de la cronología metafórica de las horas, del amanecer a la noche. Hay, y son conocidos, arquitecturas y arquitectos de las horas, del amanecer o de la noche, del atardecer o del la plenitud del mediodía. Con el Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial ha sucedido algo parecido: sus sombras son, precisamente, las que mejor pueden iluminar sus usos y significados en diferentes épocas históricas. Es más, su sombría imagen parecía acentuarse durante la época de los primeros Borbones en España, mientras que existen suficientes datos para afirmar lo contrario. Y es que, en efecto, durante el reinado de Felipe V, aunque cueste trabajo aceptarlo, tal es el peso de los tópicos, al monasterio de El Escorial le ocurrió lo que las leyendas dicen de las pirámides egipcias, que, ante una determinada posición del sol, no producen sombra alguna, son sólo arquitectura: sólo se puede hablar de su forma.

Los edificios, como otros muchos objetos y acontecimientos, no agotan su significado en torno a la época histórica que los vio surgir y durante la cual fueron realizados, usados o sucedieron. A veces las obras se prolongan durante siglos, transformando la idea inicial, alterando y adaptando sus funciones y lenguajes, incluso su significado. En otras ocasiones cambian los usos y los significados, aunque no la arquitectura. Por otra parte, sobre las construcciones se acumulan interpretaciones que pueden hacer de un mismo edificio un lugar mítico, legendario o directamente despre-

ciable, cuando no lírico, como propuso insólitamente Ortega y Gasset al hablar de El Escorial mientras leía a Azorín³. No compartía esa idea, ni otras muchas, Miguel de Unamuno, que llegó a escribir después, en 1924, lo siguiente: "No sé cómo a Carlos de Gante, al hijo de la loca de Castilla, no se le ocurrió mandar que le enterrasen en la cumbre de Gredos y no que su hijo le llevase luego al gran artefacto histórico de El Escorial, a aquel hórrido panteón que parece un almacén de lencería"⁴. Antes, se había revuelto incómodo ante las interpretaciones de C. Justi sobre el edificio de Felipe II y, en 1912, escribió una maravillosa apología de su desnudez, casi nunca tenida en cuenta. De la lectura de Justi, historiador tan importante por tantas otras tareas con respecto al arte español, incluida su inolvidable monografía sobre Velázquez, Unamuno pensaba que era, como había ocurrido tónica e históricamente de antiguo, más una lectura "política" que "estética" y escribía: "nada hay tan difícil como gustar el encanto del desnudo arquitectónico...A mí por mi parte me ocurre que cuando veo en un edificio un adorno cuya función arquitectónica no comprendo, se me antoja que está allí para tapar una grieta o un defecto de construcción." Unamuno no entendía cómo Justi podía hablar de la "aridez repulsiva" de El Escorial, y a él mismo le resultaba aún más incomprensible sabiendo como sabemos que admiraba la belleza de las pirámides de Egipto y de los desiertos: "Pero en el paisaje -continúa en 1912- ocurre lo que en la arquitectura: el desnudo es lo último de que se llega a gozar. Hay quien prefiere una colinita verde..."⁵.

Siempre se ha afirmado que con la llegada de Felipe V, nieto de Luis XIV, y la dinastía de los Borbones, El Escorial pasó a ocupar un lugar secundario en la consideración a la vez arquitectónica y simbólica del nuevo monarca que, sin embargo, era a la vez Borbón y Austria. Las críticas francesas a Felipe II y a su re-

trato arquitectónico, El Escorial, fueron frecuentes en esa época y han sido aducidas para confirmar el aserto. Es cierto, además, que Felipe V e Isabel de Farnesio y, después, Fernando VI y Bárbara de Braganza no quisieron ser enterrados en el Panteón del monasterio, destino previsto por Felipe II para los monarcas de la Monarquía Hispánica. Es más, cada uno de esos monarcas se construyó su respectivo escorial para hacerlo, lo que no dejaba de ser significativo. Felipe V lo hizo en la Colegiata del palacio de La Granja de San Ildefonso y Fernando VI en el monasterio de la Visitación (Las Salesas), en Madrid. El prestigio arquitectónico, simbólico e histórico de Felipe II y de su edificio parece adquirir carta de normalidad arquitectónica, sin embargo, durante los reinados de Carlos III y Carlos IV, también con las intervenciones, en él y en el Real Sitio, de Juan de Villanueva. Este pequeño ensayo se refiere, precisamente, a esa época compleja en su relación con el monasterio escorialense, de Felipe V a los primeros años del reinado de Carlos III, coincidiendo con las iniciales intervenciones de Juan de Villanueva en El Escorial a finales de los años sesenta.

A partir de esta última época, ilustrados como E. Llaguno, A. Ponz, Jovellanos o J.A. Ceán Bermúdez, además de la nueva historia del monasterio escrita por Fray Andrés Ximénez en 1764, parecían confirmar, con razón, el renovado interés por el edificio y sus colecciones. Todo parecía coincidir: el nuevo clasicismo, de límites y bordes académicos imprecisos⁶, propuesto como estilo oficial por la monarquía por medio de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, y la memoria nacional del monasterio de El Escorial se habían convertido en el contrapunto de lo barroco, de la retórica jesuítica (que serían expulsados por el propio Carlos III en 1766), de la superstición popular, de lo "churrigueresco". Los nuevos arquitectos no sólo aspiraban al clasicismo, sino que parecían ser, en opinión de nuestros más significa-

dos ilustrados, reencarnaciones del mismísimo Juan de Herrera, de Ventura Rodríguez a Juan de Villanueva. Durante esos conflictivos y apasionantes años sesenta del Setecientos, el arquitecto supuestamente más crítico, antibarroco, racionalista e ilustrado de todos, Diego de Villanueva, podía escribir en su célebre *Colección de diferentes papeles críticos sobre todas las partes de arquitectura*, de 1766 (dos años antes había editado, sin embargo, una enésima versión de la *Regola* de Vignola), que "con los que trabajaron en San Lorenzo de El Escorial, y otras obras murió la Arquitectura."⁷ ¿Sería un elogio de El Escorial y de sus arquitectos?. Parece que sí, lo que concuerda bien con lo que por entonces pensaban arquitectos, eruditos e instituciones, aunque fuera contradictorio con las posiciones y convicciones que se han atribuido a muchos de ellos, en realidad confundidos, como por otra parte era histórico, entre el universalismo de la razón y del clasicismo y las tradiciones nacionales⁸.

La afirmación de Diego de Villanueva permite, además, concluir, no sólo que en la consideración de que la arquitectura había muerto con y en El Escorial se encerraba un elogio del edificio, sino que, además, suponía también una crítica de lo que había ocurrido después en la arquitectura española, al menos hasta la misma época en la que escribía el arquitecto hermanastro de Juan de Villanueva, pero, fundamentalmente, su observación planteaba indirectamente una reivindicación de la arquitectura herreriana, convertida ya por esos años en patrimonio antibarroco de la cultura arquitectónica española especialmente en los ámbitos académicos, incluidos Ventura Rodríguez, José de Hermosilla, José de Castañeda o los ingenieros militares coordinados por el Conde de Aranda a partir de 1756.

En todo caso, lo cierto es que un lugar común de la historiografía, hasta tiempos recientes, era considerar necesario por histórico, o

histórico por necesario, el rechazo de El Escorial, entendido como signo de la magnificencia y memoria de los Austrias y, casi por extensión, de los otros Sitios Reales, por parte del nuevo rey de la Casa de Borbón, Felipe V. No sólo su formación y cultura, sino, sobre todo, su idea de la monarquía, heredera directa del modelo de su abuelo Luis XIV, parecían pensadas para enfrentarse al modelo histórico de los Habsburgo, como ocurrió incluso bélicamente hasta consolidar, tras la Guerra de Sucesión, su permanencia en el trono de la Monarquía Hispánica. Bottineau concluyó⁹ hace años, en su monumental y extraordinario estudio sobre el arte cortesano durante la época de Felipe V, que, necesariamente, el modelo francés, la "manera francesa", de las artes y la arquitectura tenía que disentir, distanciarse y ser crítico con el arte y la arquitectura de los Austrias y, fundamentalmente, con El Escorial. Es decir, que, según la lectura histórica de Bottineau, los ejemplos franceses que aportaba de la primera mitad del siglo XVIII parecían y debían confirmar esa distancia y disentimiento de lo escorialense, a las que iban añadidas otras tantas cuestiones decisivas en términos políticos y simbólicos. Después de Bottineau, casi sin excepción, todos los historiadores que han estudiado esta época, la de Felipe V, españoles o no, han mantenido este criterio, incluso enriqueciéndolo con aportaciones importantes¹⁰.

Con el ánimo de confirmar sus hipótesis sobre el reinado y sobre la opinión francesa y borbónica sobre El Escorial, que es lo que ahora nos ocupa, Bottineau recordaba, siguiendo a L. Réau¹¹, los debates y discusión celebrados en la Academia parisina, en 1703, algo casi insólito en otras academias europeas, ni antes ni después, sobre un asunto propio del arte y la arquitectura de la Monarquía Hispánica como era el edificio de Felipe II. El motivo de que algo tan representativo y simbólico del arte de la época de los Austrias pudiera ser objeto de reflexión por parte de una institución foránea

sólo podía ser debido, precisamente, a la presencia en el trono de esa monarquía, la hispánica, de un rey francés, o, al menos, eso parece lo más lógico.

Según Bottineau, haciéndose eco de las noticias recogidas por Réau, la Academia francesa estudió, entre julio y agosto de 1703, "el plano y la construcción de El Escorial" y concluye que los arquitectos y eruditos que lo hicieron valoraron de forma injusta la arquitectura del edificio, mostrando "no sólo la ignorancia de los arquitectos sobre ciertos usos españoles, sino también su estrechez mental; no se esfuerzan en comprender la concepción de conjunto del monumento."¹² La observación es enjundiosa, sin duda, ya que los arquitectos y eruditos franceses que enjuiciaron El Escorial aparecen considerados como "ignorantes" y "estrechos de mente" con respecto a la arquitectura española, lo que, sin duda, habría de despertar, en una discusión un tanto anacrónica, simpatías nacionales y de los adeptos a El Escorial ante el juicio de Bottineau.

El caso es que durante dos meses, y eso es lo verdaderamente extraordinario, julio y agosto de 1703, y en diferentes sesiones, J. Hardouin-Mansart, L. Bruant, P. Bullet, Ph. de la Hire, R. de Cotte (que más tarde realizaría diferentes proyectos para el palacio del Buen Retiro¹³), A. Desgodets, J. de L'Espine o A. Felibien, entre otros, discutieron sobre las cualidades arquitectónicas y sobre las incorrecciones del monasterio filipino teniendo delante posiblemente las estampas de Juan de Herrera grabadas por P. Perret a finales del siglo XVI. Se trata, sin duda, de nombres nada menores en la cultura arquitectónica de finales del siglo XVII y del siglo XVIII y algunos de ellos enormemente influyentes a través de sus tratados y publicaciones, Desgodets y Felibien sobre todo, en la arquitectura española posterior, desde Vicente Acero¹⁴, arquitecto de la catedral de Cádiz durante los años veinte del siglo

XVIII, a los arquitectos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, fundada oficialmente por Fernando VI en 1752, pero cuya Junta Preparatoria había iniciado sus actividades en 1744, a finales del reinado de Felipe V.

Según Réau y Bottineau, el origen del debate en la Academia francesa¹⁵ estuvo en un encargo del mismo Felipe V, tal vez, señalan, con el ánimo de realizar reformas en el monasterio escorialense que, como los otros Reales Sitios, también habrían disgustado al nuevo rey, ya que no se ajustaban ni a su cultura ni a sus expectativas. Recientemente, F. Marías ha propuesto que la discusión mencionada pudiera inscribirse en una reflexión más amplia mantenida en la Academia francesa sobre la arquitectura del siglo XVI, incluyendo a A. Palladio y a Philibert de l'Orme y que no fuera debida, necesariamente, a una "percepción negativa" del edificio por parte de Felipe V y de su corte "a la francesa", lo que, por otra parte, parece razonable¹⁶. Y la observación no es menor ya que también supone que los centenares de ejemplares publicados de la obra de Herrera y Perret debían haber sido contemplados y analizados con atención en Europa y no sólo en España, si es que no lo fueron también otras obras que usaron, con posterioridad, sus diseños grabados. De hecho fue, cuando se editó, una de las primeras biografías arquitectónicas de un solo edificio que la cultura europea conocía.

La discusión arquitectónica de la Academia francesa sobre El Escorial plantea, además, una peculiar forma institucional de apropiación del monasterio de Felipe II, arrebatándose a los Austrias y convirtiéndolo en una "arquitectura nacional" y no sólo dinástica, en una arquitectura propia de la Monarquía Hispánica ahora regida por la Casa de Borbón, y esto con independencia de que la tradición francesa considerara, nada menos que con Claude Perrault a la cabeza, que el arquitecto del edificio había

sido el francés Louis de Foix¹⁷, impostura posteriormente puesta en evidencia por eruditos e ilustrados tan señalados en la historia y la teoría de la arquitectura española del siglo XVIII como E. Llaguno o A. Ponz, entre otros.

Es decir, que las discusiones de 1703 sobre El Escorial, lejos de constituir una prueba más de la consideración negativa del monasterio por parte de Felipe V y de su corte y etiqueta francesas, abren la posibilidad de entenderlas como una forma de apropiación hasta convertirlo en germen de una arquitectura nacional, entendida a la manera gala, paralela a una consciente enajenación dinástica. Desde este punto de vista podrían entenderse también, en este nuevo contexto, otras iniciativas del primer monarca de la Casa de Borbón, a veces no bien comprendidas o nebulosamente consideradas y que parecían contradecir lo que se consideraba tópico, es decir, el rechazo de la memoria de la Casa de Austria, cuando, por otra parte, la propia Casa de Borbón era heredera legítima de la de los Habsburgo, algo de lo que era sobradamente consciente el mismísimo Luis XIV¹⁸. Y entre esas iniciativas cabe recordar la referente al hecho de que para consagrar la Colegiata de La Granja de San Ildefonso, en 1723, por el cardenal Borja, fuera solicitada "una copia de la scriptura que el Señor Rey Don Phelipe Segundo hizo de la consagración del Escorial"¹⁹, sin olvidar el aire escorialense que el primitivo edificio construido por T. Ardemans tenía, o que Felipe V encargara, antes de 1727, a Michel-Ange Houasse y para el propio palacio de San Ildefonso una conocida y reconocida serie de pinturas sobre los Sitios Reales, incluido El Escorial.

Es más, en esa propuesta francesa de reconocer y otorgar a la Monarquía Hispánica una tradición arquitectónica nacional, que tenía en El Escorial su emblema más representativo, cabe incluir también el hecho de que S. Leclerc, en su *Traité d'Architecture*, publicado

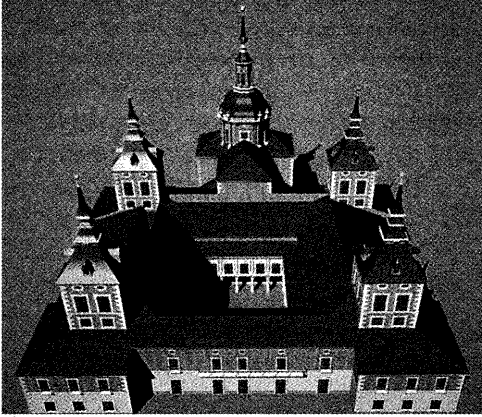


Fig. 2.- J. Ortega, *Restitución del Palacio del Real Sitio de La Granja de San Ildefonso según el proyecto de Ardemans*, Madrid, 2000.

en París, en 1714, diseñara un orden español de arquitectura, añadido a su propuesta de orden francés y acompañando a los tradicionales. Es de nuevo, desde Francia, desde donde se pretende inaugurar una tradición arquitectónica nacional propia de la Monarquía Hispánica. De hecho, ese sexto orden nacional²⁰ fue recogido en un tratado español en fecha relativamente temprana, aunque de su efectiva realización o aplicación en alguna obra no se tengan hasta ahora noticias. Se trata del tratado de A. G. Briguz y Bru, *Escuela de Arquitectura Civil*, publicado en Valencia en 1738, aún por estudiar en profundidad y de cuya fortuna en la cultura arquitectónica española del siglo XVIII puede dar idea el hecho de que fuera reeditado en 1804. Aún más, el orden español de Leclerc sería también recomendado en el influyente tratado de C. Rieger, *Elementos de toda la Arquitectura Civil*, publicado en Madrid en 1763, aunque con una primera edición vienesa en 1756²¹.

En otras palabras, se trata de proponer que, frente a lo tópico y habitual, al menos desde Bottineau, el monasterio de El Escorial se convirtió en paradigma de la arquitectura nacional en buena parte gracias a las decisio-

nes de la Casa Borbón y de Felipe V y su corte, ya fuera desde la misma Francia o desde España.

Es más, la pionera iniciativa de la Academia francesa en 1703, con la presencia de arquitectos y teóricos tan prestigiosos como los mencionados, había iniciado una lectura disciplinariamente arquitectónica del edificio, con independencia de que se tratase de una obra vinculada fuertemente a Felipe II o no. Es decir, estamos ante algo verdaderamente insólito en la tradición de la fortuna crítica e histórica del monasterio, casi indefectiblemente unida a la de su fundador y a la Casa de Austria, antes y después de aquella discusión arquitectónica parisina.

