

EL SIGNIFICADO DE EL ESCORIAL EN EL SIGLO XVI

Por

GEORGE KUBLER

Traducción de MARIO A. ZAMUDIO VEGA

La búsqueda del significado caracteriza al pensamiento de este siglo en todos los estudios humanísticos, y se trata de una búsqueda justificada mediante la exploración y trazo de terrenos, antiguos y nuevos, de los que aún se desconocen sus recursos. El Escorial plantea tantas dudas en la actualidad respecto a las ideas tradicionales con las que abordamos la historia del arte del siglo xvi, que esas dudas son el tema de este estudio. El trabajo se compone de cuatro partes: El Escorial como ejemplo del manierismo; como *estilo desornamentado*; como magia renacentista; y como una extensión del sistema estético de San Agustín.

El estilo manierista como análisis sicohistórico. Generalmente, antes de 1920 se clasificaba a El Escorial como un monumento renacentista; pero entonces surgió el siglo xvi entre los historiadores del arte como un período distinto en la historia del arte europeo, separando el Renacimiento del siglo xv del arte barroco del xvi. Por eso ahora muchos designan normalmente a El Escorial como un edificio "manierista". El término se deriva de *maniera*, la expresión peyorativa empleada en la Italia del siglo xvi para describir la obra de los imitadores de los principales artistas del Alto Renacimiento. Así, Nikolaus Pevsner dice: "...El Escorial... es, evidentemente, un monumento del manierismo más puro, repulsivo desde el exterior y frío e intrincado en su decoración interior, pero de estilo esencialmente italiano..."¹

¹ *The Architecture of Mannerism*, p. 137. Para él, los cánones del manierismo arquitectónico son los motivos discordantes, las direcciones contrarias, los ritmos exclusivos alternantes (por ejemplo, ABBAAB) y la austeridad

En la actualidad, no obstante, los historiadores del arte se encuentran lejos de la unanimidad en lo que respecta a El Escorial. Manfredo Tafuri, por ejemplo, no puede hallar en su "...sombria masa... el símbolo de las inhibiciones expresadas en un manierismo alucinatorio e introvertido..." sino únicamente "...extensiones de la... revolución humanística del Quattrocento Florentino."² Sin embargo Arnold Hauser afirma que la severidad y la simplicidad:

... no es más que un juego exhibicionista con el puritanismo y el ascetismo. La construcción, es verdad, está completamente orientada hacia el interior, pero su "introversión" se manifiesta de una manera ostentosamente exhibicionista, ... está destinada, en realidad, a servir de escondrijo a un hombre solitario y tráfuga del mundo; las enormes proporciones carecen prácticamente de sentido y no son más que pura apariencia. El Rey vive como un monje en su celda; El Escorial combina la grandiosidad con la simplicidad exagerada de la misma forma manierista en que lo hace el monarca en su estilo de vida.³

De esta manera, se explica a El Escorial mediante la suposición de que las formas arquitectónicas corresponden, necesaria y adecuadamente, a estados y tipos síquicos identificables. Empero, las formas visuales corresponden menos a la sicología individual que a las tradiciones colectivas en el diseño arquitectónico. La supuesta ecuación entre morfología arquitectónica y estados síquicos ha sustentado la teoría del manierismo desde su primera definición, en la década de 1930, cuando la represión ejercida por los estados autoritarios beligerantes sobre el mundo culto en Italia y Alemania llevó a la búsqueda de catástrofes similares en el pasado y a la elección del siglo xvi como el "ejemplo típico". El tratamiento que Hauser da al manierismo es una alegorización de lo que él llama la "lucha contra la desespiritualización de la cultura"; pero tanto el manierismo como la cultura son abstracciones alegóricas y la "lucha" también debe ser alegórica, es decir, que existe menos en los sucesos históricos que en nuestra percepción de ellos.

