

La difusión del Escorial en Valencia antes de la finalización de las obras

Luis ARCINIEGA GARCÍA
Universidad de Valencia

La proximidad a la finalización de las obras de cantería en El Escorial, que tuvo lugar en 1584, inició la preocupación generalizada por captar la imagen de tan vasta empresa arquitectónica. Frabricio Castello y Juan de Herrera se dedicaron en distintos trabajos a tal cometido. El primero, finalizó a comienzos de 1583 un lienzo de toda la máquina de dicha fábrica, en perspectiva a vista de pájaro y desde la parte principal, que fue tasado en 250 ducados. En mayo de ese mismo año recibía unos 90 ducados por un encargo del monarca para pintar en papel *toda la máquina de la dicha fábrica y quartos del dicho Monasterio*; trabajo que le fue enviado a Lisboa. Desde la segunda mitad del mismo año y hasta mediados del siguiente se documentan pagos por un lienzo de igual tema que el primero, pero de mayor tamaño. Éste fue encargado por la congregación jerónima, su destino era el Palacio Real de Madrid, y su precio fue valorado en 240 ducados. Los dos lienzos debían mostrar la misma composición, pues el segundo se valoraba en menor cantidad por conllevar menos trabajo al eximir de la preparación. Por esta misma razón, se deduce que el dibujo enviado a Felipe II debía tratarse de una obra no vinculada a la de los lienzos, puesto que se abonaba una cantidad específica por el mismo y estaba vinculado a un mandato real ¹.

Interesante es la similitud que guardan las obras de F. Castello con los dibujos previos al grabado que por las mismas fechas Juan de Herrera comenzó a realizar. En realidad, los dos lienzos de Castello presentan la composición del Séptimo Diseño de Juan de Herrera. Pedro Perret fue el encargado de trasladar al cobre los dibujos del arquitecto, que aparecieron como serie en 1589 ². La

1. Acerca de los documentos sobre los cuadros y dibujo que Frabricio Castello hiciera de la fábrica de El Escorial, véase ZARCO CUEVAS, J., *Pintores italianos en San Lorenzo el Real de El Escorial (1575-1613)*. Madrid, Instituto de Valencia de Don Juan, 1932; pp. 119-124.

2. HERRERA, J., *Sumario y breve declaración de los diseños y estampas de la Fábrica de San Lorenzo el Real del Escorial*. Madrid, viuda de Alonso Gómez,

obra, formada por once diseños a los que se unió posteriormente una lámina con la capilla mayor en perspectiva, presentó durante largo tiempo el único monumento español grabado, e inició una preocupación constante por el edificio. Sus diseños se repitieron con mayor o menor fortuna en ediciones de cartografía, topografía, viajes, emblemas, crónicas, etc., que se sucedieron en el tiempo. En la mayoría de las ocasiones se fijó la imagen creada por Herrera, en otras se eludió su fosilización mediante recursos novedosos, y en las menos se crearon productos totalmente nuevos³.

En el siglo XVII las obras del panteón real revitalizaron e incluso manipularon la imagen del edificio. El proyecto de G. B. Crescenzi alcanzó tal protagonismo que incluso repercutió en la imagen general del edificio, por momentos adaptado a los nuevos gustos. Así lo hizo Joannes Blaeu en su *Atlas Major*⁴. Compuesto por vistas de ciudades y mapas acompañados de textos explicativos, destaca el tratamiento minucioso de El Escorial, con diversas vistas y cortes iluminados mediante acuarelas y oros⁵, que en determinados puntos reciben un tratamiento que es ajeno a la bicromía del granito y la pizarra, y es más bien deudor de las obras realizadas en el panteón, en construcción cuando se publicó la primera edición y finalizadas en la impresión en castellano. Desde la emblemática, el panteón sirvió a Solórzano Pereira para señalar al príncipe la brevedad de la vida⁶. Poco tiempo después, la obra de Francisco de los Santos⁷ aparecía acompañada por las estampas de Pedro de Villafranca, que también incidían en los elementos arquitectónicos finalizados bajo el reinado de Felipe IV.

1589. Véase. CERVERA VERA, L., *Las Estampas y el Sumario de El Escorial por Juan de Herrera*. Madrid 1954.

3. Véase la recopilación de imágenes en SANTIAGO PÁEZ, E., y MAGARIÑOS, J. M., «El Escorial, historia de una imagen», *El Escorial en la Biblioteca Nacional. IV Centenario del Monasterio de El Escorial*. Madrid, Dirección General del Libro y Bibliotecas, 1985. Cap. III, pp. 117-219.

4. BLAEU, J., *Atlas Major*. Amsterdam, Joannes Blau, 1641-1647. Edición en castellano, Amsterdam, Juan Blau, 1659 a 1672.

5. Este tratamiento minucioso e individualizado del edificio sólo se aprecia en tan vasta empresa en dos ocasiones, la escuela alemana, donde el padre del autor se formó y El Escorial.

6. SOLÓRZANO PEREIRA, J., *Emblemata Centum, Regio-Politica*, Valencia, Bernardo Nogues, 1651.

7. SANTOS, F. de los, *Descripción breve del Monasterio de S. Lorenzo el Real del Escorial. Única maravilla del Mundo: Fábrica del Prudentísimo Rey Philippo II. Ahora nuevamente coronada por el Catholico Rey Philippo Quarto el Grande con la magestuosa obra de la capilla insigne del Pantheon*. Madrid, Imprenta Real, 1657.