Considerar el edificio de Felipe II una cuestión exclusivamente arquitectónica era, sin

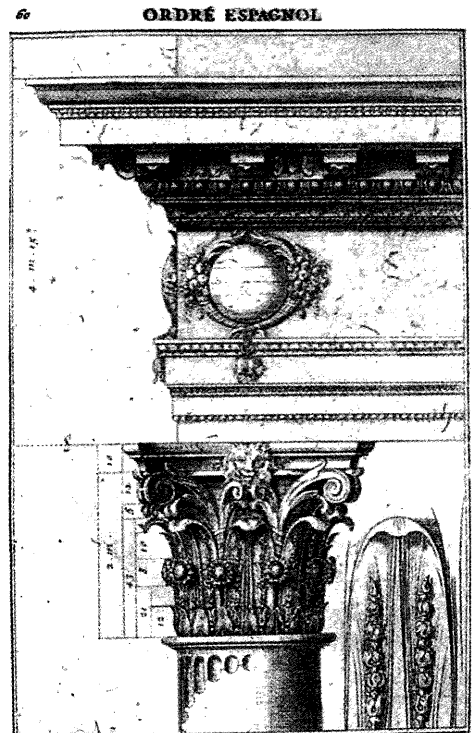


Fig. 3.- S. Leclerc, *Orden Español en Traité d'Architecture*, París, 1714.

duda, la mejor manera de arrebatarlo a una tradición dinástica y simbólica, inscribiéndolo en una discusión más amplia sobre el clasicismo arquitectónico europeo de los siglos XVI y XVII, renunciando incluso a sus significados salomónicos que tanta literatura han originado desde el siglo XVI hasta nuestros días, a pesar de que algunos textos españoles sobre el Templo de Salomón y su arquitectura, no tomados en cuenta por la historiografía más reciente, no hicieran mención alguna de El Escorial, ni en el siglo XVII ni en el siglo XVIII, como ocurre, por ejemplo y entre otras muchas, con la obra de Manuel Josef Martín, *Historia verdadera y sagrada del Rey Salomón, y fábrica del gran Templo de Jerusalén. Sacada de la Sagrada Escritura, según Calmet, Villalpando y otros insignes expositores*, impresa en Madrid, en 1778, y de título, como se ha podido leer, extraordinariamente elocuente.

Convertido el edificio de Juan Bautista de Toledo y de Juan de Herrera en una cuestión exclusivamente arquitectónica, podía inaugurarse, a pesar de sus incorrecciones normativas, una tradición, presentarse como modelo, deducir de él aspectos característicos de un modo de componer y construir, es decir, hacer de él, el paradigma de una posible arquitectura nacional, por entonces en manos de la nueva dinastía de Borbón y de sus arquitectos y que se consolidaría durante los reinados de Fernando VI y Carlos III con la Academia de San Fernando. Esto podría explicar la ya recordada observación de Diego de Villanueva, en 1766, o la más tardía de Jovellanos sobre Ventura Rodríguez, señalando que el "carácter nacional" de sus obras y proyectos era debido, sin duda, a que había elegido como modelo a Juan de Herrera. Para Jovellanos, existía "una secreta analogía" entre Ventura Rodríguez y el arquitecto de El Escorial, ambos con caracteres "naturalmente inclinados a la grandiosidad sencilla y majestuosa."²² Con afirmaciones como ésta de Jovellanos, y otras muchas que a finales del si-

glo XVIII y comienzos del siguiente eran frecuentes²³, aunque la mayor parte de las veces inexactas, se diría que la operación iniciada en la Academia de París en 1703 quedaba simbólica e históricamente cerrada y, a partir de ahí pueden inscribirse tantos estudios posteriores. Bottineau mismo, casi en complicidad azarosa, pasado el tiempo, con aquella iniciativa, aunque la juzgara severamente como se ha visto, podía afirmar todavía en 1980, que la arquitectura española de la segunda mitad del siglo XVIII no sólo dependía de modelos foráneos, sino que también era "original", en el sentido de que "correspondía al gusto español por las superficies desnudas", lo que no deja de ser discutible²⁴, pero es perfectamente coherente con lo iniciado en París en 1703 y consolidado por la nueva Casa de Borbón durante el siglo XVIII y aún después.

Según esta última afirmación y otras que se han recordado, fue la nueva dinastía la que supo entroncar con un supuesto e inequívoco "gusto nacional" por lo desnudo, por la "grandiosidad sencilla y majestuosa", que dijera Jovellanos. Gusto desmentido tantas veces, sobre todo por historiadores españoles y por la misma historia de la arquitectura y también, en muchas ocasiones, sustituido por un gusto "castizo", tan discutible como el anterior, del llamado "plateresco" al "churrigueresco", por poner dos ejemplos criticados por nuestros ilustrados.

Sin embargo, como puede suponerse, las cosas no fueron ni son tan simples y esquemáticas. La historia es mucho más híbrida y mezclada. De hecho, uno de los arquitectos a los que mejor podría cuadrarle el calificativo de "churrigueresco", de "gusto castizo", miembro de la llamada por Llaguno "secta borrominesca" y "gerigoncista"²⁵, Vicente Acero, autor, entre otras obras, del proyecto para la catedral de Cádiz, que dirigió hasta 1729, durante el reinado de Felipe V, podía escribir, en

un airado y espléndido impreso del mismo año, una defensa de su proyecto, de su arquitectura y de sí mismo, frente a las críticas que había recibido por parte de otros importantes arquitectos españoles (Leonardo de Figueroa y Pedro de Ribera, entre ellos), verdaderamente excepcional y en la que implicaba también a la arquitectura del monasterio e iglesia de El Escorial y a Juan de Herrera²⁶.

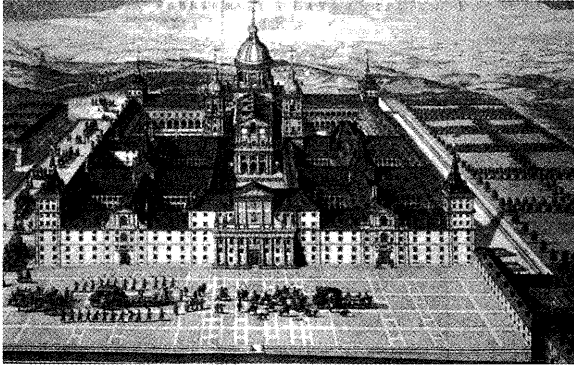
Acero, en quien se había pensado en la corte de Felipe V como sustituto de A. Procaccini para dirigir las obras nada menos que del palacio de La Granja de San Ildefonso²⁷, autorretrato íntimo del monarca, frente al retrato dinástico que habría de constituir el Palacio Real Nuevo de Madrid a partir de 1735, no sólo había recorrido España, leído la tratadística española, la francesa y la italiana, sino que, además, había viajado por Italia, según afirma en el memorial mencionado y puede comprobarse en su arquitectura. El caso es que, en su *Probocado Don Vicente Acero, de los dictámenes, que dieron... responde á los papéles, en que han contradicho el plano, y alzado dispuesto por Don Vicente, para la nueva Catedral de Cadiz...* (s.a., pero, 1729), el arquitecto aduce, entre sus argumentos para defender su proyecto para la catedral gaditana, las insuficiencias de arquitecturas y arquitectos como San Pedro del Vaticano o la basílica de El Escorial, de Bramante y de Herrera. Es decir, que un miembro de la "secta borrominesca", "castiza" dirán otros, era capaz de entender El Escorial, su basílica, exclusivamente en términos arquitectónicos y enjuiciarla críticamente, tal como habían hecho los arquitectos y teóricos franceses en 1703. ¿Será que Acero era poco "nacional", ni estaba seducido por "el gusto español por las superficies desnudas", ni por la "grandiosidad sencilla y majestuosa"? ¿Será que Acero había leído a Daviler y Felibien?. Podía ser "gerigoncista" o "castizo", pero esa cualidad, tan "nacional" durante parte del siglo XIX y el siglo XX, se acuerda mal con lo que

al respecto se ha escrito desde Jovellanos o Ceán Bermúdez a Bottineau.

El ejemplo de las observaciones de Vicente Acero es, cuando menos, inquietante para los historiadores. Por un lado, coincide con los arquitectos y eruditos franceses reunidos en 1703 en sustraer de otros significados que no sean los disciplinadamente arquitectónicos al monasterio de Felipe II. Sin embargo, por otro lado, esa consideración autónomamente arquitectónica no parece inscribirse en una intención de enajenar el carácter representativo de la monarquía de la Casa de Austria concentrado en El Escorial, ni tampoco existe, en su juicio, una valoración nacional de su arquitectura vinculada o no a dinastía alguna. Sólo hay arquitectura en su discurso, como a veces ocurre en la historia, sucia, híbrida y mezclada, por mucho que con frecuencia hubiera estado vinculado a obras de patrocinio regio e incluso se pensase en él como arquitecto para el palacio de La Granja de San Ildefonso.



Fig. 4.- C. Rieger, *Elementos de toda la Arquitectura Civil*, Madrid, 1763.



5.- J. Blaeu, *Copia iluminada del Séptimo Diseño* de Herrera-Perret, 1672. Biblioteca Nacional, Madrid.

El de Acero, con respecto a El Escorial, no es un caso aislado. Todavía en 1763, Rieger-Benavente podían proponer una lectura exclusivamente arquitectónica del monasterio en sus *Elementos de toda la Architectura Civil*, ya recordado, si bien su discurso parece cabalmente inscrito en las intenciones institucionales de los Borbones, de Felipe V a Carlos III, de las críticas de la Academia francesa en 1703 a Jovellanos, Llaguno, Ponz, Ceán o Bottineau. Entre esas intenciones estaban las de despojar, desnudar, de otros contenidos simbólicos o dinásticos al monasterio de El Escorial para convertirlo en una arquitectura nacional, hispánica, regida desde entonces por la Casa de Borbón. Se trataba también de sacar, de ausentar, de la historia la arquitectura del monasterio, fuera para criticarla o alabarla, convirtiéndola en una cuestión disciplinar, compositiva, constructiva.

En efecto, Rieger-Benavente, en su tratado de 1763, hablaban de los aciertos constructivos, frente a lo que opinaba Acero treinta años antes, de El Escorial y de San Pedro de Roma, parangonando los edificios e incluso a sus arquitectos, en especial a los no menos "célebres Architectos Españoles Juan Bautista de Toledo, y Juan de Herrera en el Original de Architectura de la grande Obra del Escorial". La cúpula de la iglesia escurialense es elogiada, más adelante, en términos exclusivamente arquitectónicos, comparándola a las de San Pedro del Va-

ticano y a la de San Carlos de Viena, de J. B. Fischer von Erlach, bien conocida por Rieger: "Una base fuerte en forma de zoclo, una azotèa con su parapeto, ò varandilla de hermosos balaustres, &c. presentan la mas sólida base para recibir la cupula. Estas, y semejantes perfecciones pueden verse en la *Descripción del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial*, escrita por Fr. Francisco de los Santos, del Orden de San Geronymo, en el año de 1698, y mucho más extensas en el Tomo IX de la *Geographia* de Juan Blaeu, que desde el folio 33 en adelante dà la scenographia, ortographia, plantas, y secciones interiores, y exteriores de esta prodigiosa Fábrica, arregladas todas las Laminas à los Dibujos originales de Herrera, que se conservan en el Escorial."²⁸

El texto es revelador por muchos motivos. En primer lugar, porque se inscribe con coherencia casi histórica en la nueva consideración borbónica del edificio de El Escorial. Es decir, en una consideración exclusivamente arquitectónica del monasterio, modelo, como, nada menos que San Pedro del Vaticano y San Carlos de Viena, para la práctica misma de la arquitectura. Sin embargo, para comentar y dar las pertinentes referencias bibliográficas o colecciones de estampas grabadas, comportamiento habitual a lo largo del tratado, Rieger-Benavente no usan de las láminas de Herrera-Perret de finales del siglo XVI, sino de

las versiones de Fray Francisco de los Santos, *Descripción breve del Monasterio de S. Lorenzo el Real del Escorial. Unica maravilla del Mundo...*, publicada, en Madrid, en 1657, aunque citan por la cuarta edición de 1698, y de Johannes Blaeu, *Parte del Atlas Mayor o Geographia Blaviana, que contiene las cartas y descripciones de las Españas*, Amsterdam, 1672, aunque existe una edición en francés del volumen, publicada en 1667. Blaeu, en su magnífica obra, en la que mantenía la atribución del proyecto a L. de Foix, se basó para las láminas de El Escorial en la publicación mencionada del padre Santos y en la de Herrera-Perret, de la que copia siete de los grabados de la obra original, como estudió Elena Santiago²⁹, dándoles así una difusión internacional extraordinaria³⁰. Es decir, que Rieger-Benavente, a mediados del siglo XVIII no pudieron consultar la obra original de Herrera-Perret ni la conocían, ya que tampoco figura en la bibliografía añadida al final de su libro que incluye un apéndice sobre los tratados de arquitectura españoles³¹.

Se menciona en el texto, sin embargo, que las estampas de Blaeu usadas en el tratado para elogiar la arquitectura de El Escorial, estaban basadas, "arregladas", "à los Dibujos originales de Herrera, que se conservan en el Escorial". Es fácil que, en la época, e inadvertidamente, se pudieran confundir las estampas grabadas de Herrera-Perret con los dibujos de Herrera, pero el hecho de que señale Rieger que los dibujos son "originales" parece prestarse a considerar que en El Escorial se conservaban dibujos semejantes. Es más, sabiendo que el interés documental y arquitectónico por la arquitectura de El Escorial conoció una innegable fortuna durante los reinados de

Fernando VI y Carlos III y que entre algunos librereros y colecciones nobiliarias circularon dibujos de la obra escurialense, la observación no es menor. Es más, en los primeros años del reinado de Carlos III, coincidiendo con la publicación en español de la obra de Rieger y también unos años después, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando se hacía eco de esos y de otros dibujos escurialenses, como luego se verá³².

En esta secuencia de notas sobre el uso y recepción de El Escorial por parte de la nueva Casa de Borbón, no puede olvidarse, sin embargo, una pintura, de calidad relativa, pero de fuerte contenido simbólico, obra del pintor Felipe de Silva, que, en su compleja ubicación histórica y cultural en este contexto, no deja de reforzar la hipótesis aquí planteada. Pintada antes de que la serie de Houasse sobre los Sitios Reales y El Escorial fuera encargada expresamente por Felipe V para su palacio de La Granja de San Ildefonso y pudiera consolidar pictórica y simbólicamente la apropiación a la que me vengo refiriendo, la obra de F. de Silva no fue encargada directamente ni por el rey ni por miembro alguno de la Corte, sino, según



Fig. 6.- F. de Silva, *Felipe V, María Luisa Gabriela de Saboya y el príncipe Luis niño matando al dragón de la herejía*, c. 1707-1712. Palacio Real de Aranjuez, Patrimonio Nacional.

José Quevedo³³, por la propia orden jerónima del monasterio coincidiendo con el final de la Guerra de Sucesión y la victoria de Felipe V sobre el Archiduque Carlos de Austria. La pintura celebra la victoria del rey, junto a su primera esposa María Luisa Gabriela de Saboya y su hijo, el futuro Luis I, sobre la herejía y sobre el Archiduque Carlos de Austria, ayudados por la Fe. Los cobija un arco iris sobre el que se representan las figuras de la Virgen del Patrocinio, San Jerónimo y San Lorenzo. También bajo el arco iris y al fondo de la escena se eleva el monasterio de Felipe II, representado según el *Séptimo diseño* de Herrera-Perret. E. Santiago y J.M. Magariños y M. Morán³⁴, que han estudiado la obra, se han preguntado, con razón, sobre el significado del monasterio en la pintura. Entre otros matices, en los que ahora no puedo entrar, han coincidido en suponerlo una forma de vincular el triunfo de la Casa de Borbón a la tradicional e histórica defensa de la Fe por parte de la Casa de Austria y de Felipe II. El propio M. Morán completaba esta propuesta con la alusión, convincente, a un grabado de Perret para el frontispicio de la portada del libro de Luis Cabrera de Córdoba, *Felipe Segundo Rey de España*, publicado en 1619, como posible modelo iconográfico y simbólico de la pintura de F. de Silva³⁵. Es decir, que la pintura era ofrecida por los jerónimos como una forma de establecer una continuidad en-

tre los significados históricos, simbólicos y dinásticos del monasterio de Felipe II y de la propia orden y la nueva Casa de Borbón, precisamente lo que la Corte y el rey, como se ha visto, estaban tratando de evitar al considerar el edificio sólo desde un punto de vista arquitectónico y artístico convertidos en tradición nacional de una monarquía de la que ahora era Felipe V el rey.

No sabemos hasta qué punto esta intencionada reliquia, entre sagrada y laica, plena de tantos y equívocos significados, pudo ser valorada o aceptada por el nuevo monarca. Lo cierto es que, tan sólo unos años después, el rey encargaba a Houasse la serie de pinturas antes mencionada con una intención muy distinta. Una serie que, además, estaba destinada al palacio íntimo del rey, al más vinculado a su propia biografía, el de La Granja de San Ildefonso, frente al posterior, verdadero retrato dinástico, el Palacio Real Nuevo de Madrid³⁶, lo que es profundamente revelador en el sentido en el que aquí se propone sobre los usos de El Escorial durante el reinado de Felipe V, tan decisivos, por otra parte, sobre lo que después habrá de venir.