También en España encontró suelo fértil la teoría del manieris-

y el preciosismo contrastantes. Concluye admitiendo las "modificaciones nacionales como una posibilidad" para las subcategorías.

² *L'Architettura del manierismo*, p. 331.

³ "Mannerism", I, p. 282. Anteriores a las de Hauser son las observaciones hechas por Werner Hager en *Zur Raumstruktur des Manierismus*, p. 38, donde menciona que El Escorial muestra una "introversión manierista" en su plano "vuelto herméticamente hacia adentro."

mo. En un principio, José Camón Aznar llamó *escorialense* y *filipino* al último o segundo período del manierismo Italiano en España, pero en 1959, en honor del Concilio de Trento (iniciado hacia finales de 1563), lo nombró *trentino* en su obra contrarreformista, y erigió a El Escorial como su ejemplo sobresaliente, poniendo énfasis en las "tensiones" manieristas entre sus formas, como las torres sin bases de la iglesia, las esferas que soportan los obeliscos y las gruesas cornisas semejantes a párpados.⁴ Otro español, el padre jeronimiano Alfonso Rodríguez de Ceballos, incluye a José Camón entre los teóricos del manierismo europeo, y se refiere al manierismo en la arquitectura como reconocible por las formas visuales que transmiten tanto "distorsión emocional" como *disciplina autocontrolada*.⁵

Si los estados síquicos y las formas arquitectónicas estuviesen tan estrechamente relacionados en el proceso del diseño, hace mucho tiempo que se habría reconocido a la arquitectura en su conjunto como un diccionario de actitudes síquicas. Pero tal punto de vista no parece sostenible en la actualidad. Los arquitectos continúan explorando los valores peculiares de su arte y de una tecnología perpetuamente cambiante, en lugar de convertirse en practicantes de un método de expresión sícodiagnóstico. Los edificios antiguos aún requieren que los historiadores descubran en ellos los valores que sus constructores intentaron atribuirles.

El "estilo desornamentado" y el estilo llano como etiquetas. Carl Justi fue el primero en emplear el término *estilo desornamentado*, en una conferencia dictada en Bonn en 1978, para caracterizar la obra de los arquitectos de El Escorial.⁶ En aquella época se trataba de una expresión común en España y Justi la puso en boga en la historia del arte. Subrayó que su carácter negativo se debía a un cambio en el gusto, que siguió a la riqueza ornamental del Renacimiento en Italia, cuando Toledo y Herrera, como él dice, se volvieron pedantemente hacia Vitruvio y Vignola.⁷

⁴ "Arquitectura trentina", pp. 373 y siguientes, y "El estilo trentino", pp. 421-442. Bonifacio Díez, en *El Concilio de Trento y El Escorial*, p. 547, relaciona la purificación católica de Trento con la desnuda simplicidad "clásica" de El Escorial, pero sin introducir el manierismo y negando la existencia de un "estilo trentino" (p. 539).

⁵Bustamante, 1967, p. 111.

⁶ *Philipp II als Kunstfreund*, vol. II, pp. 1-36.

⁷*Ibid.*, p. 16: "es el estilo de los versados arquitectos del norte de Italia... que busca el efecto sólo a través de relaciones proporcionales y reduce el ornamento a su medida más sobria, de acuerdo con los patrones

A Justi le desagradaba intensamente El Escorial; se refirió a él como 'entre los tanteos del arte peregrino' y como "severo y conspicuo", construido de prisa como las fortalezas de Felipe en el Viejo y en el Nuevo mundos.⁸

Más tarde, cuando escribía para la guía de España de Karl Baedeker, extendió sus observaciones hostiles para decir que El Escorial era la obra de una voluntad irrefrenada incapaz de genio, una obra de una "aridez repulsiva" que no poseía ni belleza ni verdad, en la ausencia de libertad.⁹ Miguel de Unamuno refutó a Justi en 1922 al decir que sus críticas no eran estéticas sino políticas, y que Justi era incapaz de disfrutar la "desnudez arquitectónica".¹⁰