En la siguiente centuria, una vez más, las imágenes que debían acompañar un texto sobre el edificio se encargaron al más destacado de los grabadores; en este caso, Juan Bernabé Palomino, que junto a algunos de sus alumnos ilustraron la obra de Andrés Ximénez⁸. A comienzos del siglo XIX la Secretaría de Estado encargó al pensionado del rey en el dibujo de perspectiva, José Gómez de Navia, una serie de quince dibujos para grabar, con el objeto de potenciar la recién fundada Calcografía Nacional mostrando los avances técnicos mediante la realización de espléndidos interiores⁹. Más tarde, Brambilla eligió este edificio, con novedosas perspectivas, para iniciar el desarrollo de la estampa litográfica.

Si bien las series citadas pueden considerarse las más significativas en la divulgación de la obra escorialense, hay que destacar la importancia de otros trabajos como los de Nicolás de Fer, Baltasar-Friederich Leizelt, José Antonio Ximeno y Carrera, Louis Meunier, M. A. Benoist, Pieter van de Berge, Nicolas-Louis Rousseau, Juan Álvarez de Colmenar y Pieter van der Aa, Rotondo, etc., que cuantitativamente hacen subrayar la atracción por esta obra y por su proyección.

Que tan temprana, constante como Guadiana, y cuidadosamente en muchos casos, la imagen de El Escorial fuese llevada al grabado y, por consiguiente, difundida por toda la cristiandad durante época moderna, vislumbra las intenciones normativas y panegíricas de dicha actividad. Por un lado, su uso con valores propagandísticos condujo, en ocasiones, a una simbiosis entre el edificio y la monarquía hispana de época moderna de la que es fiel reflejo la portada del libro de Luis Cabrera de Córdoba sobre Felipe II¹⁰ (Fig. 1), la anteportada del libro de fray Francisco de los Santos, o el óleo de Felipe de Silva que muestra al rey como defensor de la fe contra la herejía¹¹.

8. XIMÉNEZ, A., *Descripción del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial su magnífico Templo, Panteón y Palacio, compendiada de la descripción antigua y exornada con nuevas vistas de su planta y monte*. Madrid 1764.

9. La serie constaba de quince dibujos, pero Gómez de Navia perdió dos, quedando reducida a la portada y doce estampas. Fueron grabadas por el propio dibujante –sólo la portada–, Tomás López de Enguádanos y Manuel Alegre. Se comenzó a estampar en 1807. Véase VEGA, J., *Museo del Prado. Catálogo de Estampas*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1992, pp. 220-221.

10. CABRERA DE CÓRDOBA, L., *Felipe II, Rey de España*. Madrid 1619.

11. Óleo sobre lienzo. Palacio de Aranjuez.



Luis CABRERA DE CÓRDOBA: «Felipe II, Rey de España», 1619.

Por otro lado, su imagen fue ampliamente difundida con valores normativos desde un punto de vista artístico. Las diatribas contra *lo barroco* de los hombres del neoclasicismo, como Antonio Ponz, en numerosas ocasiones estaban formadas por todo aquello que no compartiese la enseñanza contenida en el modelo escorialense. En este contexto se entienden los cambios que experimentó el frontispicio de la obra de Claude Perrault, *Les dix livres d'architecture de Vitruve*, en las reediciones y traducciones que tuvieron lugar a lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII. Tales mutaciones respondían a razones como el paso del tiempo y los consiguientes cambios de gusto, pero también a criterios que particularizaron en la propia tradición la asimilación del lenguaje universal de Vitruvio. Concretamente, como ha señalado Joaquín Bérchez, en la edición castellana de José Castañeda de 1761 se abandonó la alegoría de la primera edición, que representaba a la Monarquía junto a la Abundancia contemplando el tratado de Vitruvio que sostenían las Bellas Artes, en un marco barroco clasicista formado por obras del propio Perrault, y en su lugar se presentó a las Bellas Artes entregando a la Monarquía española la planta de El Escorial que, además, aparecía en alzado como fondo arquitectónico¹² (Fig. 2). El modelo por excelencia, Vitruvio, no era reemplazado, sino individualizado en una obra coterránea, en la que se creía estaban aplicados los postulados vitruvianos, incluso con anterioridad a Perrault. Este impulso del mundo de las Academias continuaba con fuerza entrado el siglo XIX. El Escorial permanecía como referencia válida contra los *corruptores de la Arquitectura*; así, J. A. Ceán Bermúdez alentaba a las nuevas generaciones en los siguientes términos: *Jóvenes españoles, 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 exaltada*¹³.

12. BÉRCHEZ, J., «La difusión de Vitruvio en el marco del neoclasicismo español». Estudio introductorio a PERRAULT, C., *Compendio de los diez libros de arquitectura de Vitruvio. Escrito en francés por Claudio Perrault... Traducido al castellano por Joseph Castañeda*. Murcia, Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Galería-Librería Yerba, Conserjería de Cultura del Consejo Regional, 1981 (ed. facsímil de 1761). Estudio pp. IX-XXIV. Concretamente véase pp. XXIV-XXVII.

13. MILIZIA, F., *Arte de ver en las Bellas Artes del diseño, según los principios de Sulzer y de Mengs*. Traducida y comentada por Juan Agustín Ceán Bermúdez. Madrid, Imprenta Real, 1827, p. 213.



Claude PERRAULT: «Compendio de los diez libros de arquitectura de Vitruvio...»
Traducido al castellano por Joseph CASTAÑEDA. 1761.