En efecto, Michel-Ange Houasse (París, 1680-Arpajon, 1730) realizó para Felipe V, posiblemente entre 1723 y 1727, y desde luego



fig. 7.- M.-A. Houasse, *Vista del Monasterio de El Escorial*, Museo del Prado, Madrid.

antes de la última fecha, una extraordinaria serie de pinturas sobre los Sitios Reales, de cuya modernidad conceptual y plástica se han hecho eco todos los historiadores que se han acercado a sus obras, hasta considerarlo, entre tópica y justamente, como un antecesor, en sus paisajes y vistas, de C. Corot. Sea como fuere, lo cierto es que pintó, entre otras obras dedicadas a los Sitios Reales, varias relativas al Monasterio de El Escorial, de las que se conservan seis. Hijo de un reconocido pintor y académico como René-Antoine Houasse, que llegó a ser Director de la Academia de Francia en Roma, se formó con su padre y posiblemente vivió con él en la ciudad italiana. Al menos, en 1702, como documentara J.J. Luna, se encontraba allí, realizando una copia de la *Escuela de Atenas* de Rafael que fue enviada a la Academia de París³⁷. Académico de la capital francesa, trabajó para Felipe V entre 1715 y 1730, primero como retratista, aunque acabará convirtiéndose después en retratista de los lugares y de la vida cortesana, de las costumbres y hábitos populares en los que la Corte podía reconocer lo feliz y acertado de su gestión, así como de escenas y vistas idealizadas, caprichos y paisajes de consuelo, incluidas las mitologías pintadas, como era habitual en la pintura europea de género de la época y en la tradición flamenca y holandesa, tan queridas también por Isabel de Farnesio y Felipe V.

La serie de El Escorial, como la de los otros Sitios Reales, fue realizada para el palacio de San Ildefonso³⁸ y ya era inventariada en ese lugar en 1727. Houasse, el *pintor de La Granja*, como lo he denominado en otro lugar, no sólo fue estimado por Felipe V e Isabel de Farnesio, sino también por los artistas y arquitectos que trabajaban en ese Real Sitio, en especial por René Carlier, con cuya hija se casó en 1722. En todo caso, lo cierto es que casi contemporáneamente a la consagración

de la Colegiata del palacio de San Ildefonso, en 1723, fuera tenida en cuenta la ceremonia de la consagración de El Escorial en tiempos de Felipe II, Houasse no sólo pintaba varias series sobre los Sitios Reales de la anterior dinastía, sino que además lo hacía sobre el edificio más emblemático de los Austrias, el monasterio de El Escorial.

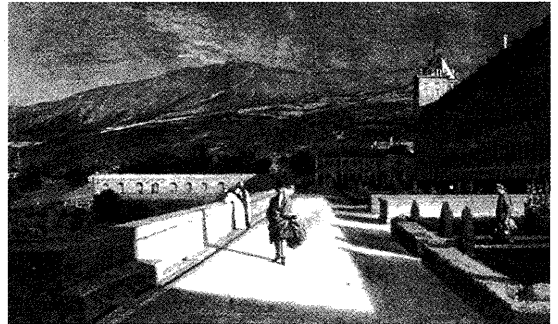


Fig. 8.- M.-A. Houasse, *El jardín de los frailes de El Escorial*, Palacio de la Moncloa, Patrimonio Nacional.

Aunque las más conocidas y reproducidas han sido la *Vista del Monasterio de El Escorial* (Museo del Prado) y *El jardín de los frailes de El Escorial* (Patrimonio Nacional), y con razón, como después se verá, hay dos que son muy singulares, tanto por lo inédito de su encuadre como por el testimonio que aportan sobre El Escorial, ya sea por ser visto, en una de ellas, en su ausencia, mirando desde él, algo verdaderamente insólito en el género de las vistas de edificios y ciudades, o restándole magnificencia, trayéndolo a lo cotidiano. Se trata de las



Fig. 9.- M.-A. Houasse, *Pretil del jardín del Rey en El Escorial*, Palacio de la Moncloa, Patrimonio Nacional.

pinturas denominadas *Pretil del jardín del Rey en El Escorial* (Patrimonio Nacional) y *Vista de El Escorial con carreta de bueyes* (Patrimonio Nacional). La primera es extraordinariamente rara. Tomada desde una de las ventanas de la fachada que dan al jardín del Rey, en el "mango de la parrilla" escorialense³⁹, representa varios aspectos absolutamente nuevos en la iconografía del edificio. En primer lugar, el monasterio no se ve, sólo se sabe que se está en él, que desde él se contempla el mundo, el paisaje, un paisaje a la vez histórico y natural. Un fragmento del artificio arquitectónico, un pretil, terraza, balcón, miradero, con personajes, nos dice que es desde la arquitectura desde la que se mira. El edificio, tan admirado y criticado, ambas cosas ya por entonces, sólo es una sombra pintada. Posiblemente se trate de la única ocasión en la que se ha pintado así El Escorial, como una sombra, como un lugar para mirar fuera de él. La poderosa realidad del edificio es una sombra pintada, haciendo visible lo invisible.

Lo que se ve es un paisaje panorámico, propio de los pintores del norte⁴⁰, pero ese no es el único objetivo de la pintura, que forma parte de una serie de vistas sobre los Sitios Reales como sabemos. El objetivo real, por tanto, no es sólo lo que se ve, sino desde donde se ve, el lugar desde el que se mira, que, como una sombra⁴¹ arquitectónica da peso así al paisaje, lo sitúa en la tierra y en la historia. Y el lugar es el monasterio de El Escorial convertido en sombra arquitectónica que irradia su solidez en la naturaleza.

Las otras vistas, incluidas el denominado *Panorama del Monasterio de El Escorial* (Patrimonio Nacional) y *Vista de El Escorial con caminante* (Patrimonio Nacional), en general, son deudoras de tradiciones iconográficas anteriores sobre el edificio, realizadas especialmente en libros y estampas

grabadas. Es muy posible que Houasse, además de pintar mirando el lugar, paseando a su alrededor, las hubiera tenido en cuenta, sobre todo la obra de Louis Meunier, *Differentes veues de Lescurial a sept lieux de Madrid...*⁴², grabadas entre 1665 y 1668, y de enorme fortuna posterior. En concreto, parece razonable pensar que su *El jardín de los frailes*, con su

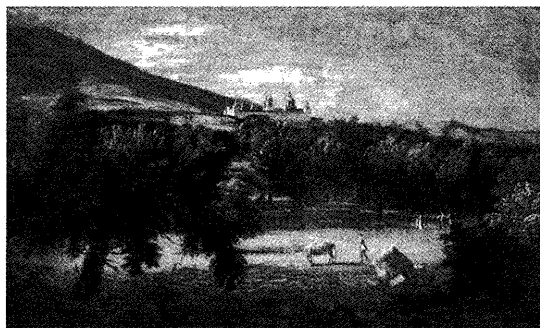


Fig. 10.- M.-A. Houasse, *Panorama del Monasterio de El Escorial*, Palacio de la Moncloa, Patrimonio Nacional.

magnífica visión escorzada, sólo detenida, en su vertiginoso huir hacia el punto de fuga, por los personajes que metafórica y compositivamente lo atraviesan horizontalmente (los dos jerónimos y el jardinero) y por el personaje que camina en sentido inverso hacia la superficie del cuadro y hacia la mirada del espectador, podría estar inspirada en el grabado de Meunier que representa la fachada principal del monasterio también en escorzo. Este tipo de encuadres para representar edificios o fragmentos de ciudades no era nuevo, desde lue-

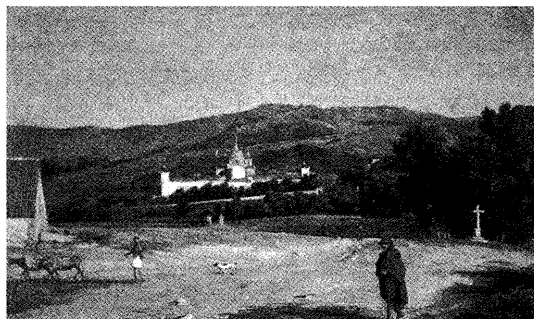


Fig. 11.- M.-A. Houasse, *Vista de El Escorial con caminante*, Palacio de la Moncloa, Patrimonio Nacional.

go, e incluso J. Held⁴³ propuso una posible influencia en esa pintura de Houasse de estampas de Sebastien Leclerc, aunque tampoco debe desdeñarse la de Meunier, sobre todo porque miraban el mismo edificio, El Escorial.

Más insólita, también por su carácter documental, antes de las intervenciones posteriores de Juan de Villanueva en ese lugar y en la propia crujía de la fachada norte del edificio⁴⁴, es la *Vista de El Escorial con carreta de bueyes*. El Escorial queda como fondo de la escena principal en la que, entre el humilde caserío, aparece una carreta tirada por bueyes y un personaje que la guía. La fachada principal del edificio del monasterio es vista en escorzo, lateralmente, casi oculta, casi como en la estampa de Meunier citada, pero vista desde el lado opuesto y arrebátandole su magnificencia. En realidad, más importante que el monasterio parece que sea, plástica y compositivamente hablando, el vacío de la lonja delantera.



Fig. 12.- M.-A. Houasse, *Vista de El Escorial con carreta de bueyes*, Palacio de la Moncloa, Patrimonio Nacional.

En estas breves notas no puedo detenerme en las extraordinarias cualidades pictóricas de las vistas de El Escorial realizadas por Houasse, pero sí me interesan otros aspectos. En primer lugar, los inéditos encuadres de las mismas, en lo que también poseen de mirada arquitectónica. En segundo lugar, las pinturas de Houasse son un testimonio documental sobre el edi-

ficio de Felipe II y sobre el Sitio Real verdaderamente excepcional, antes de las decisivas transformaciones de la segunda mitad del siglo XVIII, tanto en el edificio de Juan de Herrera como en su entorno. Por otra parte, una serie semejante, grabada o pintada, no volvería a producirse hasta el siglo XIX, en las conocidas de J. Gómez de Navia y F. Brambilla, si exceptuamos el proyecto, dirigido por el Conde de Aranda, de mediados del setecientos para dibujar y grabar nuevos planos del edificio y la publicación del libro de Fray Andrés Ximenez, *Descripción del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial*, publicado en Madrid, en 1764, interesante por otros motivos, pero profundamente deudor, iconográficamente hablando, de obras anteriores⁴⁵.

Todo esto hace de la serie de pinturas de Houasse un testimonio verdaderamente extraordinario. Además, sucede que las pinturas fueron encargadas por el propio Felipe V, a cuya colección pertenecían, según es comprobable en los sucesivos inventarios del palacio de La Granja de San Ildefonso, desde 1727 a 1746, fecha de la muerte del monarca⁴⁶. Es decir, la serie de El Escorial constituye un documento iconográfico arquitectónico de indudable valor que Houasse trata plásticamente de forma ciertamente innovadora y que evidencia, por otra parte, el interés que el nuevo monarca de la casa de Borbón tenía por el monasterio, frente a lo que se ha repetido con tanta insistencia y a pesar de que no se enterrase en su panteón, como tampoco hiciera Fernando VI. Houasse, además, sitúa el edificio en el paisaje acentuando su silencio, su melancolía, su soledad, su estar fuera del tiempo, como al margen de la historia, a lo que ayudan los personajes meditabundos y paseantes que en pocas figuras inciden en ese mismo carácter y las cálidas luces representadas como un pasar de las horas sobre el lugar.

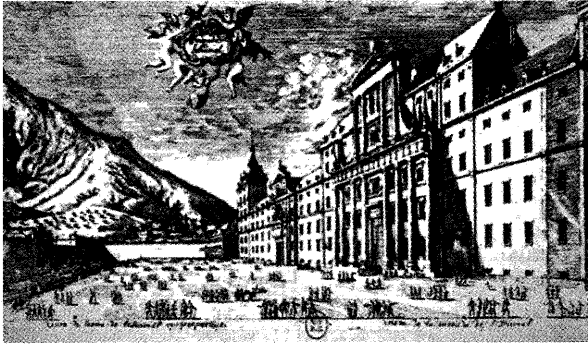


Fig. 13.- L. Meunier, *Vista en escorzo de la fachada principal o de poniente del Monasterio de El Escorial*, 1665-1668. Biblioteca Nacional, Madrid.

Frente a representaciones anteriores, con numerosas figuras que expresan la actividad cortesana que en él se desarrollaba, Houasse casi vacía de vida el edificio y su entorno, monumentaliza su soledad, añade distanciamiento, subrayando su carácter arquitectónico en un extraño homenaje que convierte en atemporal, en disciplinar, lo que era y había sido emblema y símbolo de los Austrias. Ocurre en los cuadros citados y, especialmente, en la célebre *Vista del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*, del Museo del Prado, heredera ciertamente del *Séptimo Diseño* de J. de Herrera y P. Perret⁴⁷, aunque cambiando oblicua y levemente el encuadre. Ensimismado, solo, pieza arquitectónica aislada, su silencio es acompañado como en un eco plástico por el del fraile jerónimo, también ensimismado en su leer, en el primer plano.

Es cierto que el llamado *Séptimo* diseño de Herrera-Perret fue una imagen de extraordinaria fortuna en España y, sobre todo, en Europa ya antes incluso de ser grabado y estampado, como prueban las dos pinturas y el dibujo coloreado realizados por Fabrizio Castello en 1582-1584⁴⁸, basados, sin duda, en un dibujo previo de Juan de Herrera y conservadas las dos primeras, según algunas atribuciones. El grabado de Herrera-Perret fue utilizado con posterioridad en innumerables ocasiones y también en obras grabadas, dibujadas o pintadas en Francia o por artistas franceses, especialmente durante el reinado de Luis XIV, pero también después.

Aunque Herrera había previsto el grabado del alzado en proyección ortogonal de la fachada de poniente o principal de El Escorial, lo



Fig. 14.- L. Meunier, *Vista de la fachada principal o de poniente de El Escorial*, s.f.. Biblioteca Nacional, Madrid.

cierto es que esa imagen no apareció en la estampación de Perret, habiendo sido sustituida, asumiéndola, por la del *Séptimo Diseño*. Desde este punto de vista es más extraordinaria aún la estampa con la *Vista de la fachada principal de El Escorial*, del mismo L. Meunier, dada a conocer por E. Santiago y J. M. Magariños, en 1985⁴⁹, y que transforma la imagen en perspectiva caballera de la misma fachada de la edición herreriana, tan propia de los ingenieros militares y de los pintores de vistas arquitectónicas y de ciudades, en una representación casi en proyección ortogonal, más propia de arquitecto e insólita en la tradición iconográfica del monasterio, incluso en la propia obra del artista francés, ya mencionada, *Différentes veues de Lescurial* (1665-1668)⁵⁰.

En esa magnífica estampa de Meunier, que no pertenecía a la serie citada, es la primera vez que la fachada de poniente de El Escorial es representada en esa forma tan disciplinadamente arquitectónica, aunque camuflada tras la apariencia de una vista de pintor, acentuada por el primer plano sombreado y con cuatro árboles que actúan como filtro de la mirada desnuda propia de un alzado en proyección ortogonal. El alzado es nuevo en la iconografía del edificio y no volvería a ser repetido hasta mediados del siglo XVIII, esta vez ya en manos



Fig. 15.- J. Álvarez de Colmenar, *Les delices de l'Espagne et du Portugal*, Leiden, 1707.

de arquitectos e ingenieros, suplantado siempre por la perspectiva del *Séptimo Diseño*.

De hecho, la estampa mencionada nunca volvió a ser reproducida, aunque la obra de Meunier sobre El Escorial fue utilizada por otros grabadores y editores, en especial, por Pieter van den Berge, ya citado, y por Pieter van der Aa en J. Álvarez de Colmenar, *Les delices de l'Espagne et du Portugal*, de 1707, con ediciones posteriores en 1715 y, a partir de 1729, incluyendo las estampas en su monumental *La Galerie agréable du Monde*, cuyo tomo sobre España fue dedicado, precisamente, a Felipe V.

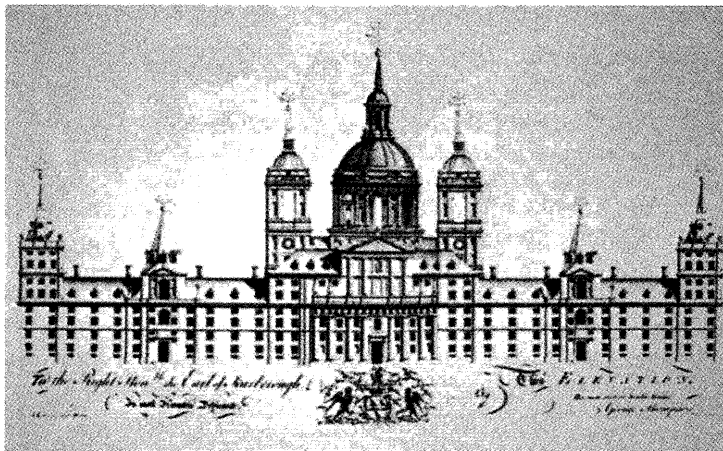


Fig.16. J. Leroux y F. Patton, *Alzado de la fachada principal del Monasterio de El Escorial*, en Fray Francisco de los Santos, *A Description of the Royal Palace, and Monastery of St. Laurence, called The Escorial*, Londres, 1760.