Tanto Justi como Unamuno desconocían la anterior aparición de esa arquitectura en Portugal, donde se le llamó "estilo llano" (estilo chão) en el siglo xix.¹¹ El estilo llano se diferencia del desornamentado por su independencia del canon académico y de las formas italianizadas. En Portugal, tanto la corte como la nación habían sido consumidas, antes de la muerte de Manuel I, por su establecimiento imperial, surgido después de la era del descubrimiento. Juan III (1500-1557), hijo de Manuel el Afortunado, fue, como Felipe II, un heredero de poderes disminuidos, introvertido, solitario y frugal, y reinó un cuarto de siglo antes que Felipe. Como en España, predominaban los arquitectos militares, reflejos de Palladio y Vignola, pero ya trabajaban en una expresión nueva, no italiana, de ornamentación mínima. En realidad, la arquitectura *desornamentada* se dio más tarde y fue de menor duración en España que el estilo llano en Portugal, el cual persistió hasta 1706, cuando Juan V recibió nuevas riquezas de Brasil.¹² También debe hacerse notar que Felipe II fue medio portugués, lo criaron nodrizas portuguesas, hablaba portugués y pasó más de la mitad de su reinado, después de 1570,

romanos. Se le consideró como una vuelta a la 'pureza de la antigüedad', pero su difusión se debió más a un cambio de gusto después del sobrecargado y pintoresco ornamento del Renacimiento...". Obsérvese la prioridad que Justi da aquí a la teoría de Göller de la "fatiga estética" publicada en 1887 (nota 17). Justi continúa: "El aspecto negativo de su contribución se caracteriza por el adjetivo *desornamentado*... estos Constructores eran pedantes que sólo podían oír el afectado latín de su Vitruvio y su Vignola."

⁸ *Ibid.*, pp. 16, 18.

⁹ Baedeker, *Spain and Portugal*, pp. 109-116, donde refleja la obra escrita en 1787 por F. von Schiller, *Don Carlos*.

¹⁰ Unamuno, en *Andanzas*, pp. 50-51.

¹¹ Julio de Castillo, *Lisboa Antiga, I*, p. 144 (escrito en 1879). Kubler, *Portuguese Plain Architecture, 1521-1706*, pp. 3, 165-171.

¹² Kubler, *Portuguese Plain Architecture*, pp. 3, 6, 170.

como rey de Portugal. Como su primo Juan III, a temprana edad se sintió obligado a corregir la extravagancia del reinado de su padre.¹³ En España, el testimonio más cercano a las ideas del rey sobre arquitectura es el de José de Sigüenza, su bibliotecario y consejero humanístico, como en las ciudades-estado italianas, e historiador del edificio de El Escorial desde 1567 hasta su muerte en 1606. Su libro refleja las ideas del patrono y sus arquitectos durante la construcción. Le disgustaban la magia y la profecía del Renacimiento; fue un pupilo docto de los escritores patristicos de la Iglesia, en especial de San Agustín, y estuvo completamente al corriente de la construcción y del problema de decidir cómo no debía verse un edificio.

Su posición respecto a la decoración figurativa fue preferir el estilo llano y el *estilo desornamentado*. Como la depuración del diseño de la ornamentación histórica en el período 1920-1950, el estilo llano proporcionó un punto de partida nuevo en el Portugal y la España del siglo xvi. Sigüenza habla siempre con la voz del rey al referirse a estos asuntos, así como por muchos patronos de la arquitectura en España después de 1560, con quienes compartió el desagrado por la extravagancia y la imaginación indisciplinada. Ello es más claro cuando describe, como testigo ocular, el monasterio manuelino de los jeronimianos en Lisboa, el cual vio después de 1580 mientras el rey estuvo en Portugal con Herrera.