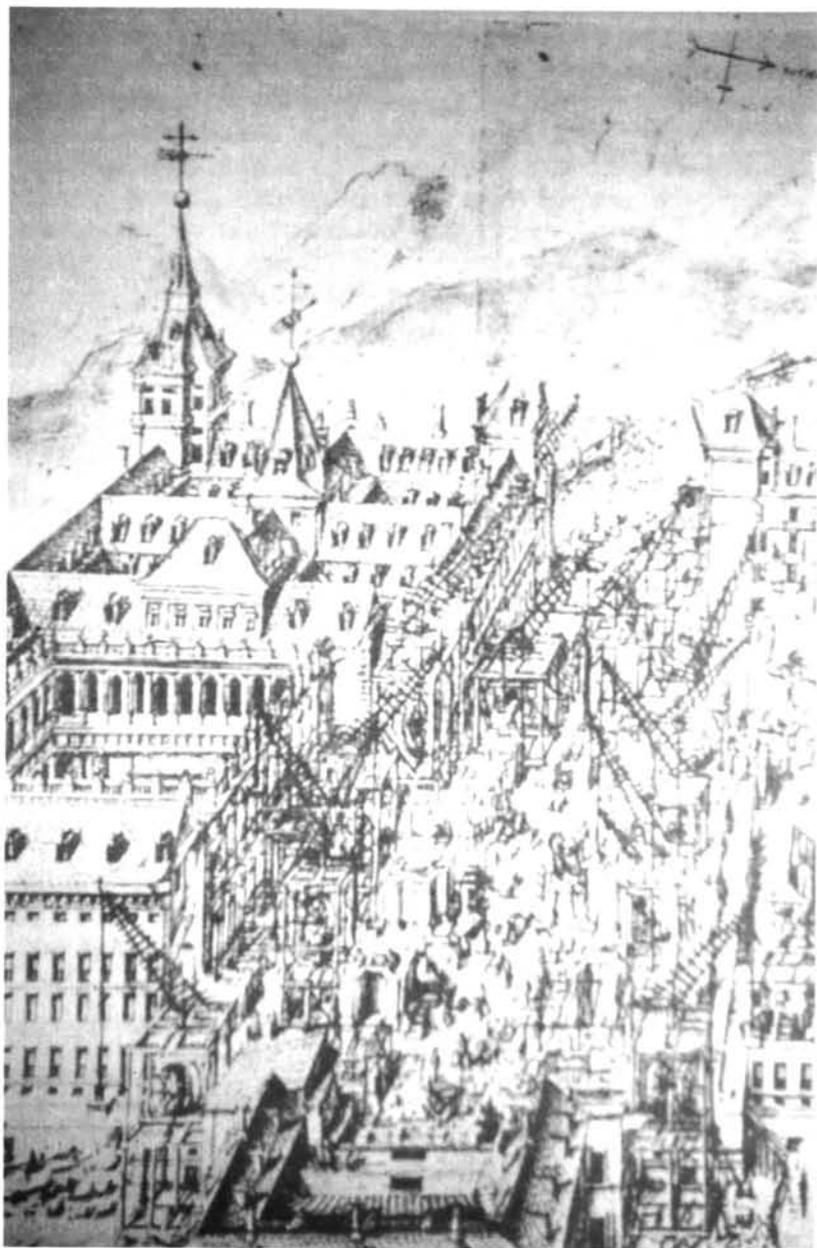
Pese a la importancia de los valores que se han ido vinculando al edificio, la impaciencia en su utilización es lo que a nuestro juicio mejor refleja su trascendencia. De hecho, antes de que se produjera la difusión de su imagen oficial, El Escorial despertó enormes expectativas. Hemos señalado los trabajos de F. Castello y J. de Herrera cuando las obras todavía no habían finalizado, pero este interés se remonta más en el tiempo. Así, el 26 de marzo de 1573 el rey entregaba a su secretario Antonio Gracián un libro de un fraile dominico sobre la historia de Carlos V y Felipe II *en que se hablaba de la obra del Escorial*, para que concertase con él ¹⁴. En la escueta, pero sugerente, referencia se aprecia la clara vinculación que la obra establecía entre el monarca y el edificio, al igual que el temprano interés por su fabricación.

En la misma línea se encuentra el dibujo de la Hatfield House, colección de lord Salisbury ¹⁵, que capta la construcción a vista de pájaro desde oriente y en una posición oblicua (Fig. 3). Su autor e intención continúan siendo una incógnita. George Kubler apuntó a Fabricio Castello; Iñiguez Almerch y Luis Cervera a Juan de Herrera; Pedro Navascués rechazó al primero por cuestiones cronológicas, y al segundo por los graves errores de orientación, dimensión y proporción que hay en el dibujo, aventurando que por el estilo tuvo que ser un artista flamenco el que recogiese, a juzgar por el momento constructivo dibujado, la actividad desarrollada en la obra durante el mes de mayo de 1576; Agustín Bustamante, por su parte, señaló la figura de Rodrigo de Holanda. La función de este dibujo se ha puesto en relación con un posible encargo y un deseo de llevarlo al grabado; y muy recientemente se ha vinculado con un grabado sobre la destrucción de la ciudad de Amberes de 1577 ¹⁶. Por otra parte, a nuestro juicio, la proximidad de las fechas entre el dibujo y la existencia de obras que hablaban de la construcción del monasterio, permiten establecer una posible empresa común, frustrada como tantas otras, y que hubiera constituido el inicio de obras

14. GRACIÁN, A., *Diurnal de Antonio Gracián, secretario de Felipe II*. (Edición, prólogo y notas de: ANDRÉS, padre G. de). El Escorial, Imprenta del Real Monasterio, 1962, p. 87. Colección de documentos para la historia del monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial, vol. V.

15. NAVASCUÉS PALACIO, P., «La obra como espectáculo: el dibujo Hatfield», *Casas Reales. El Palacio. IV Centenario del Monasterio de El Escorial*. Madrid, Patrimonio Nacional, 1984.