Después de la de Meunier, la única representación grabada de esta fachada principal, en proyección ortogonal, pero sin deuda alguna con la del grabador francés, fue la incluida en la traducción inglesa de la obra de fray Francisco de los Santos, *A Description of the Royal Palace, and Monastery of St. Laurence, called The Escorial*, publicada, en Londres, en 1760. La traducción de George Thompson incluía estampas, derivadas de Perret y Villafranca⁵¹, redibujadas muchas de ellas por el arquitecto francés Jacob Leroux (h. 1677-1746). Este último fue autor del dibujo de la fachada principal del Monasterio en proyección ortogonal, grabada por F. Patton. Imagen nueva, como hemos visto, y que debió realizar antes de su muerte, en 1746, teniendo presente algunas modificaciones que se habían producido en el edificio, aunque no es conocido dato alguno sobre su posible presencia en España durante el reinado de Felipe V⁵².

La *Vista del Monasterio de El Escorial* de Houasse, del Museo del Prado, pintada antes de 1727, ha permitido, como hemos visto, vincularla tanto con una muy célebre tradición iconográfica derivada del *Séptimo Diseño* de Herrera-Perret, de la que existen también otras versiones pintadas durante el siglo XVII, como con la frecuente atención francesa al edificio, antes y después de esa fecha, de L. Meunier o N. de Fer⁵³ a J. Leroux, incluyendo algunas ediciones dedicadas al propio Felipe V. Sin embargo, la pintura de Houasse parece una versión distinta de esa tradición, como ocurre con toda su serie dedicada a El Escorial. Tan sólo un dibujo del siglo XVII puede ponerse en relación con su *Vista* del Museo del Prado, aunque no debía conocerlo. Me refiero al dibujo de P. Maria Baldi, realizado con motivo del viaje de Cosme de Médicis a España en 1668, y conservado en la relación del mismo escrita por L. Magalotti en la Biblioteca Laurenziana de Florencia⁵⁴. Con posterioridad y antes de los conocidos repertorios de J. Gómez Navia y F.

Brambilla, sólo otra pintura parece recoger la tradición de Houasse, aunque transformándola profundamente. Me refiero a la *Vista de El Escorial* de Gabriel (Antonio) Joli (1700-1777), activo en España entre 1750 y 1754, reproducida por G. Kubler⁵⁵ en su conocida monografía sobre el monasterio. La *Vista* debió pintarla Joli en esos años centrales del siglo, coincidiendo con el renovado interés arquitectónico por El Escorial durante el reinado de Fernando VI y recién fundada la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Si, además, tenemos en cuenta que esta serie de pinturas sobre El Escorial iban acompañadas de otras de los Sitios Reales propios de los Austrias, podríamos convenir en que la obra de Houasse, al lado de sus cualidades pictóricas, iconográficas y documentales, aportaba un contenido simbólico a esas representaciones de tal forma que podían constituir para Felipe V una forma de reconocimiento de su renovado poder sobre esas casas de la Monarquía Hispánica, propias ahora de la nueva dinastía de los Borbones, propias ahora de una arquitectura nacional y no sólo dinástica, de una arquitectura a la vez habsbúrgica y borbónica.

Con posterioridad al reinado de Felipe V es más evidente, sin duda, la nueva apropiación de El Escorial. Si frente a la retardataria, anacrónica e intencionada pintura de F. de Silva, se eleva, como un monumento de enorme calidad, la serie de Houasse, la propia imagen de El Escorial parece haber adquirido, a partir de este momento, nuevos significados, especialmente arquitectónicos, que vienen a coincidir con la apropiación académica e historicista del mismo tanto en Europa y Francia como, sobre todo, en España, en la que, convertido en una arquitectura *nacional* también gracias a franceses y Borbones, se ofrece como la más adecuada interpretación del clasicismo de origen vitruviano que habrá de consolidarse en la Aca-

demia de San Fernando durante el reinado de Fernando VI.

Puede resultar cuado menos desconcertante asociar lo nacional a lo clásico y vitruviano y, sin embargo, El Escorial acabó convirtiéndose durante el siglo XVIII en modelo de ese casi imposible acuerdo⁵⁶. También es paradójico que el edificio por excelencia de la tradición nacional hispánica, tal como la formularon franceses e italianos, al margen de otros significados dinásticos y simbólicos, fuera tenido en Europa por una arquitectura francesa, haciendo a L. de Foix su arquitecto, o por una arquitectura italiana, en la que participaron arquitectos como G. Alessi, A. Palladio, P. Tibaldi, V. Danti, G.B. da Vignola o F. Paciotto, especialmente en relación a la construcción de la basílica, en detrimento de Juan Bautista de Toledo y de Juan de Herrera.

En todo caso, la más nacional de las arquitecturas hispánicas, según consideración del siglo XVIII y aún después, posiblemente lo fuera porque acabó convirtiéndose en un modelo arquitectónico, con independencia no sólo de su promotor, sino también de sus significados simbólicos y dinásticos. Obra, según diferentes tradiciones en el siglo de la Ilustración, de arquitectos españoles, franceses e italianos, fue capaz de hacer (no sin incorrecciones, puestas de manifiesto muchas veces, desde la discusión parisina de 1703 a Vicente Acero, por poner dos ejemplos ya mencionados) histórica y universal, por italiana, la lección del clasicismo vitruviano. Invención de origen romano-florentino que fue siempre aceptada, incluso en tiempos contemporáneos. Ya a comienzos del siglo XVII, Vincenzo Scamozzi podía escribir, en su *Dell' Idea dell' Architettura Universale* (1615), que El Escorial era una fábrica que "ennoblecía"⁵⁷ Madrid, lo que debe tomarse no tanto como un error, cuanto como un elogio del edificio, sobre todo si consideramos su opinión sobre la arquitectura española: "Le fabbriche di

Spagna per la maggior parte sono assai sodde, e semplici, e con pochi ornamenti d'Architettura; e perciò no si veggono in esse molti Colonnati, e Corniciamenti nobiline fatti con maestria non tanto per mancamento delle materie de' Marmi, e de altre pietre nobili; quanto, ce non vi sono Architetti di prestante giudizio, e che si sappiano servire delle materie, che concedono le Regioni, & i Paesi...vero è, che da certo tempo in quà i principali Signori, e Baroni vanno introducendo molte cose all'uso d'Italia, le quali accrescono comodità, e bellezza alle loro fabbriche; la onde è da sperare, che in breve tempo pervenghino in qualche grado d'eccellenza."⁵⁸

Scamozzi identificaba, sin duda, la arquitectura italiana con el clasicismo y con el vitruvianismo y, en su opinión, sólo El Escorial era capaz de "ennoblecere" Madrid precisamente porque introducía "molte cose all'uso d'Italia". Según estas consideraciones, la arquitectura del monasterio alcanzaba, de forma insólita, sus cualidades nacionales gracias a aproximarse a modelos italianos o franceses, según quien juzgara, y, por tanto, al clasicismo y al vitruvianismo⁵⁹, con independencia de quienes fueran sus arquitectos o sus promotores. De hecho, Scamozzi en su severo juicio sobre la arquitectura española, que conocía sólo por testimonios indirectos ya que nunca estuvo en España, consideraba que no había arquitectos capaces de buen juicio, es decir, de hacer una arquitectura a la italiana, sinónimo, para él, de vitruviana y clasicista. Sólo El Escorial, que debía conocer por las estampas de Herrera-Perret o, tal vez, sólo a través de su fama y fortuna oral, parecía apartarse de esa condición. Es decir, el monasterio de Felipe II podía alcanzar su cualidad arquitectónica gracias a sus modos italianos y vitruvianos, convirtiéndose así, paradójicamente, en la única arquitectura nacional digna de mención. También es posible, aunque improbable, que Scamozzi hubiera podido conocer la más espléndida biografía arquitectó-

nica del edificio contemporánea de su construcción, debida a fray José de Sigüenza y en la que podía haber reconocido el clasicismo italiano y el vitruvianismo escrito del monasterio, especialmente este último: "Por el contorno - dice Sigüenza- muchas fuentes de buena agua, sin las gargantas y arroyos que se derivan de la sierra, grande copia de hermosa piedra cárdena, mezclada de una honesta blancura, de buen grano, con unas máculas pardas y negras, que hace en ella la mezcla de aquella piedra ambiciosa que quiere entremeterse en todas: llamémosla nosotros marquesita; los griegos la llaman piritis, porque enciende fuego, el más principal material de toda la fábrica, y tiene en sí un lustre y nobleza grande, que hace parecer fuerte y de grandeza el edificio; es muy conforme toda en el color y dureza, y así resisten todas las piezas igualmente y guardan tanta conformidad, que no parece sino que toda la gran fábrica es de una pieza y cavada en una peña.

Aquí pudiera tener alguna semejanza de verdad y de efecto lo que prometió a Alejandro Magno aquel vano arquitecto Dinócrates, cortar y labrar el monte Athos, de tal suerte, que hiciera de él una estatua del mismo Alejandro y que tuviera en su mano una ciudad de

grande población, propia arrogancia de griegos, tan atrevidos en prometer como sus historiadores en fingir."⁶⁰

Así, de este modo, El Escorial quedaba convertido en una arquitectura vitruviana al parangonarla con la célebre leyenda⁶¹ de Dinócrates y Alejandro Magno narrada por Vitruvio en su *De Architectura* y esto con independencia de los lenguajes usados. La observación tendría consecuencias, sin duda: arquitectura noble, de granito, de un color y forma tan "conformes" que más parecía edificio tallado en la roca, haciendo de esa forma realidad lo que a los ojos de Sigüenza tenía la apariencia de quimera griega y vitruviana, que no era, por otro lado, sino una forma de elogiar al mecenaz y a los arquitectos del monasterio.

Se trata, por otra parte, de un arquitecto y un monarca legendarios (Dinócrates y Alejandro) que Felipe V, con posterioridad, quiso tener representados como un atributo de sus virtudes (en este caso, de la Magnificencia) en su palacio de La Granja de San Ildefonso, y así lo confirma el encargo de Filippo Juvarra, en 1735, a Plácido Constanzi, de la pintura *Alejandro ordena construir la ciudad de su nombre* (1737), para decorar la Galería del mis-



17.- P. Constanzi, *Alejandro ordena construir la ciudad de su nombre*, 1737. Palacio Real de La Granja de San Ildefonso, Patrimonio Nacional.

mo⁶². Desde este punto de vista, El Escorial, durante el reinado del primer Borbón, acabó siendo considerado, según se ha podido comprobar hasta ahora, como una cuestión disciplinariamente arquitectónica, como una arquitectura vitruviana, también en términos legendarios, y clasicista, por italiana o francesa, según quien opinara, a la par que nacional y como un edificio atributo de la Magnificencia de la Monarquía Hispánica, el único, como ya opinara Scamozzi a principios del siglo XVII.

Si pudiera ser verosímil, en términos generales, que el clasicismo es, o era, una forma de escapar del nacionalismo, de las maneras nacionales, como indicara Pérouse de Montclos⁶³, lo cierto es que la valoración de El Escorial, tal como hasta ahora se ha visto, podría servir para desmentir el aserto, convertida en arquitectura nacional a fuer de ser italiana, francesa, hispánica, vitruviana y clasicista, incluso le-

gendaria, es decir, híbrida⁶⁴. Desde luego parece que, durante el siglo XVIII, estas consideraciones sirvieron para convertir El Escorial en un modelo arquitectónico clásico y nacional, en una compleja referencia disciplinariamente arquitectónica y no sólo dinástica o simbólica, capaz de iluminar los nuevos caminos de la arquitectura tal como el siglo de las Luces, la monarquía de los Borbones y la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando querían consolidar.

Es cierto que Scamozzi, y con él toda una tradición que dura hasta nuestros días, consideró el monasterio de El Escorial un edificio propio del clasicismo y del vitruvianismo al modo italiano. Pero también se ha visto cómo Francia, en perfecta sintonía con sus propias tradiciones desde mediados del siglo XVI⁶⁵, lo arrebató al clasicismo italiano para hacer del edificio de Felipe II no una arquitectura clásica a la francesa, es decir, legítima y moderna heredera de la grandeza de Roma y del primer Renacimiento italiano, sino, y a pesar de que muchos eruditos y arquitectos consideraban, durante los siglos XVII y XVIII, que su autor fue L. de Foix⁶⁶, una arquitectura nacional propia de la Monarquía Hispánica, una arquitectura española. Durante el reinado de Felipe V esta idea se consolidó, desarrollándose en diferentes versiones, casi dialectos arquitectónicos, en los años posteriores de la segunda mitad del siglo XVIII.



Fig. 18.- J. de Castañeda, *Frontispicio del Compendio de los Diez Libros de Arquitectura de Vitruvio Escrito en Francés. Por Claude Perrault*, Madrid, 1761.

Es muy posible que el momento más elocuente de esa peculiar forma de entender El Escorial lo constituya la traducción, realizada por el arquitecto José de Castañeda y editada, en 1761, por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en la imprenta madrileña de Gabriel Ramírez, "Impresor de la Academia", de la obra de Claude Perrault, *Abregé des Dix Livres d'Architecture de Vitruve*, publicada, en París, en 1674. Traducida con el título de *Compendio de los Diez libros de Arquitectura de Vi-*

truvio Escrito en Francés. Por Claude Perrault...⁶⁷, lo fue por un arquitecto y profesor significativo durante los primeros años de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando⁶⁸, formado, además, en París, durante los años cincuenta del siglo XVIII, según confirma en su presentación de la traducción y en algunos otros textos manuscritos. Según estos últimos, Castañeda frecuentó la Académie Royale d'Architecture de París y estudió, con sus palabras, en "la nueva escuela del Señor Blondel"⁶⁹, refiriéndose, sin duda, a Jacques-François Blondel (1705-1774), académico, arquitecto, tratadista fundamental del siglo XVIII y creador de su propia *École des Arts* en 1742-43, la más importante de París en esos años centrales del Setecientos y de la que también fue alumno, entre otros, William Chambers (1723-1796), además de algunos arquitectos alemanes o rusos y, lógicamente, franceses. Admirador de Perrault, aunque también de Borromini, las enseñanzas de J. F. Blondel debieron ser fundamentales para Castañeda, y sin duda de ahí procede su interés por Claude Perrault (1613-1688) y sus estudios vitruvianos y arquitectónicos⁷⁰.

Aunque es cierto que Castañeda nunca fue considerado en la medida en que su formación podría hacer presumir y, de hecho, a su muerte, en 1766, la propia Academia le recordaba en una noticia necrológica como un arquitecto "lleno de modestia y filosofía melancólica"⁷¹, sin embargo, la traducción del *Abregé (Compendio)* de Vitruvio tiene un doble interés. Por un lado, la Academia de San Fernando de Madrid sabía y así se lo propuso desde mediados de los años cincuenta del siglo XVIII, de la necesidad de disponer de una nueva edición de Vitruvio en español y, mientras José de Hermosilla realizaba su traducción del mismo, que quedaría inédita, así como la que iniciara E. Llaguno, Castañeda se anticipó traduciendo no el Vitruvio de Perrault, publicado, en París, en 1673⁷², sino su compendio del año siguiente,

considerablemente más breve y destinado a aficionados y hombres de gusto, más que a arquitectos, como suele ser frecuente, por otra parte, con muchos tratados de arquitectura. Castañeda y la Academia, con esa traducción, pretendían resolver una urgencia, conocedores de que una verdadera edición del texto de Vitruvio significaba un esfuerzo casi titánico, que sólo culminaría con la de J. Ortiz y Sanz, publicada en 1787⁷³.

Más interesante es, en este contexto, que Castañeda, en su traducción del *Abregé (Compendio)*, abría el libro con una peculiar versión del frontispicio de la edición del Vitruvio de Perrault, de 1673. Castañeda conocía, por tanto, tanto el compendio vitruviano de aquél, así como la edición y traducción italiana del mismo, de 1747⁷⁴, y también, como no podía ser menos, su edición de Vitruvio, ya fuera en la edición de 1673 o en la segunda, de 1684, además de poder haber consultado otra obra del autor francés, mucho menos conocida o ci-



Fig. 19.- Cl. Perrault, *Frontispicio de Les Dix Livres d'Architecture de Vitruve*, París, 1673.

tada en la España en el siglo XVIII, ni aún después, como es la *Ordonnance des Cinq Espèces de Colonnes selon la Méthode des Anciens*, publicada, en París, en 1683⁷⁵.

En su edición de *Les Dix Livres d'Architecture de Vitruve*, Perrault incluía como frontispicio una estampa, dibujada por S. Le Clerc, que representa a las Bellas Artes entregando el libro de Vitruvio, traducido al francés, a la figura alegórica de la Monarquía Francesa, acompañada por la de la Abundancia. Al lado de la figura de la Escultura, un capitel de orden francés acentuaba el carácter nacional que toda la estampa deja traslucir intencionadamente. Convertida en francesa, la arquitectura vitruviana y grecorromana, encontraba en Francia el lugar ideal de un nuevo clasicismo, heredero legítimo y simbólico de los anteriores. Por si fuera poco, en ese proceso, Perrault se atribuye un papel fundamental, no sólo por la traducción del texto latino al francés, perfeccionándolo, modernizándolo, discutiéndolo y corrigiéndolo, sino incluso como arquitecto, colocando en el grabado, como ejemplo de ese nuevo y moderno clasicismo a la francesa, sus propios edificios: la fachada este del Louvre con la famosa Colonnade, el arco de triunfo en la Porte St-Antoine (nunca acabado y, finalmente, demolido, en 1716) y el Observatoire⁷⁶. A la postre, el propio Perrault no sólo exaltaba a la monarquía capaz de construir un moderno clasicismo, sino que él mismo, con su traducción de Vitruvio y sus edificios, se convertía en el mejor intérprete de ese clasicismo francés, nacional.