Había visto la obra de Diego de Siloe en Granada y dijo que, aunque éste era entonces el mejor arquitecto de España, era incapaz, a pesar de su inclinación por el follaje, de llegar a una buena imitación de la antigüedad e incapaz de construir un orden corintio.¹⁴ Y del monasterio manuelino de los jeronimianos en Belén, cerca de Lisboa, iniciado en 1497, el cual visitó y estudió en detalle, dice:

Y como la arquitectura moderna¹⁵ está siempre adornada de follajes y de figuras y molduras y mil visajes impertinentes, y la materia era tan fuerte, labrávase mal y costaría infinito tiempo y dinero: lo que agora está hecho maestra bien lo que digo. Tiene esta fachada del mediodía mucho desto... en la iglesia... que es todo mármol, y lleno de florones, morteretes, resaltos, canes, pirámides y otros mil moharrachos que no sé cómo se llaman ni el que los hacía tampoco.

¹³ J. M. March, *Niñez de Felipe II*, vol. I, pp. 207-208, carta de 1546 del príncipe Felipe a Carlos V advirtiéndole del inminente empobrecimiento de España. Acerca de los aspectos arquitectónicos de su reinado en Portugal, véase Chueca, *El estilo herreriano y la arquitectura portuguesa*, vol. II, pp. 215-253.

¹⁴ *Historia*, II, 1909, p. 45.

¹⁵ *Ibid.*, p. 71. "Moderna", en esa época y en ese contexto, se refiere a la arquitectura gotizante del medievo tardío.

Esta es la voz del rey, su patrón, como cuando Sigüenza dice de El Escorial, reflejando las ideas del mecenas y los arquitectos durante la construcción, que:

... no consiste la arquitectura en que sea deste orden o aquél, ano que sea un cuerpo bien proporcionado, que sus partes se ayuden y respondan, aunque no sea sino unas piedras cortadas de la cantera, assentadas con arte, una encima o enfrente de otra, que vengan a hacer un todo de buenas medidas y partes que se respondan.¹⁶

Estos comentarios de Sigüenza sobre la historia de la arquitectura de su siglo aluden claramente a la alternancia recurrente de fases entre superficies ricas y sobrias, gobernada por una regla de gusto que hace que cada fase parezca desagradable después de que sus productos han saturado el terreno disponible. Esa regla de gusto fue estudiada e identificada como *Formermüdung* (fatiga estética) en 1887 por Adolf Göler.¹⁷ Recientemente, E. Gombrich hizo notar que no existe ninguna ley universal, sino únicamente la lógica de las situaciones, como cuando una "demanda (inflacionaria) de estímulos excede al capital de inventiva".¹⁸

¿Magia Renacentista? Si la forma y la expresión de una obra de arte no pueden definirse sin un conocimiento exacto de la intención predominante de su creador, se desprende que una comprensión errónea de la intención deforma todos los otros juicios críticos y que su definición correcta es el requerimiento primordial. La hipótesis de que en el diseño de El Escorial subyacen ideas renacentistas de magia exige pruebas de su pertinencia a la intención conocida de los constructores. Un reciente estudio iconográfico¹⁹ de secciones seleccionadas de El Escorial sugiere que su construcción fue la expresión de puntos de vista aberrantes y secretos sostenidos por el rey y por Herrera, de quienes se supone estaban profundamente absorbidos por la astrología y las ciencias ocultas, hasta tal punto, que se considera, principalmente, que las actividades arquitectónicas de Herrera "proporcionaron la excusa perfecta"²⁰ para sus "servicios ocultos", que fueron "fundamentalmente astrológicos y quizás se relacionaron

¹⁶ Unamuno, *Andanzas*, p. 16.

¹⁷ *Zur Aesthetik der Architektur*. Stuttgart, 1887, escrito cuando el eclecticismo predominaba en la arquitectura europea, como predominó también en España durante la primera mitad del siglo xvi en la coexistencia de formas góticas, renacentistas y moriscas. G. Kubler, *Shape of Time*, pp. 8-81.