16. CÁMARA MUÑOZ, A., «Juan de Herrera y la arquitectura militar». *Juan de Herrera y su influencia*. Camargo, 14/17 de julio 1992. Santander, Universidad de Cantabria, 1993, p. 99.



«El Escorial en construcción», 1567. Dibujo de la Hatfield House, colección Lord Salisbury.

sobre El Escorial que, como hemos visto, presentaban conjuntamente textos y grabados.

El dibujo, obra de estudio por el punto de vista elegido —muy elevado y desde el lado de la meseta—, y por los errores de dimensiones que alteran las relaciones entre macizo y vano, es sin embargo un mosaico de elementos arquitectónicos y actividades constructivas en el que cada una de las teselas parecen corresponder a apuntes del natural. Verdaderamente se trata de una representación excepcional al mostrar una arquitectura real en construcción como tema en sí mismo, sin constituir un recurso iconográfico, pretexto bajo el cual se había desarrollado hasta el momento ¹⁷. La admiración por la efervescencia constructiva del dibujo encuentra su correspondiente textual en las palabras de cronistas de la casa jerónima como fray Juan de San Gerónimo ¹⁸ y fray José de Sigüenza ¹⁹, o en las del cronista real Luis Cabrera de Córdoba, que afirmaba cómo Felipe II *visitaba su fábrica muchas vezes, porque no se si fue mas alegre i admirable su vista quando la edificaba, que ya perfecta* ²⁰.

La construcción no podía pasar inadvertida, por el número de operarios, los materiales y los recursos económicos que exigía; y menos a la propia comunidad jerónima, por alejada que estuviese geográficamente, pues era la destinataria. Así, no es extraño que una de las primeras repercusiones de su arquitectura se produjera en otra casa de la orden; concretamente, el monasterio de San Mi-

17. Véase ARCINIEGA GARCÍA, L., «La representación de la arquitectura en construcción en torno al siglo XVI», *I Congreso Historia de la Construcción*, Madrid, CEHOPU-Instituto Juan de Herrera, 1996.

18. SAN GERÓNIMO, Fray J. de, *Memorias de Fray Juan de San Gerónimo, Monge que fue, primero de Guisando, y después de El Escorial, sobre varios sucesos del reinado de Felipe II. De 1562 a 1591*. Madrid, obra publicada y anotada por M. Salva y P. Sainz de Baranda, imprenta de la viuda de Calero, 1845. Colección de documentos inéditos para la Historia de España, vol. VII (1984. Edic. fac-símil).

19. SIGÜENZA, Fray J. de, *Segunda (tercera) parte de la historia de la Orden de San Gerónimo*. Madrid, Imprenta Real, 1600 y 1605. Ediciones limitadas a El Escorial, *Fundación del Monasterio de El Escorial*. Madrid, Nueva Biblioteca de Autores Españoles, 1907-1909; Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1927; Madrid, Aguilar, 1963; Madrid, Turner, 1986.

El discurso XI es sin duda el más prolijo en la admirada descripción de la construcción de la casa. Describe y enumera las grúas, los oficios, los materiales. Señala la presencia del rey en el uso de algunos ingenios mecánicos como la ca-brilla, etc.

20. CABRERA DE CÓRDOBA, L., *op. cit.*, Libro XI, p. 917.

guel de los Reyes, en las afueras de Valencia, y más concretamente en su claustro meridional (Fig. 4).

Hay pruebas documentales concretas que indican que monjes jerónimos valencianos conocían las obras que se realizaban en El Escorial. Así, fray Juan de San Miguel en el verano de 1574 llegaba a El Escorial con motivo de la venta de dos linternas de cristal, plata dorada y piedras de diversos colores que habían pertenecido al rey Alfonso de Aragón, rey de Nápoles ²¹.