Cuando Castañeda publica su edición del *Abregé (Compendio)*, en 1761, incluye como frontispicio una versión interesantísima y conocida del de Perrault para su edición de Vitruvio. También algo semejante había aparecido, aunque mucho menos expresivo, en la edición ya recordada del *Compendio* publicada, en Venecia, en 1747⁷⁷. En el libro madrile-

ño, el grabado del Vitruvio de Perrault sufre elocuentes transformaciones que tienen que ver con la sombra del edificio escorialense que aquí nos interesa. En efecto, ahora, las figuras alegóricas de las Bellas Artes entregan a la Monarquía Hispánica, con la figura de la Abundancia a su lado, no el libro de Vitruvio, sino la planta de El Escorial. El orden francés, cercano a la alegoría de la Escultura, ha perdido las señas que lo convertían en un orden nacional francés, las flores de lis. Los edificios de Perrault, versión del moderno clasicismo francés, han sido sustituidos por una vista del monasterio de El Escorial.

Desde luego Castañeda no sólo había asumido las lecciones del clasicismo francés aprendidas en París en la Académie Royale y en la École de J.-F. Blondel, sino que, además, había sabido incorporar el discurso vitruviano y clasicista y la manera francesa de hacerlo propio a la nueva tradición inaugurada por los Borbones al convertir El Escorial en la arquitectura nacional hispánica por excelencia, desde Felipe V, como se ha visto, pero sobre todo durante el reinado de Fernando VI y los primeros años de la Real Academia de San Fernando. En el grabado del frontispicio, realizado por J. A. Gil, la planta de El Escorial, discurso disciplinarmente arquitectónico, sustituía a la arquitectura escrita de Vitruvio, a la teoría de la arquitectura. Mejor, en este contexto, la planta de El Escorial era ya, según esta estampa, la figuración más clara de la tradición vitruviana y clasicista, su más ejemplar representación, verdadera teoría figurativa, como una arquitectura de tesis. Por si había alguna duda, la imagen construida del monasterio, en visión escorzada, vista desde un punto bajo, para elevar su magnificencia y significación, al contrario que la célebre imagen de Herrera-Perret tantas veces recordada, ocupa todo el fondo del frontispicio.

De esta forma, sencilla, elocuente e intencionada, Castañeda, en 1761, consolidaba una

lectura de El Escorial que había comenzado a surgir a principios del siglo XVIII. Vitruvio, el clasicismo, ya fuera francés o italiano, y la teoría de la arquitectura habían sido realizados en una arquitectura nacional, El Escorial. La teoría de la arquitectura, vitruviana o clasicista, podía ser leída en la planta del edificio, en su representación en proyección ortogonal y, por si había dudas, la elevación en perspectiva, casi una "scena per angolo" en la mejor tradición de los Bibiena⁷⁸, mostraba la evidencia de su corrección, de su carácter modélico, nacional. El "modesto y melancólico" Castañeda, frente a Perrault, había renunciado a cualquier protagonismo, para confirmar no sólo la certeza del carácter ejemplar, clasicista y vitruviano de El Escorial, sino también el carácter institucional, nacional y propio de la Monarquía Hispánica, que el edificio de Felipe II había adquirido en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando que, por esos años cincuenta e inicios de los sesenta, entendía su función como parte de una política de Estado⁷⁹.

Como alumno de J.-F. Blondel, Castañeda debía conocer, además, que en la tradición nacional francesa existía la convicción de que la comodidad era tenida por una invención gala, frente a la magnificencia italiana (vitruviano-clásica), y, sin embargo, en su célebre frontispicio, parecía reclamar un acuerdo entre ambas, tal como, por otra parte, hiciera, un año antes, Francesco Algarotti, en 1760: "credono alcuni, che nell'architettura non si possa riunire una facciata nel gusto di S. Micheli o del Palladio, col comodo interno degli appartamenti alla francese"⁸⁰.

Casi sesenta años después de la discusión parisina de la Academia Real de Arquitectura, algo más desde la primera edición del Vitruvio de Perrault, la manera francesa de construir un clasicismo nacional y, además, de otorgar otro a la Monarquía Hispánica por medio de El Escorial, parecían definitivamente consolidados.

Poco después, hacia 1765, el pintor Francisco Preciado de la Vega, responsable de los artistas pensionados en Roma por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, académico de la de San Lucas de Roma y de la de la Arcadia de la misma ciudad, se quejaba a Manuel de Roda de que pudiera ser cierto el rumor que corría de que "no vendrán más Pensionados a Roma, que las pensiones se darán ay imbiandolos al Escorial."⁸¹

La importancia del rumor no es menor y especialmente significativa en este contexto: El Escorial, incluidas sus colecciones de pintura y escultura, podía reemplazar el casi obligado viaje a Roma considerado fundamental en la formación de cualquier artista o arquitecto, lo que, por otra parte, la propia Academia de San Fernando había comenzado a promover desde 1747. En cualquier caso, ese rumor, no cumplido, parece el más adecuado colofón a lo anunciado, sin duda sin pretensiones tan extremas, por Castañeda con su frontispicio. El Escorial, en esas fechas de los años sesenta del siglo XVIII, parecía compendiar lo más memorable de la tradición propia, aparecer como la más ejemplar aplicación construida de la teoría vitruviana y clasicista de la arquitectura e incluso ser considerado una alternativa nacional a Roma. Recuérdese que, además, en esos años, en concreto en 1764, se publica *La Descripción del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial*, de fray Andrés Ximénez.

Este proceso de valoración entusiasta de El Escorial es más comprensible si se tienen en cuenta algunos datos anteriores, además de los ya mencionados. Por ejemplo, ya desde 1750, el Marqués de la Ensenada, en el contexto de una política de Estado, podía polemizar con el ingeniero militar Feringán Cortés a propósito de la construcción del arsenal de Cartagena. El ingeniero había elegido, para su proyecto, diferentes tipos de piedra y de diferentes colores con el fin de aplicarlas con elo-

cuencia a cada uno de los edificios previstos para el puerto y el arsenal, tanto por motivos funcionales y de uso como por la proximidad de canteras próximas, que permitían abaratar los costes de la construcción, así como por razones artísticas y de decoro. Ensenada se opuso señalando, expresivamente, que “siendo El Escorial todo de una (piedra o materia), es obra hermosa.”⁸² La observación no es sólo la de un diletante o aficionado, sino la de un personaje decisivo en la política de la Monarquía y del Estado durante los años centrales del siglo XVIII. Es decir, en esas tempranas fechas, El Escorial ya era un patrimonio fundamental de la tradición arquitectónica nacional, una referencia incluso para personajes ajenos, en principio, a la arquitectura, aunque responsables últimos de la construcción de edificios y obras públicas de la Monarquía y de la ordenación del territorio⁸³.

En 1753, tan sólo unos pocos años después de esa afirmación, Ventura Rodríguez (1717-1785), arquitecto fundamental en esa época central de mediados del siglo XVIII, tanto en las obras reales como en la Real Academia de San Fernando, presenta un informe al viceprotector de esta última institución, Tiburcio de Aguirre, con el título de *Representación que hace à la Rl. Academia del diseño (con título de San Fernando). D. Ventura Rodríguez, en defensa del honor de la Arquitectura, como Profesor, y Director que es de ella, y Académico de la insigne de S. Lucas de Roma*⁸⁴. La “Representación” de Ventura Rodríguez tiene que ver con el debate que sobre los *Estatutos* de la recién creada Academia de San Fernando se estaba planteando durante aquellos años y en los que los artistas y arquitectos querían hacer valer sus derechos y saber frente al de los nobles e ilustrados. Aunque la batalla la perderían los primeros, lo que ahora interesa destacar es que, en ese informe, Ventura Rodríguez se refería al Escorial en los siguientes términos: “¿Entre las siete maravillas tan celebradas que

ha admirado el mundo, hai alguna de Pintura?; no, porque las quatro son de Arquitectura, y las tres de escultura: ¿Y para ser la Octava el Real Monasterio de S. Lorenzo del Escorial necesita acaso las pinturas que tiene? Pues lo que admira y sorprende a quantos tienen la fortuna de ver tal edificio, es su Arquitectura.”

La observación del arquitecto encierra variados y tempranos significados. Sin entrar ahora en el alcance de muchos de ellos, sí cabe decir que la afirmación, escrita en el peculiar contexto comentado, plantea claramente que en esa fecha El Escorial ya era una referencia destinada a convertirse en ineludible en la cultura arquitectónica española, recogiendo la vieja tradición de los Austrias que la hacía “Octava maravilla” del mundo y, además, anunciando su carácter modélico en la propia institución creada por Felipe V y Fernando VI, es decir, en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Tal vez, ese tipo de observaciones, que acabarían por convertirse en canónicas en ámbitos académicos e institucionales, junto a otros proyectos de Ventura Rodríguez de los años cincuenta y sesenta del siglo XVIII, habrían de propiciar que ilustrados españoles como Jovellanos o Ceán parangonaran, posteriormente, su figura a la de Juan de Herrera, como ya se ha visto.

La opinión de Ensenada, en 1750, y la de Ventura Rodríguez, tres años después, son extraordinariamente reveladoras de un hecho consolidado a comienzos de los años cincuenta del siglo XVIII, es decir, del reinado de Fernando VI y de los orígenes mismos de la Academia de San Fernando: El Escorial era ya un patrimonio nacional y un modelo tanto para los más altos responsables de la Monarquía como para los arquitectos más directamente vinculados a sus instituciones y obras y esto con independencia de cuestiones más o menos prolijas o debatibles sobre lenguajes arquitectónicos. Es más, que un personaje tan signifi-

cativo como Ventura Rodríguez estuviera, casi desde el inicio, compartiendo tales significados y valoraciones es muy revelador, tanto que obligaría a revisar muchas de las opiniones que sobre su obra se han escrito. Es cierto que, durante esos años cincuenta, sus modelos de referencia en proyectos y construcciones eran los más célebres del barroco romano, de Bernini o Borromini a Rainaldi o Fontana, y los ejemplos que conocía de F. Juvarrá, entre otros. Pero también lo es que, a la vez, El Escorial no parecía incompatible con los mismos⁸⁵, interpretado y entendido a partir de su mismo carácter de arquitectura nacional, vitruviana y clasicista, tal como había propuesto la nueva Casa de Borbón durante la primera mitad del siglo, incluida la memorable discusión de la Academia de Arquitectura de París en 1703.

Si se tiene en cuenta, además, que, entre otros proyectos y obras, Ventura Rodríguez acababa, cuando escribía esas palabras sobre El Escorial, de iniciar las obras de la iglesia de San Marcos de Madrid (1749-1753), cabe la posibilidad de preguntarse sobre la pertinencia de las dos interpretaciones consolidadas historiográficamente sobre su arquitectura. La primera, contempla una evolución gradual del arquitecto, casi biológica, en términos de estilo, del barroco romano y juvarriano al clasicismo herreriano, cuya simplicidad lo haría próximo a algunas modernas corrientes racionalistas de origen francés, para culminar con una suerte de neoclasicismo de tintes románticos. Lo que siendo verdaderamente excepcional no lo es menos que lo que otros historiadores quieren ver en su arquitectura: la obra de un arquitecto barroco "aggiornato", que tardíamente descubre a Herrera, El Escorial y la Catedral de Valladolid, y desnuda artificialmente su arquitectura, casi hasta un neoclasicismo de cartón, que no entiende.

Es posible que, con ser atendibles todas las posiciones historiográficas, quepa señalar que,

históricamente, el Ventura Rodríguez que usa de Bernini, Borromini, Cortona, Rainaldi o Juvarrá, no sea incompatible con el que cita y valora contemporáneamente a Juan de Herrera y El Escorial, máxime si se tiene en cuenta el contexto institucional e ideológico de su significado nacional tal como hasta ahora se ha podido ver. Tal vez así, de este modo, resulten más comprensibles observaciones como las de Ponz, Jovellanos o Ceán Bermúdez atribuyéndole una excepcional congenialidad con Juan de Herrera, entendida más como una proximidad institucional y cultural que de leguajes o tipológica, aunque, en ocasiones, también estas últimas puedan ser observadas en su arquitectura. De hecho, ya en 1759 proyectaba el Convento de los Agustinos Filipinos de Valladolid, de ecos evidentemente escurialenses en el tratamiento de muros y vanos, y, sobre todo, en 1768 se enfrentaba al proyecto de terminar la catedral de la ciudad, iniciada con trazas de Juan de Herrera. Su informe, impreso en ese mismo año, le permite reafirmar su elogio del arquitecto de Felipe II y de El Escorial, incluido su proyecto para la propia catedral vallisoletana: "Solicita el famoso Arquitecto Juan de Herrera desterrar á estrechos, y rigurosos golpes del discurso, la barbarie de los Edificios Góticos, para fixar en nuestra España la Romana Arquitectura..."⁸⁶. Habían pasado quince años desde que El Escorial apareciese, en 1753, como paradigma arquitectónico a los ojos de Ventura Rodríguez y el tópico parecía consolidado. Pero más interesante aún, en la argumentación de este breve ensayo, resulta un hecho anterior, de mediados de los años cincuenta, en el que también tuvo un cierto protagonismo nuestro arquitecto.

Con motivo de la construcción del nuevo Hospital General de Madrid, en la ronda de Atocha, varios arquitectos, y entre ellos José de Hermosilla (1715-1776), G. B. Sacchetti (1690-1764) y Ventura Rodríguez, presentaron proyectos en 1755. El de José de Hermosilla no se

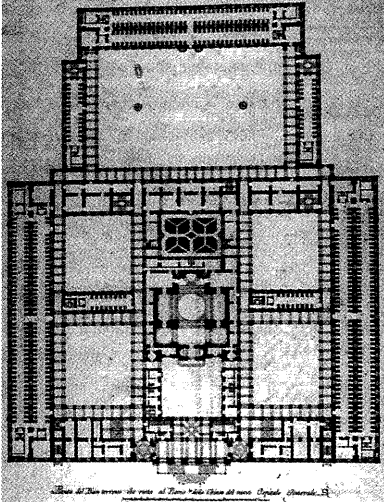


Fig. 20.- F. Sabatini, *Planta del Piso Bajo del Hospital General*, 1771. Archives Nationales, París.

conoce, aunque según su plan, aprobado en 1756, se iniciaron las obras, luego continuadas por Francisco Sabatini (1721-1797)⁸⁷, a partir de 1769. Se sabe que el de Ventura Rodríguez fue juzgado por una comisión en la que estaba G. B. Sacchetti y que, finalmente, fue rechazado. El arquitecto de Ciempozuelos reaccionó escribiendo, en 1756, un memorial en defensa de su proyecto, acompañándolo, además, de dos planos, que tampoco se conocen. De ese memorial⁸⁸, lo que ahora interesa destacar es una observación muy reveladora y significativa en relación con el tema que nos ocupa. En efecto, Ventura Rodríguez escribe: "También tube presente, que este edificio no debe ser de aquellos en que la delicadeza, y ornatos, apurasen los primores de la Arquitectura, pero sí de extensión y capacidad, bastante con las ventilaciones y comodidades necesarias: que en la misma sencillez de su construcción, manifestase el buen gusto, simetría y proporciones y que en tiempo del feliz Reynado de S. Ma.d tenía un basallo humilde lleno de gratitud y de reconocimiento, que procuró unir todas estas partes: al modo de la gran casa de Imbalidos de Paris, en la que resplandece este bello orden."⁸⁹

El Hospital de Ventura Rodríguez tenía, según sus propias palabras, un lenguaje desornamentado apropiado al carácter funcional y utilitario del edificio, atento a la simetría, proporción y buen gusto, además de derivar tipológicamente del Hospital de los Inválidos de París, de promoción real como el de Madrid y, en principio, destinada su iglesia a panteón de los reyes de Francia, según intención, nunca explícita, de Luis XIV. Además, según describen Llaguno y Ceán, que debieron ver el proyecto, tenía "diez patios"⁹⁰, lo que lo aproxima sin duda al modelo parisino, incluida la disposición de la iglesia, separada de la fachada a la calle de Atocha por un patio que, los que corrigieron y censuraron su proyecto, pretendían adelantar hacia el frente mismo del edificio, como crítica Ventura Rodríguez en su memorial.

Lo más interesante de este proyecto, que no conocemos, es que fuera definido por el arquitecto como un edificio despojado de adornos y próximo al modelo del Hospital de los Inválidos de París, cuya derivación del modelo tipológico y simbólico de El Escorial de Felipe II parece evidente, aunque no ha sido aceptada unánimemente por todos los historiadores⁹¹. Construido por L. Bruant a partir de 1670, fue terminada su iglesia por Jules Hardouin-Mansart en 1706. Es decir, a través de Francia, Ventura Rodríguez proponía un proyecto tipológico de progenie escorialense, incluida la disposición de su iglesia, frente a otras versiones, para el Hospital General de Atocha. En otras palabras, para seducir a Fernando VI y a su Junta de Hospitales, haciéndose eco de un interés que debía ser común en esa época, el arquitecto proyectaba un grandioso, pero pulcro y desornamentado, edificio, a la vez nacional (El Escorial) y francés (Los Inválidos de París), como hemos visto que se había venido proponiendo indirectamente desde comienzos del siglo XVIII hasta el mismo frontispicio del *Compendio* de Vitruvio de Castañeda.