¹⁸ *The Sense of Order*, pp. 212-213.

¹⁹ Taylor, René, *Architecture and Magic*, 1967, pp. 81-109.

²⁰ *Ibid.*, p. 86.

en gran medida con la medicina" más bien que con la arquitectura.²¹ Mediante esta hipótesis el autor se pregunta si Herrera no era un "mago, un hombre profundamente versado en el hermetismo y las ciencias ocultas que, en virtud de ello, se encontraba ligado de una manera especial al rey".²² También afirma que al rey le interesaba la "astrología y lo oculto"²³ y que, tanto Herrera como el rey, eran adeptos a la filosofía de Ramón Llull (1235-1315) y a los escritos pseudolulianos que hicieron que el nombre de Llull "esparciera toda clase de tendencias herméticas y ocultistas".²⁴

Tal argumento exigía también que su autor negara la credibilidad de Sigüenza. Lo presenta como "el creador de la leyenda 'blanca' de Felipe II", y desecha sus puntos de vista, en los que condena la astrología, calificándolos de "perorata".²⁵ Además, desprestigia la afirmación de Sigüenza de que él fue el autor de la "*invención y traza*" de los murales de la biblioteca tachándola de fantasía.²⁶ Debido a que Sigüenza fue hostil a la astrología, su credibilidad como cronista tuvo que ser puesta en duda por Taylor, quien dice que a Sigüenza "ciertamente se le consultó respecto al programa, en vista de que él era el bibliotecario del monasterio. Probablemente llevó a cabo cierta investigación en relación con éste y terminó persuadiéndose a sí mismo de que él fue el inventor de todo". Pero Sigüenza también dice, en el mismo párrafo del que se tomó la cita antes mencionada (*invención y traza*), que incluyó la astrología entre las escenas de la biblioteca para ilustrar el deseo del Creador de que los humanos no tienen que temer a las influencias o constelaciones de las estrellas. Sobre estas, poder mayor que el suyo ejercen la oración y la penitencia. Este punto de vista de Sigüenza es paralelo al del rey, como se verá más adelante.

Sigüenza explica también sus selecciones basándose en el principio de que una biblioteca real debe incluir todos los gustos al igual que una mesa real (*Esta librería es real, y han de hallar todos los gustos como en mesa real lo que les asienta*).²⁸ Finalmente, repite que

²¹ *Ibid.*, p. 85.

²² *Ibid.*, p. 85.

²³ *Ibid.*, pp. 83, 85, 86, 87.

²⁴ *Ibid.*, p. 82.

²⁵ *Ibid.*, p. 86.

²⁶ Sigüenza hace la afirmación en su continuación de las *Memorias* de Juan de San Jerónimo, en la fecha de 1592 (p. 441), y FME, 299: *descubro* el intento que tuve cuando puse aquí estas historias.

²⁷ *Architecture and Magic*, p. 88, n. 74.

²⁸ FME, p. 289.

la invención y traza de los frescos de la biblioteca fueron suyas (*la invención y traza de las historias es mía*) y hace notar que algunas veces los pintores no siguieron sus deseos, "porque los pintores no sabían suficiente sobre el asunto", como en el diseño del reloj de sol en *El Rey Exequias observando el retroceso de la sombra del sol*.²⁹ Taylor supone que Herrera diseñó los frescos de la biblioteca, pero la única prueba es un dibujo de Pellegrino Tibaldi con anotaciones manuscritas de Herrera (figura 98), que se refieren únicamente a la armazón arquitectónica del panel del fresco y no tienen nada que ver con su tema *Gramática*, ni con su interpretación.³⁰