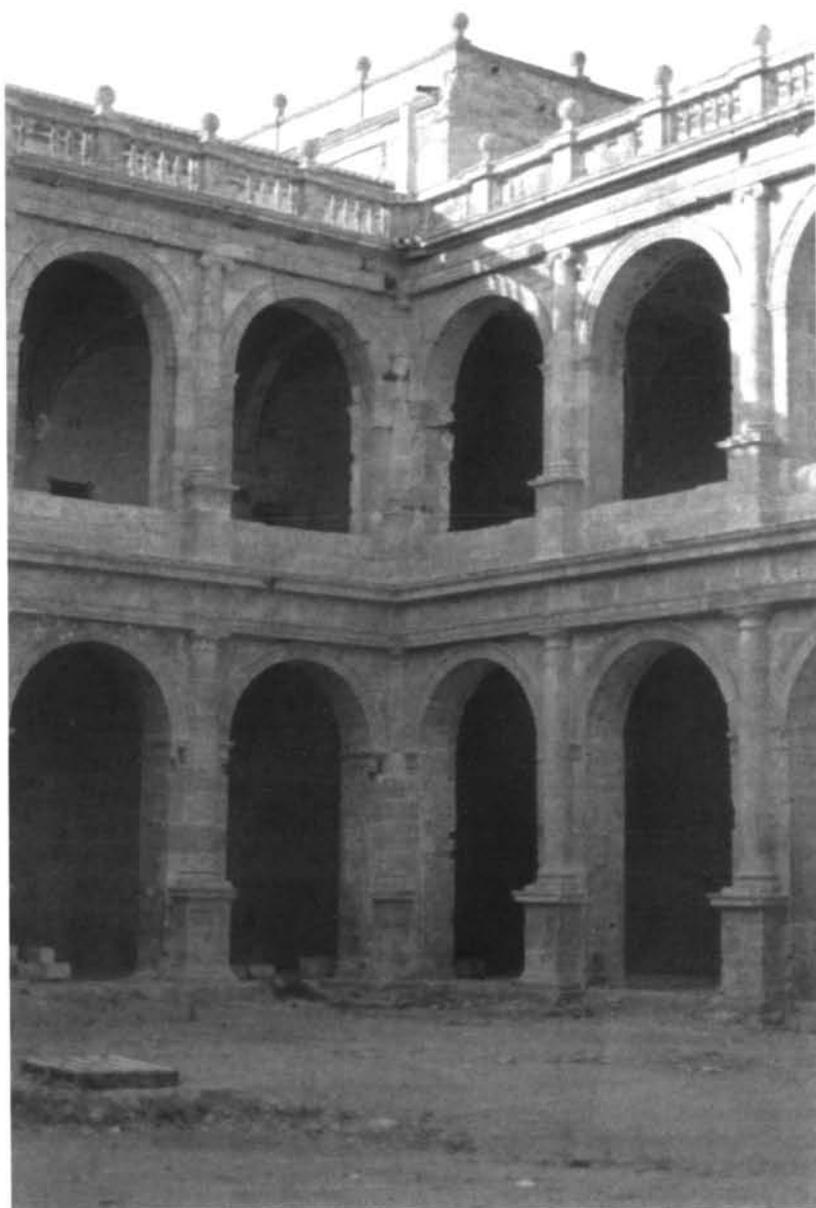
La vinculación entre ambos claustros fue tempranamente señalada por fray José de Sigüenza, que narraba cómo la comunidad de monjes valencianos decidió abandonar la traza realizada por Alonso de Covarrubias antes del ecuador del siglo, y en su lugar *Aprovecháronse de la del Claustro principal deste monasterio de San Lorenço el Real, donde se ha platicado lo que ay bueno y lleno de perfeccion en este arte, y ha quedado tan acertada la parte que está hecha, que poco menos quiere igualarse al original* ²². En 1772 Antonio Ponz elogiaba del monasterio valenciano aquellas partes que guardaban semejanza con El Escorial, entre las que subrayaba el claustro principal ²³. Tras la desamortización, Vicente Marzo, secretario de la Comisión de Monumentos de la Real Academia de San Carlos de Valencia, incluía el monasterio jerónimo de San Miguel de los Reyes entre los templos y edificios suprimidos dignos de respeto y conservación, y basaba su defensa en las obras de cantería, principalmente las más vinculadas a El Escorial: *el claustro, sin disputa la parte más suntuosa del Edificio por su construcción de sillerías y proporciones de su grave Arquitectura sorprende y embelesa; su figura es cuadrada con lados de ciento sesenta pies con nueve arcos en cada piso; se compone de dos cuerpos en un todo parecidos al claustro llamado de los Evangelistas en El Escorial, el inferior dórico y jónico el superior, uno y otro con columnas amarradas sobre pedestales coronados por una balaustrada que corre sobre el cornisamento del segundo* ²⁴. Pas-

21. Archivo de Protocolos del Real Colegio del Corpus Christi o Patriarca Ribera de Valencia (=APPV). Pedro Villacampa, n.º 11979, 19 de julio de 1574.

22. SIGÜENZA, fray J. de, *op. cit.*, cap. XXXIII, p. 133.

23. PONZ, A., *Viaje de España* (1774, t. IV), Madrid, Aguilar, 1988; vol. I, p. 766.

24. Archivo de la Real Academia de San Carlos de Valencia. Sección Comisión de Monumentos, 1837-1853, 1854-1872; legajo 141. 1/44B. Copia del original que se envió. Informe-respuesta que la institución da el 1 de mayo de 1844, a la invitación del Gobierno para darle una razón circunstanciada de los templos y edificios suprimidos que fueran dignos de respeto y conservación.



Monasterio de San Miguel de los Reyes. Claustro meridional. Desde 1578.

cual Madoz, a mediados del XIX, incidía en la citada semejanza y dependencia ²⁵; el marqués de Cruilles, en 1876, transcribía sin tapujos el informe realizado por V. Marzo ²⁶. Desde comienzos del presente siglo se ha mantenido la vinculación apuntada ²⁷, pero ha sido a partir de la década de los ochenta con las intervenciones de F. Benito y J. Bérchez cuando realmente han llegado a sistematizarse las semejanzas en la concepción, la traza, las técnicas constructivas, las soluciones formales y lenguaje clasicista, etc., e incluso cuando lejos de un análisis endogámico se ha desarrollado la especificidad del claustro valenciano ²⁸, lo que no ha sido suficiente para que entre las propuestas de intervención se hayan arrojado criterios de analogía restitutiva tomando como modelo referencial el claustro de los Evangelistas de El Escorial ²⁹.

25. MADDOZ, P., *Diccionario Geográfico Estadístico Histórico de España y sus Posesiones de Ultramar*, 1846-1850, Madrid, t. XV, p. 413, en todo semejante al de los Apóstoles del Escorial, por cuyo modelo se hizo.

26. CRUILLES, Marqués de, *Guía Urbana de Valencia. Antigua y Moderna*, Valencia, José Rius, 1876: pp. 281-284. Texto que en 1935 reprodujo, casi textualmente, ANDREU GOZÁLBEZ, R., *El Monasterio de San Miguel de los Reyes*, 1935, cap. III, pp. 21-22.