Más interesante aún es el hecho de que el proyecto de José de Hermosilla, que al final fue el que consiguió hacerse con la obra del Hospital, recordase de forma también muy evidente la disposición tipológica del monasterio de El Escorial, si bien disponiendo la iglesia en la fachada del edificio, como, precisamente, criticaba Ventura Rodríguez que se hiciera y que, por este motivo, fuera censurado su proyecto por su admirado Sacchetti. Es cierto que no conocemos el proyecto de Hermosilla, como tampoco el de Ventura Rodríguez, aunque los diferentes juegos de planos del mismo de Sabatini, conservados en París y en Madrid⁹², no debían ser muy diferentes de lo planteado por Hermosilla, si bien la disposición de la iglesia debía ser distinta: retrasada con un patio delantero en Sabatini, como habría querido Ventura Rodríguez, y convertida en fachada del edificio como proponía Hermosilla, aunque, al final, ninguna se construyera, ya que, como es sabido, sólo lo fue una parte del proyecto.

Es decir, que, como evidencian algunos datos documentales y especialmente el *Plano Topográfico de la Villa y Corte de Madrid*, de 1769, de Antonio Espinosa de los Monteros y dedicado al Conde de Aranda, el proyecto de Hermosilla⁹³ presentaba una disposición que recordaba de forma muy notable la composición tipológica de El Escorial, aunque situaba



Fig. 21.- A. Espinosa de los Monteros, *Plano topográfico de la Villa y Corte de Madrid*, 1769.

la monumental iglesia centralizada en la misma fachada de Atocha, lo que cambiaría Sabatini a partir, precisamente, de ese año de 1769, aunque luego nunca se construyera. Ya T. Reese, en su estudio sobre Ventura Rodríguez⁹⁴, había llamado la atención sobre esa similitud entre la planta del Hospital en el *Plano* de Espinosa y El Escorial. Con respecto al de Ventura Rodríguez, el proyecto de Hermosilla

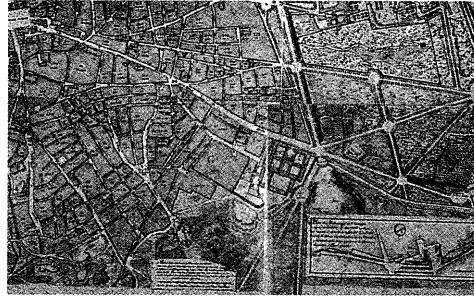


Fig. 22.- A. Espinosa de los Monteros, *Detalle de la zona del Hospital General en el Plano topográfico de la Villa y Corte de Madrid*, 1769.

había disminuido el número de patios, como es evidente en el *Plano* de Espinosa y en la reelaboración de Sabatini. En cualquier caso, lo más importante, en este contexto, es comprobar cómo, directamente o a través de modelos franceses (los Inválidos, en el caso de Ventura Rodríguez), la composición tipológica de El Escorial constituía, ya en esas fechas, toda una lección de arquitectura que acabaría incorporándose casi con naturalidad al frontispicio del *Compendio* de Castañeda, de 1761.

Es más que probable la responsabilidad de Hermosilla en la elaboración del *Plano* de Espinosa, que por su formación no podía conocer los sistemas de representación cartográfica más modernos, mientras que el primero añadía a su formación de ingeniero militar la de arquitecto, pensionado además en Roma precisamente durante los años de la aparición de la extraordinaria *Nuova Pianta di Roma*, publicada en 1748 por Giambattista Nolli⁹⁵, en cuyo círculo científico y cultural se movió Hermosilla, como

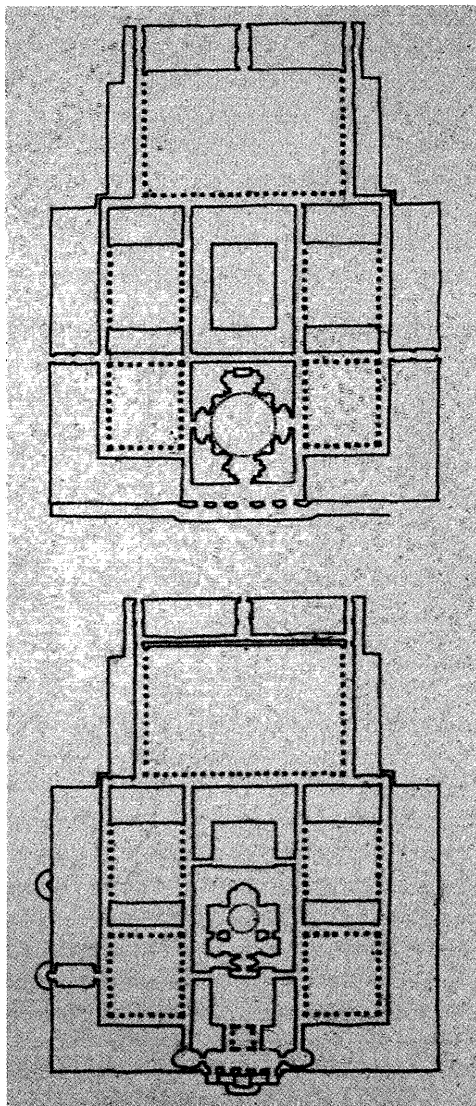


Fig. 23.- J. Ortega, *Interpretación de las plantas del Hospital General*. Arriba: versión del Plano de Espinosa de los Monteros (1769). Abajo: versión del Plano de Sabatini. Madrid, 1993.

testimonia, por otra parte, su manuscrito *Tratado de Arquitectura Civil* (1750)⁹⁶. No sólo la influencia de Nolli es evidente en el *Plano* de Espinosa, sino que, además, incluye obras aún por construir en esos años, como el propio Hospital General o el nuevo Paseo del Prado, promovido precisamente este último por El

Conde de Aranda, a quien estaba dedicado el plano. Ambos, Hospital y Paseo, proyectos, además, de José de Hermosilla, cuyas relaciones con Aranda eran excelentes ya desde los años cincuenta, cuando el arquitecto abandona, como profesor, la Academia de San Fernando, en 1756, para incorporarse al Cuerpo de Ingenieros Militares que estaba reorganizando el último⁹⁷.



Fig. 24.- J. de Hermosilla, *Vista del El Escorial*, c. 1757. Biblioteca Nacional, Madrid.

Desde luego, tanto Hermosilla como Aranda conocían bien El Escorial ya que, en 1757, ambos habían participado en una empresa diríase que, a la vez, arquitectónica y política: levantar unos nuevos planos del monasterio de Felipe II. No fue, sin embargo, la Academia la promotora de la iniciativa, sino Aranda, que siempre entendió la arquitectura como un instrumento político de la Monarquía y del Estado, incluida la misma institución académica dedicada a la defensa y promoción de las Bellas Artes. De aquel proyecto se conocían un dibujo, que pude atribuir a Hermosilla, algunas confusas noticias que daban Llaguno-Ceán, incluida la posibilidad de la existencia de varias copias, y algunos datos espigados de las Actas de la propia Academia de San Fernando⁹⁸. Con posterioridad, F. Marías ha publicado unos magníficos dibujos de El Escorial firmados, en 1759, por dos ingenieros militares, Bernardo Fillera y Balthazar Ricaud⁹⁹, que pueden ponerse en relación con la empresa mencionada.



Fig. 25.- B. Fillera y B. Ricaud, *Monasterio de San Lorenzo El Real. Alzado de la fachada que mira al oeste*, 1759. Canadian Center for Architecture, Montreal.

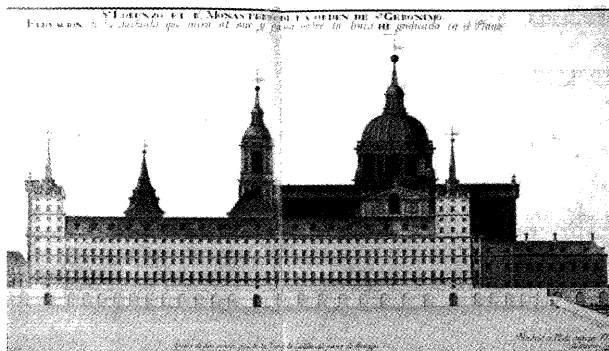


Fig. 26.- B. Fillera y B. Ricaud, *Monasterio de San Lorenzo El Real. Alzado de la fachada que mira al sur*, 1759. Canadian Center for Architecture, Montreal.

Es decir, en 1757, Aranda y Hermosilla, con una brigada de ingenieros militares, por orden de Fernando VI y al margen de la Academia, inician una campaña para realizar nuevos levantamientos en proyección ortogonal y "algunas perspectivas" de El Escorial. En 1770, en las Actas de la Junta Particular de la Academia, Ignacio de Hermosilla, secretario de la misma y hermano del arquitecto, informa de cómo el 29 de diciembre de ese año, había hecho presentes "las Diez Estampas, que estaban en el Palacio del Pardo, y remitió el Señor Protector à la Academia. Representan el Monasterio del Escorial: y di cuenta de que una Brigada de Yngenieros (que de orden del Rey nombró el Señor Conde de Aranda siendo Director de aquel cuerpo, en 13 de agosto de 1757) hizo varios planos, alzados, perfiles, y perspectivas de aquel edificio: de los que algunos se entrega-

ron al Señor Don Ricardo Wall. El Señor Protector (Marqués de Grimaldi) expresó que había oído hablar de estos diseños, y que daría orden se buscasen en la Secretaría de Estado, y remitiesen à la Academia, à fin de que se tengan à la vista con todos los demás antecedentes, que se puedan descubrir, y se proceda con dictamen de los facultativos à disponer la colección acordada de los diseños de aquel edificio: para la qual añadió S. E. tiene el Rey preparada una porción muy considerable de papel de gran marca, que pasará a la Academia."¹⁰⁰

Es muy posible que la campaña de Aranda y Hermosilla, ordenada por Fernando VI en 1757, tuviese como finalidad la de hacer una publicación con esos dibujos, lo que acentúa el interés institucional, político y arquitectónico de la Monarquía por el edificio y resulta cohe-

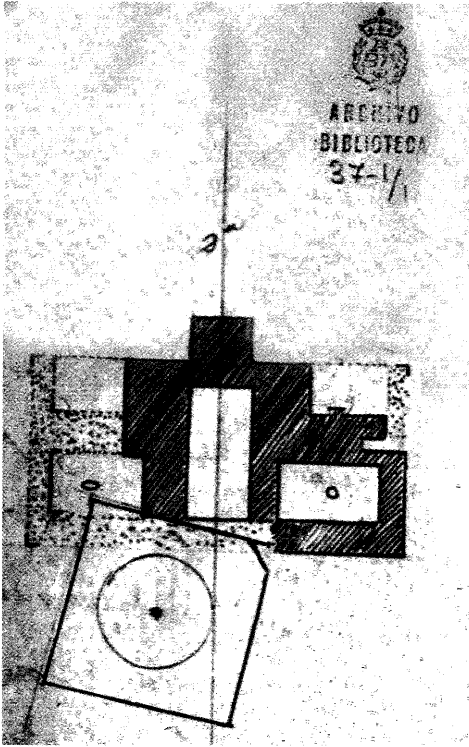


Fig. 27.- J. de Herosilla, *Restitución ideal de la tipología original de la Casa Real Vieja de la Alambra*. Croquis, 1766. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

rente con algunas de las observaciones hasta aquí realizadas. Además, durante los años cincuenta y los sesenta, la Academia de San Fernando contemplaba, por iniciativa de Fernando VI, primero, y de Carlos III, después, y por medio de la Academia, la realización y publicación de una Colección de Monumentos Españoles, siguiendo, sin duda, modelos franceses¹⁰¹, y para la que se había pensado comenzar con el Palacio y los Jardines del Real Sitio de La Granja de San Ildefonso y con lo que posteriormente serían las *Antigüedades Arabes de España*, dirigidas precisamente por Herosilla (en el que también se había pensado para hacer dirigir los trabajos de La Granja) y que incluían la Alhambra de Granada, la Mezquita de Córdoba, además del Palacio de Carlos V y la Catedral de la primera ciudad. Di-

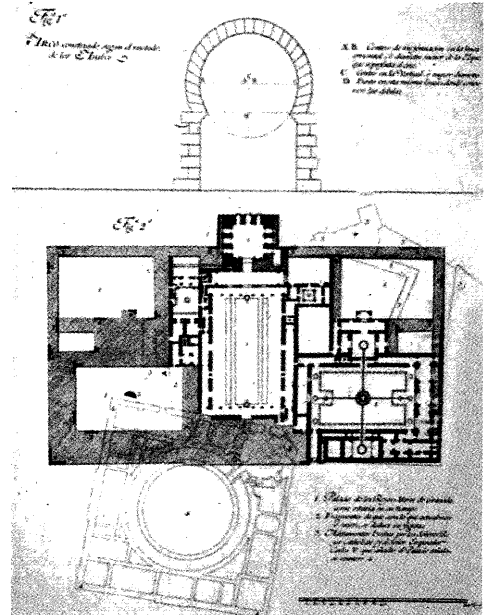


Fig. 28.- J. de Herosilla, *El Palacio nazarí de la Alambra "como estaría en su tiempo"*. Dibujado en 1776, grabado en 1773, publicado en 1787 en las *"Antigüedades Arabes de España"*.

bujadas estas últimas entre 1766 y 1767, fueron publicadas, en una primera edición, en 1787. No cabe duda de que el pionero trabajo de Herosilla y Aranda en El Escorial habían convertido al primero en una suerte de especialista en el levantamiento de planos de edificios y conjuntos históricos, cuyo rigor habría de ser fundamental, además, en el *Plano* de Madrid grabado por Espinosa de los Monteros en 1769 y dedicado a Aranda, como ya se ha recordado.

Cuando en 1770, Ignacio de Herosilla escribía, en las Actas de la Junta Particular, sobre el interés de la Academia por grabar los dibujos de El Escorial realizados en tiempos de Aranda, lo hacía en el contexto de la construcción de esa Colección de Monumentos Españoles ya referida. Antes, había descrito, en el acta del mismo día, el estado en el que se encontraban la edición de los de las *Antigüedades Arabes* y, después, comentaba el ofreci-

miento a la Academia, para completar los dibujos de la campaña de Aranda, por parte del Duque del Infantado, de una colección de dibujos originales "del Escorial, y de otros grandes edificios, unos del famoso Juan de Herrera firmados de su mano, algunos con notas de la del Señor Rey Don Felipe Segundo, otros de Francisco de Mora, y de otros Artífices de aquellos tiempos: El Señor Duque los ofreció para la citada colección, ô los usos que la Junta quiera hacer de ellos..."¹⁰².

Con estos antecedentes, que incluían los dibujos de El Escorial y el proyecto para el Hospital General de Atocha, además del contexto institucional y específicamente arquitectónico descritos, no cabe sorpresa alguna en el hecho de que cuando Herosilla se enfrente, en 1766, a la restitución compositiva y tipológica de la primitiva disposición del palacio nazarí de la Alhambra, lo convierta en una suerte de Escorial vestido de árabe¹⁰³.

El mismo conde de Aranda volvería, en otro contexto, a defender El Escorial, en 1785, en su *Dénonciation au public, du voyage d'un soi-disant Figaro en Espagne, par le Véritable Figaro*, publicado en Londres y a la venta en París, según reza la portada. El libro era una respuesta cargada de ironía sobre las observaciones derramadas, el año anterior, sobre España, su cultura y costumbres y sobre su arquitectura y arte, por el autodenominado marqués de Langle, que publicó, en 1784, el *Voyage de Figaro en Espagne*, con sucesivas reediciones. Aranda se vió casi impelido a res-

ponder ante el libro no sólo por su condición de embajador en París (el texto de Langle llamaba a Carlos III, "el labrador"), por sus propias convicciones, sino también porque el texto hacía un extraño elogio de su personalidad en el que, entre otras cosas en relación con las artes y la arquitectura, decía: "El Conde de Aranda quería también poner en venta las joyas de los santos, el guardarropa y mobiliario de las Vírgenes, y convertir los relicarios, las cruces, los candelabros, etc. en puentes, canales, posadas y caminos reales".

En cualquier caso, sobre El Escorial, el imaginario marqués de Langle, convertido en Figaro, el conocido personaje literario ideado por Beaumarchais unos años antes, decía, entre otras cosas, que, desde la construcción del monasterio por Felipe II, el sol se esforzaba "inútilmente en atravesar, en deshacer, en fundir" el edificio. El curioso destino del sol, empeñado en diluir el monasterio, incapaz de conseguir, además, que aquella tierra dejara de ser yerma, era paralelo a su impresión ante el Panteón: "Que mi mano se seque -escribe el "Figaro" marqués de Langle-, que jamás pueda escribir, que me muera mañana, antes, ahora mismo, si hay en todo eso una sola palabra de verdad"¹⁰⁴. Más lisonjero, Unamuno, con posterioridad, tan sólo se atrevió a comparar el Panteón con un "almacén de lencería", como, se ha visto, también porque él amaba el desnudo arquitectónico, es decir, lo que algunos historiadores llaman arquitectura despojada, casi hasta la muerte, como afirmara el contradictorio Diego de Villanueva.

NOTAS

¹ Una primera versión de este ensayo, considerablemente más reducida, fue publicada en D. Rodríguez Ruiz, "En El Escorial "murió la arquitectura", en las *Actas del Symposium El Monasterio del Escorial y la arquitectura*, Madrid, 2002, pp. 312-331.

² E. H. Gombrich, *Shadows. The Depiction of Cast Shadows in Western Art*, Londres, 1995. Otros ensayos sobre la sombra en el arte pueden verse en M. Baxandall, *Las sombras y el Siglo de las Luces*, Madrid, 1997 y V. I. Stoichita, *Breve historia de la sombra*, Madrid, 1998.