La posición del rey respecto a la astrología confirma las explicaciones que Sigüenza hace de los frescos, y las observaciones de Sigüenza corren paralelas a las creencias del rey. Como observa Sigüenza, el iconografista, se niega el valor de la astrología cuando se recuerda que el Creador es el único que sabe los nombres de todas las estrellas y que los hombres no tenemos que temer sus influjos ni constelaciones.³¹ La propia hostilidad del rey hacia la astrología es relatada por Baltasar Porreño, su biógrafo, a quien debería citarse completamente. Él dice que, en 1538, un astrólogo presentó al rey un horóscopo con motivo del nacimiento de su hijo, el futuro Felipe III. El rey, encolerizado, "rompió todo el libra hoja por hoja, diciendo que son locos quienes, con juicios tan irreflexivos, desean anticiparse al de Dios, y que son vanos e infundados".³² Porreño continúa relatando que Felipe, incluso, ordenó que fuese publicada una profecía astrológica que predecía grandes males para un año anterior "para demostrar la futilidad del autor de esta manera, ya que ninguno de los desastres con los que él amenazó ha ocurrido... y que quede entendido que los cristianos no necesitan prestar atención a tales pronosticadores y *judiciarios* (astrólogos) fútiles". Porreño hace la observación también de que el rey detestaba las supersticiones y que, deliberadamente, actuaba en contra de ellas en asuntos como el temor, a viajar o a llevar a cabo alguna acción importante, como casarse (o nacer), en martes. Empero, como otros gobiernan-

²⁹ FME, p. 299.

³⁰ Las notas fueron transcritas por Íñiguez, Trazas, p. 80. Herrera menciona una *memoria destas historias* como un manuscrito que se encontraba, en esa época, o con el Rey o con Francisco de Mora. No ha reaparecido en ninguna parte, pero sin duda era de Sigüenza, quien pudo haber publicado su mayor parte en FME, 281-300.

³¹ FME, p. 299.

³² Porreño, *Dichos*, pp. 41-46. Escrito antes de 1626 y publicado por primera vez en 1639.

tes, animaba el bosquejo de horóscopos de pronósticos divergentes, de entre los cuales podían emplearse los apropiados, según las necesidades. En cuanto a la astrología en general, probablemente Sigüenza reflejaba la opinión del rey cuando decía del *catarro universal* de 1580 (¿una epidemia de influenza?) que "no habían nuestros astrólogos vístole en sus horóscopos... y para como ellos suelen encarecer las cosas, está con harta templanza y aún con harta generalidad dicho".³³

Otro episodio, claramente revelador de la hostilidad del rey y Herrera hacia la alquimia, aparece en una carta de Herrera (25.VI. 1572) al rey. En ella menciona las pretensiones de un alquimista. Herrera escribe: "aunque tomo a chanza estas cosas sobre la alquimia... me ha parecido que debía enviar a su majestad su memoranda", y el rey le replica al margen que él también "toma y siempre ha tomado la alquimia como asunto de chanza", y que debían devolverse los papeles al alquimista.³⁴

Tanto Herrera como el rey eran coleccionistas y estudiosos ortodoxos de las obras de Ramón Lull, como muchos otros españoles bien educados. Como coleccionistas, inevitablemente les fueron ofrecidos, y adquirieron para la biblioteca de El Escorial, muchos escritos pseudolulianos de dudosa ortodoxia. El interés de Herrera se limitaba a ciertos aspectos matemáticos del *Arte Magna* de Lull, como lo ejemplifican tanto sus diseños arquitectónicos como sus escritos teóricos. El interés del rey por el beatificado *Doctor Illuminatus* (1232/2-1315) se basó probablemente en el propósito declarado del catalán de convertir a los musulmanes al cristianismo.³⁵ Lull murió como mártir al regresar de su misión en África. La misma *Ars Lulliana* fue un método combinatorio para categorizar todas las ideas posibles, que Herrera aplicó en su *Discurso de la figura cúbica*.³⁶ Éste no ostenta señal alguna de hermetismo ni ocultismo, como ninguno otro de los escritos de Herrera, aunque tanto él como el rey coleccionaban todas las obras relacionadas de alguna manera con el lulismo, como humanistas interesados en una *oeuvre* literaria admirada.³⁷

³³ FME, pp. 95-96.