27. SARTHOU CARRERES, C., «Valencia Artística y Monumental», *Anales de la Universidad de Valencia*, 1927, p. 141. RICO DE ESTASEN, J., «Motivos de alta reverencia que perduran en el interior de San Miguel de los Reyes», *Valencia Atracción*, 1934, n. 95, p. 100. SARTHOU CARRERES, C., *Monasterios Valencianos. Su Historia y Arte*, Valencia, Excma. Diputación Provincial de Valencia, 1943, p. 108. RICO DE ESTASEN, J., «Recorrido sentimental por el interior del Monasterio de San Miguel de los Reyes liberado de su anterior destino penitenciario», *Valencia Atracción*, 1967, n.º 385, p. 12.

28. BENITO DOMÉNECH, F., y BÉRCHÉZ GÓMEZ, J., «San Miguel de los Reyes», *Presència del Renaixement a València. Arquitectura i Pintura* (Coordinador, BÉRCHÉZ, J.), Valencia, Institución Alfons el Magnànim, 1982, pp. 171-174. BENITO DOMÉNECH, F., «San Miguel de los Reyes», *Catálogo de Monumentos y conjuntos de la Comunidad Valenciana*, Valencia, Consellería de Cultura, Educación y Ciencia de la Generalidad Valenciana, Servicio de Patrimonio arquitectónico, 1983, p. 668. BENITO DOMÉNECH, F., y BÉRCHÉZ GÓMEZ, J., «Presencia del Renacimiento en la Arquitectura Valenciana: 1500-1570», *Historia del Arte Valenciano* (Dir. AGUILERA CERNI, V.), Valencia, Consorci d'editors valencians, 1987, t. III. SÁNCHEZ ROBLES BELTRÁN, C., «Gaspar Gregori y el clasicismo: «El antiguo monasterio de San Miguel de los Reyes en la segunda mitad del siglo XVI»», *Primer Congreso de Historia del Arte Valenciano*, Mayo 1992, Generalitat Valenciana, Consellería de Cultura, Valencia, 1993, pp. 235-239.

29. Informe sobre el proyecto de Vicente González Móstoles, Juan Añón y otros, de intervención en la iglesia, claustro y dependencias perimetrales del Monasterio de San Miguel de los Reyes, en Valencia. Intervención planteada sin destino concreto del conjunto. Expediente N.º 121c/89 (V-127/89 de la Dr. Gral.).

Si bien las relaciones entre ambos claustros parecían nítidas desde un principio, la atribución en la mudanza de la traza, e incluso a los artífices que la ejecutaron, ha dado lugar a las más diversas nominaciones. Respecto a las primeras, Vicente Castañeda y Alcover no sólo habló de la presencia grave del estilo de Herrera y de modelos normativos, sino que incluyó entre la nómina de arquitectos que trabajaron en la casa valenciana al propio Juan de Herrera³⁰; anteproyectos de restauración han señalado a fray Antonio de Villacastín; F. Benito y J. Bérchez, apuntaron a un arquitecto e incluso monje de la órbita de Herrera³¹; P. Navascués, dirigió sus sospechas hacia miembros de la propia comunidad jerónima valenciana³²; C. Sánchez-Robles, por eliminación en el panorama arquitectónico valenciano, llegó a la figura de Gaspar Gregori³³. El análisis de la documentación descarta algunas de estas atribuciones, mientras que matiza otras.

En 1578, apenas dos años más tarde de la realización del dibujo de la colección de lord Salisbury, la comunidad de San Miguel de los Reyes debatía sobre la conveniencia de mudar la traza del claustro meridional de Alonso de Covarrubias, que se encontraba levemente iniciada³⁴. Finalmente, a mediados del citado año, se decidió modificar la traza comenzada *que se avía de hazer con mucha costa y de molduras superfluas*, por la del monasterio jerónimo de El Escorial *que va llano, y tiene mucha autoridad y magestad*³⁵, y que precisamente ese mismo año se daba por finalizado. El 18 de julio, el prior informaba al capítulo que, con el consejo de los padres diputados, había mandado a dos monjes al monasterio de El Escorial para que copiasen su claustro principal, y que fray Francisco de la Concepción, oficial de cantería, había regresado de El Escorial con la traza. La comunidad tuvo ocasión de examinarla y la eligió como modelo que habría de regir la construcción del su claustro meridional³⁶.

30. CASTAÑEDA Y ALCOVER, V., «Don Fernando de Aragón, Duque de Calabria. Apuntes biográficos». *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 1911, t. XXV, p. 279.

31. BENITO, F., y BÉRCHÉZ, J., *op. cit.*, 1982, p. 172.

32. NAVASCUÉS, P., *op. cit.*, p. 310.

33. SÁNCHEZ ROBLES BELTRÁN, C., *op. cit.*

34. Sobre la traza de Alonso de Covarrubias, véase: MARIAS, F., «Monasterio de San Miguel de los Reyes», en *La Arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)*. Madrid, CSIC, 1983-1986, v. IV, pp. 256-263.

35. Archivo Histórico Nacional (=AHN), Códices, 505/B, f. 106.

36. *Ibidem*.

La personalidad de fray Francisco de la Concepción continúa sin trazarse completamente. Por el momento, podemos avanzar que se trata de Francisco Beti, cantero natural de Cervera, en Lérida. Probablemente estuvo relacionado con el monasterio jerónimo antes de ingresar en él como lego. Así parece indicarlo su relación con Jerónimo Lavall, maestro de la obra del claustro en la década de los setenta hasta su muerte en junio de 1576, pues éste nombraba procurador al lapicida Francisco Beti a través de varios actos firmados a finales de 1574 ante el notario Pere Villacampa³⁷. Su recepción a la profesión como lego se produjo el 25 de noviembre de 1577³⁸. Dos años más tarde, con la incorporación de fray Francisco Carrasco, carpintero de Valencia, el monasterio satisfacía sus necesidades de supervisión y en ocasiones de dirección en el terreno constructivo con personas de confianza.