³ La caracterización de El Escorial como "nuestra gran piedra lírica" la escribió José Ortega y Gasset en 1913, en *Los Lunes de El Imparcial*, a propósito de su crítica al libro de Azorín, *Castilla* (1912). Véase al respecto I. Fox, "Introducción" a Azorín, *Castilla*, Madrid, 1993, págs. 53-57.

⁴ Miguel de Unamuno, "Montaña, desierto, mar" (1924), en M. de Unamuno, *Paisajes del alma*, Madrid, 1986, pág. 75.

⁵ M. de Unamuno, "En El Escorial" (1912), en *Andanzas y visiones españolas*, Madrid, 1975, pp. 51-52.

⁶ Sobre la confusión histórica entre el clasicismo y el barroco romano interpretado en términos académicos, añadida a la frecuente identificación entre academicismo y clasicismo, véanse algunos de mis estudios anteriores sobre el tema y mi reciente D. Rodríguez Ruiz, "Arquitectura y academia durante el reinado de Fernando VI", en el catálogo de la exposición *Un reinado bajo el signo de la paz. Fernando VI y Bárbara de Braganza*, Real Academia de Bellas Artes de San Fer-

nando, Madrid, 2002, pp. 219-244, con la bibliografía anterior.

⁷ Sobre este tema véase, con la bibliografía pertinente, D. Rodríguez y C. Sambricio, "El Conde de Aranda y la arquitectura española de la Ilustración", en el catálogo de la exposición *El Conde de Aranda*, Zaragoza, 1998, p. 154.

⁸ Sobre el conflicto entre lo clásico y lo nacional en el siglo XVIII véanse, entre otros, J. Rykwert, Los primeros modernos. *Los arquitectos del siglo XVIII*, Barcelona, 1982; J.-M. Pérouse de Montclos, *L'architecture à la française. XVIe, XVIIe, XVIIIe siècles*, París, 1982 y, en relación a la España del siglo XVIII, D. Rodríguez Ruiz, "Del palacio del rey al orden español: usos figurativos y tipológicos en la arquitectura del siglo XVIII", en el catálogo de la exposición *El Real Sitio de Aranjuez y el Arte Cortesano del siglo XVIII*, Madrid, 1987, 287-300.

⁹ Y. Bottineau, *El Arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*, (1ª ed., Burdeos, 1962), Madrid, 1986.

¹⁰ Véanse, entre otros, M. Morán, *La imagen del Rey. Felipe V y el arte*, Madrid, 1990 y S. Muniain, *El programa escultórico del Palacio Real de Madrid y la Ilustración española*, Madrid, 2000.

¹¹ L. Réau, *Histoire de l'expansion de l'art français*, París, 1924-1933, *Le monde latin*, vol. IV, 1933, pp. 229-230.

¹² Y. Bottineau, *El arte cortesano...*, op. cit., pp. 248-249.

¹³ Sobre estos proyectos, véase ahora F. Fossier, *Les dessins du fonds Robert de Cotte de la Bibliothèque Nationale de France: architecture et décor*, París, 1997.

¹⁴ D. Rodríguez Ruiz, "Tradición e

innovación en la arquitectura de Vicente Acero", en *Anales de Arquitectura*, núm. 4, 1992, pp. 36-49.

¹⁵ El debate se encuentra transcrito en *Procès-Verbaux de l'Académie Royale d'Architecture (1671-1793)*, Ed. de H. Lemmonnier, t. III (1697-1711), París, 1913, pp. 179-182.

¹⁶ F. Marías, "El Escorial entre dos Academias: juicios y dibujos", en *Reales Sitios*, núm. 149, 2001, pp. 2-19.

¹⁷ Sobre este asunto, véase F. Marías, "El Escorial entre dos Academias...", op. cit., 3 y ss.

¹⁸ Sobre este tema véase el interesante artículo de R. Valladares, "Hereditario de quién. Luis XIV y el legado de Felipe II", en A. Alvar Ezquerro (coord.), *Imágenes históricas de Felipe II*, Madrid, 2000, pp. 116-140, con la bibliografía pertinente.

¹⁹ Archivo General de Palacio, Felipe V, Leg. 180, citado en D. Rodríguez Ruiz, "El Palacio del Real Sitio de La Granja de San Ildefonso. Un retrato cambiante del rey", en D. Rodríguez Ruiz (ed.), *El Real Sitio de La Granja de San Ildefonso. Retrato y escena del rey*, Madrid, 2000, p. 29.

²⁰ Véanse, sobre este asunto, entre otros, J.M. Pérouse de Montclos, "Le sixième ordre d'architecture ou la pratique des ordres suivant les nations", en *Journal of the Society of Architectural Historians*, t. XXXVI, 1977, pp. 223-240; W. Szambien, *Simetría, gusto, carácter. Teoría y terminología de la arquitectura en la Epoca Clásica 1550-1800*, Madrid, 1993 y D. Rodríguez Ruiz, "Del palacio del rey al orden español...", op. cit., 296 y ss.

²¹ El tratado de C. Rieger fue traducido por M. Benavente, con nuevas adiciones, acordadas con el propio jeffers vienés, profesor de matemáticas

en el Colegio Imperial de la Compañía de Jesús en Madrid desde 1760 y académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando desde 1761. Sobre el tratado de Rieger puede verse D. Rodríguez Ruiz, *José Ortiz y Sanz. Teoría y crítica de la arquitectura*, 2 vols., Madrid, 1992, vol. II, pp. 83-84 y 88 y ss., con la bibliografía anterior.

²² G.M. de Jovellanos, *Elogio de D. Ventura Rodríguez*, Madrid, 1790. La interpretación de Jovellanos sobre el carácter herreriano y "nacional" de la arquitectura de Ventura Rodríguez es, sin duda, forzada, aunque históricamente inevitable, también porque la pensó, proyectó y construyó en España. Sobre este asunto véase mi reciente ensayo D. Rodríguez, "Arquitectura y academia durante el reinado de Fernando VI", op. cit., pp. 219 y ss., con la bibliografía anterior.

²³ Aunque no puedo entrar ahora, por problemas de espacio, en el tratamiento de estos problemas en la obra de J.A. Ceán Bermúdez, extraordinario heredero de esta tradición historiográfica, de D. de Villanueva o J. de Hermsilla a Ponz, Llaguno o Jovellanos, sirva una pequeña apostilla: "Jóvenes españoles -escribía Ceán en 1827, después incluso de haber publicado su estudio sobre Juan de Herrera (1812 y 1823)-, seguid las pisadas que Toledo y Herrera dexaron marcadas en esa gran fábrica del Escorial, y ellas os señalarán los límites de saber en la arquitectura, sin incurrir en los caprichos y extravagancias de una imaginación exáltada", en F. Milizia, *Arte de ver en las Bellas Artes...*, trad. de J. A. Ceán Bermúdez, Madrid, 1827, p. 213.

²⁴ Al respecto, D. Rodríguez Ruiz,

"Del palacio del rey al orden español...", op. cit., pp. 287-290.

²⁵ E. Llaguno, *Noticia de los arquitectos y de la arquitectura de España desde su restauración*, Madrid, 1829, t. IV, pp. 39-41. Sobre estos temas y los orígenes mismos de la "secta borrominesca", véase D. Rodríguez Ruiz, "Alonso Cano y la arquitectura. Lenguajes y quimeras", en *Actas del Symposium Internacional Alonso Cano y su época*, Granada, 2002, pp. 263-302.

²⁶ Sobre Vicente Acero y sus observaciones sobre Juan de Herrera y El Escorial véase D. Rodríguez Ruiz, "Tradicición e innovación en la arquitectura de Vicente Acero", op. cit., pp. 36-49.

²⁷ Véase, al respecto, D. Rodríguez Ruiz, "El Palacio del Real Sitio de La Granja de San Ildefonso. Un retrato cambiante del rey", op. cit., pp. 25 y ss.

²⁸ C. Rieger, *Elementos de toda la Architectura Civil...*, (trad. de M. Benavente), op. cit., pp. 272-274.

²⁹ E. Santiago, "Blaeu, Johannes, *Parte del Atlas Mayor o Geographia Blaviana, que contiene las cartas y descripciones de las Españas*, Amsterdam, 1672", en E. Santiago (ed.), *El Escorial en la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1985, pp. 282-283.

³⁰ Cabe incluso pensar razonablemente que es posible que los arquitectos franceses que estudiaron y discutieron en 1703 El Escorial lo hicieran sobre las estampas de Blaeu. En este sentido, existe un enorme vacío documental sobre el destino y uso de los miles de ejemplares que se editaron de la obra de Herrera-Perret, conociendo, además, que ahora se conservan unos pocos ejemplares.

³¹ C. Rieger, *Elementos de toda la*

Architectura Civil..., op. cit., s.p., pero 308-309.

³² Sobre esas colecciones de dibujos escorialenses véanse las noticias recogidas en D. Rodríguez y C. Sambrić, "El Conde de Aranda y la arquitectura...", op. cit., pp. 155 y ss. y D. Rodríguez Ruiz, "Las Trazas del Palacio de Carlos V en la Alhambra de Granada", en el catálogo de la exposición *Las Trazas de Juan de Herrera y sus seguidores*, Madrid, 2001, pp. 417-447.

³³ J. Quevedo, *Historia del Real Monasterio de San Lorenzo, llamado comunmente del Escorial...*, Madrid, 1849, p. 177.

³⁴ Véase, respectivamente, E. Santiago Páez y J.M. Magariños, "El Escorial en la pintura", en E. Santiago (ed.), *El Escorial en la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1985, pp. 365-366 y M. Morán, *La imagen del rey. Felipe V y el arte*, op. cit., pp. 18 y 45.

³⁵ M. Morán Turina, "Borbones versus Austrias", en *Philippe V d'Espagne et l'art de son temps*, Sceaux, 1995 e id., "Los retratos de Felipe V: entre la tradición y la fractura", en D. Rodríguez Ruiz (ed.), *Retrato y escena del rey...*, op. cit., pp. 71-73.

³⁶ Sobre estos temas véanse D. Rodríguez Ruiz, "El Palacio del Real Sitio de La Granja de San Ildefonso...", op. cit., pp. 25 y ss.; id., "El Palacio del Real Sitio de La Granja de San Ildefonso ¿Un espacio para la teoría de la arquitectura?", en *Reales Sitios*, núm. 144, 2000, pp. 2-13 e id., "El Palacio Real de Madrid", en D. Rodríguez Ruiz (ed.), *Palacios Reales en España. Historia y arquitectura de la magnificencia*, Madrid, 1996, pp. 153-180.

³⁷ J.J. Luna, *Miguel Angel Houasse (1680-1730). Pintor de la corte de Fe-*

lipe V, Madrid, 1981, p. 68.

³⁸ Sobre las pinturas de M.-A. Houasse para el palacio, incluyendo algunas vistas de los Sitios Reales y de El Escorial, véanse también mis fichas del catálogo D. Rodríguez (ed.), *El Real Sitio de La Granja de San Ildefonso. Retrato y escena del rey*, op. cit., pp. 303-304, 308-313 y 361-363.

³⁹ Esta obra, era conocida tradicionalmente como *Pretil del jardín de los frailes de El Escorial*, ya que se pensaba que estaba tomada desde una de las ventanas de la fachada meridional de El Escorial, ante la que se sitúa el mencionado jardín. Recientemente y con razón, J. L. Sancho ha identificado el jardín con el del Rey, frente a la fachada oriental del monasterio, proponiendo el cambio de denominación que aquí queda recogido. Véase J. L. Sancho, "Las vistas de los Sitios Reales por M. A. Houasse, el sueño de un silencio", en el catálogo de la exposición *El Arte en la Corte de Felipe V*, Madrid, 2002, pp. 195 y ss.

⁴⁰ Véase, al respecto, S. Alpers, *El arte de describir. El arte holandés del siglo XVII*, Madrid, 1987. Sobre el género del paisaje y las vistas véase también D. Rodríguez, "Como el "cristal de Claude", que ayudaba a pintar la naturaleza", en el catálogo de la exposición *Naturaleza pintadas de Brueghel a Van Gogh. Pintura naturalista en la Colección Carmen Thyssen-Bornemisza*, Madrid, 1999, pp. 19-32.

⁴¹ Sobre estos temas, véase el ensayo de E.H. Gombrich, *Shadows. The Depiction of Cast Shadows in Western Art*, ya citado.

⁴² Sobre esta obra, véase E. Santiago Páez y J.M. Magariños, "El Escorial, historia de una imagen", en E. Santiago Páez (ed.), *El Escorial en la Biblio-*

teca Nacional, Madrid, 1985, pp. 223-366 y, en concreto, pp. 278-281.

⁴³ J. Held, "Michel-Ange Houasse in Spanien", en *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, t. XIX, 1968, pp. 183-206.

⁴⁴ Sobre estas intervenciones de Villanueva la bibliografía es numerosa, pero véanse los estudios recientes de C. Sambricio y M. Herrero, "Las intervenciones de Juan de Villanueva en el Real Sitio de San Lorenzo de El Escorial", en *Fragmentos*, núms. 12-14, 1988, pp. 188-205; P. Moleón, *La arquitectura de Juan de Villanueva. El proceso del proyecto*, Madrid, 1988 e id., *Juan de Villanueva*, Madrid, 1998, con la bibliografía anterior.

⁴⁵ Véase, al respecto, E. Santiago Páez y J.M. Magariños, "El Escorial, historia de una imagen", op. cit., pp. 302-310.

⁴⁶ Sobre estos temas véase D. Rodríguez (ed.), *El Real Sitio de La Granja de San Ildefonso...*, op. cit., con toda la bibliografía anterior y la documentación pertinente que exime de repetirla ahora, desde los estudios de J. Held o Y. Bottineau a los de J.J. Luna y la nueva documentación de archivo que allí se cita.

⁴⁷ Sobre los diseños de Herrera grabados por Perret entre 1583 y 1598 y sobre las explicaciones de los mismos del primero en *Sumario y breve declaración de los diseños y estampas de la Fábrica de San Lorenzo el Real del Escorial* (1589), la bibliografía es enorme, pero véanse, entre otros, E. Santiago Páez y J. M. Magariños, "El Escorial, historia de una imagen", op. cit., pp. 230-253 y el todavía fundamental estudio de L. Cervera Vera, *Las Estampas y el Sumario de El Escorial por Juan de Herrera*, Madrid, 1954

(hay ed. facsímil, Madrid, 1998).

⁴⁸ Véase, al respecto, A. Martínez Ripoll, "La imagen artística del Escorial en la España de los Austrias: génesis y fijación de un arquetipo visual", en *Actas del Symposium Literatura e e Imagen en El Escorial*, San Lorenzo del Escorial, 1996, pp. 250-294.

⁴⁹ E. Santiago y J. M. Magariños, "El Escorial, historia de una imagen", en E. Santiago (ed.), *El Escorial en la Biblioteca Nacional*, op. cit., p. 281.

⁵⁰ Las estampas de L. Meunier dedicadas al Monasterio de Felipe II tuvieron una enorme fortuna, siendo copiadas, con alteraciones y algunas invertidas, por Pieter van den Berge, *Theatrum Hispaniae...*, Amsterdam (s.f.) que contiene también grabados de otros Sitios Reales. véase, al respecto, E. Santiago, op. cit., pp. 287-288.

⁵¹ La obra de Fray Francisco de los Santos, *Descripción breve del Monasterio de S. Lorenzo el Real del Escorial*, fue publicada en Madrid, en 1657, con varias ediciones posteriores, e incluye una detallada descripción del Panteón, recientemente inaugurado por Felipe IV. Las estampas fueron grabadas por Pedro de Villafranca, continuando y usando la tradición de los grabados de Perret, aunque con nuevas y fundamentales incorporaciones.

⁵² Sobre la edición inglesa de G. Thomson de la obra de Fray Francisco de los Santos y sobre la estampa mencionada véanse L. Cervera Vera, *Las Estampas y el Sumario de de El Escorial*, por Juan de Herrera, Madrid, 1954, 2 vols., p. 85; E. Santiago, op. cit., pp. 298-301 y F. Marías, "El Escorial entre dos Academias...", op. cit., pp. 13-14.

⁵³ N. de Fer, *L'Atlas curieux ou le*

Monde représenté dans des cartes... et des plus superbes edifices..., París, 1705. En su repertorio, De Fer incluye una versión del *Séptimo Diseño* de El Escorial y una fantástica *Vista del Panteón*, casi en coincidencia con los debates ya recordados de 1703 en la Academia de París. La importancia de De Fer es, en este contexto, significativa, ya que era no sólo "Geografe de Monseigneur le Dauphin", es decir, del padre de Felipe V, sino que prestó una gran atención a la Guerra de Sucesión al trono de España entre el último y el Archiduque de Austria.

⁵⁴ A. Sánchez Rivero y A. Mariutti (eds.), *Viaje de Cosme de Médicis por España y Portugal (1668-1669)*, Madrid, 1933.

⁵⁵ G. Kubler, *La obra del Escorial*, Madrid, 1983, il. 94. Kubler reproduce una fotografía de la obra de Joli, procedente de la colección M. Soria, en la Universidad de Yale. Sin embargo, no señala nada con respecto a la localización de la pintura. Sobre Antonio (¿Gabriel?) Joli (1700-1777), véase J. Urrea, *La Pintura Italiana del Siglo XVIII en España*, Valladolid, 1977, pp. 151-156 y, sobre esta pintura, reproducida por Kubler, véase también E. Santiago y J. M. Magariños, "El Escorial en la pintura", en E. Santiago, *El Escorial en la Biblioteca Nacional*, op. cit., pp. 361-364.

⁵⁶ Sobre este asunto del conflicto entre lo clásico y lo nacional durante el siglo XVIII y su origen francés pueden verse, entre otros, J. Rykwert, *Los primeros modernos. Los arquitectos del siglo XVIII*, Barcelona, 1982; J. M. Pérouse de Montclos, "Le sixième ordre d'architecture ou la pratique des ordres suivant les nations", en *Journal of the Society of Architectural Historians*,

t. XXXVI, 1977, pp. 223-240; Id., *L'architecture à la française. XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles*, París, 1982; D. Rodríguez Ruiz, "Del palacio del rey al orden español...", op. cit., pp. 287 y ss. e id., "Teorías de la arquitectura en el siglo XVIII", en V. Bozal (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Madrid, 1996, 2 vols., vol I, pp. 99-110.

⁵⁷ V. Scamozzi, *Dell'Idée dell'Architettura Universale*, Venecia, 1615, p. 109. Véase, al respecto, D. Rodríguez Ruiz, "Del palacio del rey al orden español...", op. cit., p. 293.

⁵⁸ V. Scamozzi, *Dell'Idée dell'Architettura...*, op. cit., p. 250.

⁵⁹ Véase, al respecto, D. Rodríguez Ruiz, "Diez Libros de Arquitectura: Vitruvio y la piel del clasicismo", introducción a Vitruvio, *Los Diez Libros de Arquitectura*, Madrid, 1995, pp. 11-51.

⁶⁰ Fray José de Sigüenza, *Historia de la Orden de San Gerónimo*, Madrid, 1605. Cito por la muy cuidada edición de la parte correspondiente al monasterio, Fray José de Sigüenza, *Fundación del Monasterio de El Escorial por Felipe II*, Madrid, 1927, p. 24. Sobre El Escorial de Sigüenza, véase S. Blasco, "La descripción de El Escorial de Fray José de Sigüenza. Reflexiones en torno a la transmisión literaria de la fama de los edificios.", en AA. VV., *Arte, poder y cultura en la Corte de Felipe II*, Madrid, 1989, pp. 37-62.

⁶¹ Sobre este tema, véanse, entre otros, W. Oechslin, "Dinócrates. Leyenda y mito de la concepción megalomaniaca de la arquitectura", en *Arquitectura*, núm. 262, 1986, pp. 26-40; D. Rodríguez Ruiz, "Diez Libros de Arquitectura, Vitruvio...", op. cit., pp. 19 y ss., con la bibliografía ante-

rior, y E. Harris, "The "Alexander mountain", en N. Hadjinicolaou (ed.), *Alexander the Great in European Art*, Tesalónica, 1997, pp. 248-251.

⁶² Sobre este asunto, véase D. Rodríguez Ruiz, "Plácido Constanzi, Alejandro ordena construir la ciudad de su nombre", en D. Rodríguez Ruiz, *El Real Sitio de La Granja de San Ildefonso...*, op. cit., pp. 320-322, con la bibliografía anterior.

⁶³ Pérouse de Montclos escribió, convincentemente, que en el siglo XVIII, aunque no puede atribuirse a la fortuna de El Escorial en esa misma época, el clasicismo arquitectónico es "antiquisant, c'est-à-dire qu'il se réfère exclusivement à des modèles "apátrides", en "Piranèse, les français et le classicisme international", en G. Brunel (ed.), *Piranèse et les Français*, Roma, 1978, p. 420. Véase también, sobre este asunto, D. Rodríguez Ruiz, "Giovanni Battista Piranesi", en V. Bozal (ed.), *Historia de las ideas estéticas...*, op. cit., vol. I, p. 111.

⁶⁴ Sobre estos problemas he tratado recientemente en D. Rodríguez Ruiz, "Andrés de Vandelvira y después. Modelos periféricos en Andalucía: de Francesco Colonna a Du Cerceau" (en prensa, Ubeda, 2003).

⁶⁵ Véase, al respecto, la bibliografía citada, sobre este tema, en D. Rodríguez Ruiz, "Andrés de Vandelvira y después...", op. cit.

⁶⁶ Sobre L. de Foix, véanse, además de las fuentes históricas de ilustrados españoles como Ponz o Llaguno, J. Guillaume, "Le phare de Cordouan, merveille du monde et monument monarchique", en *Revue de l'Art*, n. 8, 1970, pp. 33-52 y C. Grenet-Delisle, *Louis de Foix*, Burdeos, 1998.

⁶⁷ Una edición facsímil, con estudio

introdutorio de J. Bérchez, "La difusión de Vitruvio en el marco del neoclasicismo español", pp. IX-XCI, puede verse en C. Perrault, *Compendio de los Diez Libros de Arquitectura de Vitruvio...*, (1761), Valencia-Murcia, 1981. Además, sobre la influencia de Perrault en la arquitectura española del siglo XVIII pueden verse C. Sambricio, "Los textos y tratados de arquitectura en la España ilustrada", en C. Sambricio, *La arquitectura española de la Ilustración*, Madrid, 1986, pp. 69-70 y D. Rodríguez Ruiz, "José Ortiz y Sanz. "Atención y pulso" de un traductor", estudio introductorio a Vitruvio, *Los Diez Libros de Arquitectura de M. Vitruvio Polión traducidos del latín y comentados por Don Joseph Ortiz y Sanz, Presbítero*, (1787), Madrid, 1987, pp. 7-33, e id., "De la utopía a la Academia. El tratado de Arquitectura Civil de José de Hermosilla", en *Fragmentos*, núm. 3, 1985, pp. 57-80.

⁶⁸ De José de Castañeda no existen muchos datos. Nombrado Teniente Director de Arquitectura de la Academia de San Fernando en 1757, murió en 1766. Traductor del *Compendio* de Vitruvio de Perrault, participó en el proyecto de edición de un *Curso de Arquitectura* para la Academia en el que también intervendrían Diego de Villanueva, Ventura Rodríguez y Alejandro González Velázquez. Al final, los únicos que entregaron sus aportaciones fueron Castañeda y Villanueva, cuyos textos e ilustraciones se conservan. Sobre este asunto, véase D. Rodríguez Ruiz, "El Tratado de Arquitectura de la Academia de San Fernando (1757-1770)" (en prensa), con la bibliografía anterior.

⁶⁹ D. Rodríguez Ruiz, "José de Cas-

tañeda, *Tratado de Geometría Práctica, aplicada al uso de la Arquitectura Civil*, Manuscrito, s.f., s.p., 45 lám. a pluma.", en C. Sambricio (ed.), *Carlos III. Alcalde de Madrid 1788-1988*, Madrid, 1988, pp. 633-634.

⁷⁰ Sobre Perrault, sigue siendo fundamental el estudio de W. Herrmann, *La théorie de Claude Perrault* (1ª ed., Londres, 1973), Bruselas, 1980. Véase también G. Germann, *Vitruve et le vitruvianisme. Introduction à l'histoire de la théorie architecturale*, Lausanne, 1991, pp. 163 y ss.

⁷¹ C. Bédat, *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*, (1ª ed., 1974) Madrid, 1989, p. 173. Sobre Castañeda, además de otras referencias citadas, véanse C. Sambricio, *La arquitectura española de la Ilustración*, Madrid, 1986 y A. Quintana, *La arquitectura y los arquitectos en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1774)*, Madrid, 1983.

⁷² C. Perrault, *Les Dix Livres d'Architecture de Vitruve...*, París, 1673 (2ª ed., París, 1684). Cito por esta última. Existen ediciones facsímiles y, entre otras, Bruselas, 1979.

⁷³ Véase, al respecto, D. Rodríguez Ruiz, "José Ortiz y Sanz. "Atención y pulso..."", op. cit. e id., *José Ortiz y Sanz. Teoría y crítica de la arquitectura*, op. cit., con la bibliografía anterior.

⁷⁴ Castañeda, en la dedicatoria de su traducción, afirma haberse servido de la edición italiana *L'Architettura generale di Vitruvio ridotta in compendio dal Sig. Perrault...*, Venecia, 1747. Véase, al respecto, J. Bérchez, "La difusión de Vitruvio..."", op. cit., pp. XXIII-XXIV.

⁷⁵ C. Perrault, *Ordonnance des Cinq Espèces de Colonnes selon la*

Méthode des Anciens, París, 1683. La presencia de esta obra es especialmente rara en bibliotecas públicas o privadas españolas.

⁷⁶ Sobre estos temas y la polémica atribución a Perrault de los proyectos mencionados, véase W. Herrmann, *La théorie de Claude Perrault*, op. cit., pp. 20 y ss.

⁷⁷ J. Bérchez, "La difusión de Vitruvio..."", op. cit., p. XXVI.

⁷⁸ Sobre este tema véase W. Oechslin, "Il contributo dei Bibiena. Nuove attività architettoniche", en *Bollettino del C.I.S.A. Andrea Palladio*, XVII, 1975, pp. 131-159.

⁷⁹ Véase, al respecto, D. Rodríguez y C. Sambricio, "El Conde de Aranda y la Arquitectura Española de la Ilustración", en el catálogo de la exposición *El Conde de Aranda*, Zaragoza, 1998, pp. 149-171.

⁸⁰ La conocida afirmación de F. Algarotti, discípulo díscolo de C. Lodoli, se encuentra en G. Bottari y S. Ticozzi, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura*, t. VII, Milán, 1822, p. 453.

⁸¹ Las cartas de F. Preciado de la Vega a M. de Roda, durante los años sesenta y setenta, inestimables como documento, se encuentran en la Biblioteca Nacional de Madrid, sign. Mss/12757. La cita procede de una carta del 30 de mayo de 1765. Sobre este tema, véase D. Rodríguez, "Los lenguajes de la magnificencia..."", op. cit., p. 269.

⁸² A. de Bethencourt, "El Escorial y la construcción del Arsenal de Cartagena", en *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, Universidad de Valladolid, XXVIII, 1962, pp. 298-302. Sobre este asunto, véase D. Rodríguez y C. Sambricio, "El Conde de Aranda

y la arquitectura española...”, op. cit., p. 153.

⁸³ Véase, al respecto, C. Sambricio, *Territorio y ciudad en la España de la Ilustración*, Madrid, 1991.

⁸⁴ Sobre este tema, véase D. Rodríguez Ruiz, “Arquitectura y Academia durante el reinado de Fernando VI”, op. cit., pp. 231 y ss., con la bibliografía sobre Ventura Rodríguez.

⁸⁵ Sobre este tema, con la bibliografía anterior, véase ahora D. Rodríguez Ruiz, “Arquitectura y academia...”, op. cit., pp. 219 y ss.

⁸⁶ Sobre este asunto y las obras de Ventura Rodríguez en Valladolid, véase, con la bibliografía anterior, AA. VV., *Informe que hizo el Arquitecto de S. M. D. Ventura Rodríguez, en el año de 1768, de la Santa Iglesia de Valladolid*, Valladolid, 1987. La cita se encuentra en la p. 2 de su Informe.

⁸⁷ Sobre Sabatini, véase D. Rodríguez Ruiz (ed.), *Francisco Sabatini. La arquitectura como metáfora del poder*, Madrid, 1993, con toda la bibliografía anterior.

⁸⁸ El memorial de Ventura Rodríguez, conservado en la Biblioteca Nacional (aunque existe otra copia en A.G.P., Palacio Real, Madrid), fue reproducido en L. Pulido López y T. Díaz Galdós, *Biografía de Don Ventura Rodríguez Tizón como arquitecto y restaurador del arte clásico en España*, Madrid, 1898, pp. 99-103. Con posterioridad, muchos historiadores de su obra se han referido a él, pero, véanse, fundamentalmente T. F. Reese, *The Architecture of Ventura Rodríguez*, 2 vols., Nueva York & Londres, 1976, vol. I, pp. 110 y ss. y vol II., pp. 102 y ss.; C. Sambricio, “El Hospital General de Atocha en Madrid: un gran edificio en busca de autor” (1982), en C. Sam-

bricio, *La arquitectura española de la Ilustración*, Madrid, 1986, pp. 205-217 y, con la bibliografía anterior y un análisis de la cuestión, J. Calatrava, “Hospital General de Madrid”, en D. Rodríguez Ruiz (ed.), *Francisco Sabatini...*, op. cit., pp. 395-408.

⁸⁹ L. Pulido López y T. Díaz Galdós, *Biografía de Don Ventura Rodríguez...*, op. cit., p. 100.

⁹⁰ E. Llaguno, *Noticias de los Arquitectos y Arquitectura de España desde su Restauración por... Ilustrada y acrecentada con notas, adiciones y documentos por D. Juan Agustín Ceán-Bermúdez...*, Madrid, 1829, t. IV, p. 242.

⁹¹ Véase, al respecto, R. Valladares, “Herederos de quién. Luis XIV y el legado de Felipe II”, op. cit., pp. 127 y ss.

⁹² Sobre estos juegos de planos véanse C. Sambricio, “El Hospital General de Atocha...”, op. cit., pp. 205 y ss.; J. Calatrava, “Hospital General de Madrid”, y D. Rodríguez Ruiz, “La arquitectura pulcra de Francisco Sabatini”, ambos en D. Rodríguez Ruiz (ed.), *Francisco Sabatini. La arquitectura como metáfora del poder*, op. cit., pp. 395 y ss. y 23-49, respectivamente.

⁹³ No me puedo detener ahora en la discusión de esta atribución e identificación de la planta representada en el *Plano* (1769) de Espinosa, obra fundamental de la cartografía madrileña y española, con el proyecto de Herosilla aprobado en 1756. Sirvan, de momento, las noticias que he mencionado en diferentes estudios anteriores y, especialmente, en D. Rodríguez Ruiz, “Los lenguajes de la magnificencia: la arquitectura madrileña durante el reinado de Carlos III”, en C. Sambricio (ed.), *Carlos III Alcalde de Madrid 1788-1988*, Madrid,

1988, pp. 265-279; id., “Iglesia y Convento de San Francisco el Grande”, en D. Rodríguez (ed.), *Francisco Sabatini...*, op. cit., pp. 339-342. Véase también J. Ortega, “La arquitectura dibujada en el Gabinete Sabatini”, en id., *Francisco Sabatini...*, op. cit., pp. 73-83.

⁹⁴ T. F. Reese, *The Architecture of Ventura Rodríguez*, op. cit., vol. I, 113 y ss.

⁹⁵ De este monumento cartográfico de la ciudad de Roma existe una edición facsímil asequible en S. Borsi (ed.), *Giovan Battista Nolli. Nuova Pianta di Roma, 1748*, Roma, 1994, pero es fundamental el riguroso estudio de M. Bevilacqua, *Roma nel Secolo dei Lumi. Architettura, erudizione, scienza nella Pianta di G. B. Nolli “celebre geometra”*, Nápoles, 1998.

⁹⁶ Sobre el tratado manuscrito de Herosilla véase D. Rodríguez Ruiz, “De la utopía a la Academia: el Tratado de Arquitectura Civil de José de Herosilla”, en *Fragments*, núm. 3, 1985, pp. 57-80. Una edición crítica del mismo, con un estudio sobre la arquitectura de Herosilla, está pendiente de publicación por quien esto escribe.

⁹⁷ Sobre las relaciones entre Herosilla y Aranda, tanto en la Academia como en el Cuerpo de Ingenieros Militares, véase, con la bibliografía anterior, D. Rodríguez y C. Sambricio, “El Conde de Aranda y la arquitectura española de la Ilustración”, op. cit., 149 y ss.

⁹⁸ Estas noticias y la atribución del dibujo de la Biblioteca Nacional (Barcía 646) a José de Herosilla se encuentran en D. Rodríguez y C. Sambricio, “El Conde de Aranda y la arquitectura española de la Ilustra-

ción", op. cit., pp. 152-155. Posteriormente he podido comentar de nuevo el dibujo de Herosilla, a quien pertenece sin duda, en D. Rodríguez Ruiz, "Arquitectura y academia durante el reinado de Fernando VI", op. cit., pp. 219 y ss.

⁹⁹ Sobre estos dibujos, conservados en el Canadian Center of Architecture de Montréal, véase F. Marías, "El Escorial entre dos Academias...", op. cit., pp. 10 y ss.

¹⁰⁰ Libro de Juntas Particulares de 1770 a 1775, Archivo de la Real Aca-

demia de Bellas Artes de San Fernando, sign.: A.S.F. 123/3. Junta Particular del 29 de diciembre de 1770. Citado y comentado en D. Rodríguez y C. Sambricio, "El Conde de Aranda y la arquitectura española de la Ilustración", op. cit., pp. 150 y ss.

¹⁰¹ Sobre este asunto, véase, D. Rodríguez Ruiz, *La memoria frágil. José de Herosilla y las Antigüedades Arabes de España*, Madrid, 1992.

¹⁰² Sobre la identificación de estos dibujos con las *Trazas de Juan de Herrera*, conservadas en la Real Bibliote-

ca, véase ahora D. Rodríguez Ruiz, "Las Trazas del Palacio de Carlos V en la Alhambra de Granada", op. cit., pp. 417 y ss.

¹⁰³ Sobre este tema he tratado ampliamente en D. Rodríguez Ruiz, *La memoria frágil. José de Herosilla y las Antigüedades Arabes de España*, op. cit., pp. 73-124.

¹⁰⁴ Todas estas observaciones y textos se encuentran en J. A. Ferrer Benimeli, *El Conde de Aranda y su defensa de España. Refutación del "Viaje de Figaro a España"*, Zaragoza, 1972.