La realización del piso inferior del lado oriental del claustro valenciano estuvo a cargo de Joan Barrera y a Pedro Moliner, maestros de labrar la piedra vinculados a J. Lavall. Desde 1578 se repartieron a partes iguales su realización. De los dos maestros, Barrera contó con un mayor reconocimiento en la obra, pues recibió en el transcurso de la participación conjunta otros encargos: paso entre claustros, escalera principal y sacristía. Además, cuando los trabajos del piso inferior estuvieron finalizados, se contrató con él, en esta ocasión sin compartir el destajo, el sobreclaustro. Su protagonismo queda reflejado igualmente en el contrato que Ambuesa firmó en octubre de 1581 para la realización de todo el paño del claustro meridional, puesto que tras especificar todos los elementos que debían realizarse, se advertía que en el primer piso debía hacerse *qualquier otra cosa que tienen los arcos y capilla echas, que hizo maestro Joan Barrera quondan*³⁹.

La experiencia del fraile lego, no obstante, tuvo que ser considerada valiosa en un momento en el que la obra recibía un fuerte impulso hacia una nueva dirección. De hecho, las cuestiones constructivas de estos años cruciales le fueron encomendadas. Marchó en julio de 1578 a trazar el claustro de los Evangelistas; el 13 de marzo de 1579 firmó, junto al prior, el contrato con Joan Barrera

37. APPV, Pere Villacampa, n.º 11979, 21 de noviembre de 1574 y 19 de diciembre de 1574.

38. AHN, Códices, 505/B. f. 100v.

39. APPV, Pere Villacampa, n.º 11985, 29 de octubre de 1581. Transcrito por ROCA TRAYER, F. A., *El Monasterio de San Miguel de los Reyes. Su fundación y construcción*. Original mecanografiado, 1971, ff. 130-138.

para la realización del sobreclaustro, y en él se citaba que en caso de muerte del maestro sería el mismo fray Francisco Beti el encargado de justipreciar, por parte del monasterio, la obra realizada. La muerte de Barrera el 9 de abril de 1580 hizo que así sucediera, y el fraile acudió a visurar la obra el 25 de agosto como *professo y hijo de esta casa y maeso de dicha obra*, por parte del monasterio; por la otra parte acudió Miguel Porcal. Su opinión les llevó a tasar en 400 libras, una cuarta parte de lo capitulado, la parte realizada por Joan Barrera en el sobreclaustro ⁴⁰.

La muerte del maestro permitió abrir un nuevo debate. En este caso sobre la conveniencia de proseguir con la recientemente iniciada traza basada en el claustro de los Evangelistas o retomar para el sobreclaustro la disposición de los dos arquillos por cada uno de los del cuerpo inferior propuesta inicialmente por Alonso de Covarrubias, pues disminuyendo la altura se respetaban las ventanas abiertas para iluminar el callejón de las sobreceldas. La polémica, que no ponía en duda la adopción de las severas formas clasicistas, sino el esquema estructural que las sustentase, movió a diversas iniciativas. El vicario, fray Francisco de Santa María, marchó a entrevistarse con el Padre General de la orden en busca de una solución ⁴¹. Éste le aconsejó que se prosiguiese con la traza escurialense, pero que para más seguridad tratase el tema con fray Antonio de Villacastín y los maestros de la obra, que eran Juan de Minjares, aparejador mayor de la obra real; Diego de Cisniega, Bartolomé Moreno y fray Pedro de Castro ⁴². Fray Francisco de Santa María

40. AHN, Códices, 499/B, f. 151v.

41. Anteriormente a su profesión fue conocido como Francisco Beltrán, nombre con el que también se le menciona. Era natural de Sueca, en Valencia. Ingresó tempranamente como novicio en el monasterio de San Miguel de los Reyes y fue recibido a la profesión en 1551. A comienzos de la década de los setenta actuó como arquero de la comunidad, y durante el transcurso de la misma como síndico y procurador. Desde finales de los años setenta hasta 1582 ocupó el cargo de vicario; de 1588 a 1591, el de prior, siendo el primero que accedía al cargo como hijo y profeso del propio monasterio; tras desempeñar nuevas misiones como procurador, a comienzos de la siguiente centuria volvió a ocupar el cargo de vicario; y los años más cercanos a su muerte, acaecida en marzo de 1608, los desempeñó como colector de Benimamet, pueblo cercano a Valencia y propiedad del monasterio.

42. Interesante es la consideración de Villacastín entre los monjes jerónimos y la ausencia de Herrera, con el que el monje mantuvo serias disputas. Como principal responsable en la consulta puede citarse a Juan de Minjares, nombrado aparejador mayor en detrimento de Tolosa y Escalante, apartados bajo la excusa de un ascenso en abril del citado año. Minjares, ya había participado en otras consultas.

llegó a El Escorial el 13 de septiembre, y dos días después los maestros daban su opinión, proponiendo que *en ninguna manera se siga ni deve seguyr la traça de los dichos dos arqyillos por ser obra falsa y sallir del orden de arquytetura*, sugiriendo iluminaciones en esviaje por encima del terrado, o directas abriendo las ventanas al claustro, como en El Escorial⁴³. La adopción del correcto sintagma albertiano desarrollado en El Escorial, se hacía respetar de manera dogmática.

El deseo de mantener el esquema triunfal copiado en la mayor casa monástica, y por añadidura jerónima, no sólo se delegaba, sino que voluntariamente se perseguía desde Valencia. Así, mientras el vicario se encontraba en tierras castellanas buscando una solución, el padre obrero encargó a los oficiales de la obra Bautista Abril y Juan de Ambuesa que estudiasen la repercusión de la nueva traza en la iluminación de las sobreceldas. Finalmente, llegaron a la conclusión de que el proseguir con la traza sólo reduciría en un palmo las dimensiones de las ventanas ya realizadas. El propio Juan de Ambuesa aceptaba el 18 de enero de 1581 proseguir la obra en las mismas condiciones que la tenía Barrera. Más tarde prosiguió los trabajos en la panda meridional. Tras el período de laxitud constructiva que siguió a su muerte, las obras se sucedieron en las restantes pandas hasta comienzos del siglo XVII con Juan Cambra a la dirección.

La génesis del actual claustro de San Miguel de los Reyes constituye un caso madrugador de inspiración directa en el de los Evangelistas, llegando a copiarlo el mismo año de su finalización. Sin embargo, la hermandad citada no implica que sean gemelos. Ambos claustros presentan evidentes semejanzas, señaladas por los viajeros y estudiosos del edificio valenciano. El esquema estructural básico es común: claustro de dos pisos con igual ritmo de arcos, superposición de órdenes –dórico y jónico– y presencia del motivo albertiano –doble sistema estructural de pilares y arcos de medio punto, enmarcados por pedestales, semicolumnas y entablamento–; todo rematado con balaustrada con bolas cimeras. Al igual que semejante es el lenguaje clasicista que sustenta, básicamente reducido a moldurar los elementos estructurales mencionados.

como la que tuvo lugar en 1577 sobre la iglesia de El Espinar. Véase CEÁN BERMÚDEZ, *op. cit.*, t. III, p. 47.

43. AHN, Códices, 505/B, ff. 117-118.

Sin embargo, muchas variaciones marcan la especificidad del claustro valenciano. Unas, condicionadas por la adaptación de la traza escorialense a las realidades concretas de la obra preexistente, que principalmente afectaron a las proporciones. Otras, por una decisión voluntaria que modifica el sistema de órdenes e interpreta el citado lenguaje clasicista sin que ninguna circunstancia funcional aparente lo justifique.

Cuando se decidió modificar la obra diversas dependencias perimetrales al claustro se encontraban en avanzado estado de construcción, e incluso estaba iniciada la articulación del claustro propiamente dicha. Las diferencias de dimensiones repercutieron en todo el sistema de órdenes y, por lo tanto, en todo el conjunto. El aumento en el tamaño de los pedestales, modifica no sólo el sistema de órdenes, sino las relaciones en el doble sistema estructural, quedando la imposta del arranque de los arcos prácticamente en la mitad del fuste de la columna, mientras que en El Escorial queda en su tercio superior.

Además, como hemos avanzado, en el monasterio valenciano se aprecia un claro deseo de variar el tratamiento de los órdenes sin pretextos proporcionales. Hay partes que se simplifican, mientras que otras reciben una decoración ausente en su referente. En el cuerpo inferior, las pilastras presentan rehundidos rectangulares, mientras que los intradoses de los arcos combinan rehundidos lineales, circulares y semicirculares, motivos de un primer renacimiento tamizados por una desnudez clasicista. Los frontales de los arcos presentan una molduración ligeramente diferente. El entablamento dórico muestra numerosas variaciones, como el arquitrabe con dos fajas superpuestas, que si bien en el orden dórico se encuentra presente en láminas de Sebastiano Serlio en representaciones de serlianas y edificios de la Antigüedad, o en la obra de Juan de Herrera en la Lonja de Sevilla, en ningún caso este elemento aparece unido a un friso con triglifos sólo en los ejes de las columnas como aparece en Valencia.

En el segundo piso, la solución del orden jónico en los ángulos se añade a las licencias citadas anteriormente. En realidad, la resolución del orden en esquina ha dado lugar a numerosas variaciones, pues ningún tratado de arquitectura abordó este tipo de soluciones al mostrar siempre los órdenes frontalmente, disposición que muy probablemente recogiese la traza copiada en El Escorial. En Valencia, se presenta un lado semioculto por el contacto de la otra

panda, mientras que en el Escorial se muestra como confluencia de dos lados sin que ninguno de ellos predomine. Otro elemento distintivo de la interpretación valenciana en este segundo piso es el rechazo a una integración cuerpo basamental, al no relacionar las molduras de antepechos y pedestales; en el cuerpo inferior, por otra parte, actualmente no se aprecia antepecho aunque hay constancia documental de que inicialmente lo hubo.

Finalmente, la balaustrada muestra una división que hace corresponder pilastras y bolas cimera sobre cada eje de pedestales y semicolumnas, como ocurre en El Escorial. Pero también, y a diferencia, uno sobre cada intercolumnio; variación a la que hay que añadir la colocación de pirámides en las esquinas, de nuevo con evocación escorialense pero sin precedente directo en el claustro de los Evangelistas; lo que indica un conocimiento amplio del proyecto escorialense, o bien una inspiración del tratado de Serlio.

El claustro valenciano es más pequeño y tosco; más esbelto gracias al tratamiento de los pedestales y efectos como potenciar los ejes verticales limitando el uso de los triglifos sólo en ellos, y al que no es ajeno valores de percepción como los diferentes usos cromáticos de los materiales —la piedra caliza y la teja, frente al granito y la pizarra—. Valores, sin embargo, que contrastan con la pesada balaustrada de remate.

Los cambios en las proporciones entre la traza copiada en El Escorial y la obra existente en el monasterio valenciano presuponen la existencia de una nueva traza que adaptase el modelo de referencia a la realidad concreta. Hipótesis que cobra fuerza a tenor de su interpretación más libérrima del lenguaje clasicista. Sin embargo, hasta el momento ésta permanece sin documentarse.