³⁴ IVDJ, sin número, *legajo*, etiquetado *libros*, f. 261.

³⁵ M. Cruz Hernández, *Lull*, Madrid, 1977, pp. 43-50. Acerca de Lull y Felipe II. pp. 326-327.-

³⁶ Julio Rey Pastor, ed., Madrid, 1935 (facsímil del manuscrito en la biblioteca de El Escorial).

³⁷ Los discípulos Julianos de la actualidad creen que la presencia de más de 130 artículos Julianos en la biblioteca de Herrera, de 400 volúmenes,

En la Europa del siglo xvi, la palabra "magia" aún conservaba los últimos significados latino y griego de *magice* o *ars*, y *magiké*, como *techné*, equivalentes a artes técnicas. Sólo hasta después de 1600 se hicieron comunes los modernos significados cognados como *magic* (francés) o *magia* (italiano, español, portugués), adaptados ambos del griego *mageia*, formado a partir de *Magos*, de donde mago. Por lo tanto, en España, hasta antes de 1600, la palabra *mágica* seguía significando "magia natural", es decir, aquella que no necesitaba el recurso a la "agencia de los espíritus personales". En la Edad Media se le reconocía, usualmente, como un departamento legítimo de estudio y práctica, siempre que no fuese empleada con fines maléficis, como en la "magia negra" de los escritores modernos. Por "magia natural", los escritores medievales querían decir, en ocasiones, la hechura de una imagen, en condiciones astrológicas elegidas, para afectar la salud de la persona representada, así como la aplicación de un medicamento a un arma para sanar la herida provocada por ella. Pero, generalmente, la "magia natural" comprendía procesos adaptados a las leyes de la causalidad física.³⁸

En retrospectiva, el esfuerzo por encontrar una división en el conocimiento del siglo xvi entre los procesos racionales y las prácticas ocultas parece innecesario; y desaparece cuando se investiga todo el espectro del conocimiento recibido de la época, como lo hace Michel Foucault,³⁹ quien se refiere a la estructura epistemológica del siglo xvi como aquella donde *Divinatio* y *Eruditio* eran hermenéuticamente idénticas debido a su dependencia mutua de la teoría de las semejanzas para un entendimiento de los signos de todas clases, desde el estoicismo hasta el siglo xvii.

Adivinación y erudición permanecieron inseparables mientras el conocimiento consistió en las interpretaciones de declaraciones anteriores, y no en demostraciones experimentales y pruebas de hipó-

significa que esta importante colección se hizo para depositarse en la biblioteca de El Escorial, ya que no habría de venderse después de su muerte, acaecida el 15 de enero de 1597, por orden de los ejecutores de su testamento, de los cuales uno fue el Guardián de las Joyas del Rey (J. Carreras y Artau, "El Lul-lisme de Juan de Herrera", pp. 41-60; T. y J. Carreras Artau, *Historia, II*, 258-263, 263-267; A. Ruiz de Arcaute, *Herrera*. 141). En opinión de los hermanos Artigas Artau, Herrera siguió el saber Juliano de una generación más antigua, del reinado de los Reyes Católicos, en especial de Cisneros, y del bibliotecario Dunas de Miguel, quien detestaba el escolasticismo pero aceptaba la orientación humanista del saber luliano en París entre los neo-platonistas, como Lefevre, Bouvelles o Lavinheta, cuyas obras impresas se encontraban en la biblioteca de Herrera (Artigas, *Lulisme*, p. 19).

³⁸ *Oxford*, diccionario de inglés, edición abreviada, 1971, s.v. "magic".

³⁹ *Les Mots et les Choses*, París, 1966.

tesis nuevas. El principio de similitud medieval, que fue predominante en la vida mental de Europa durante toda la Edad Media, halla su más amplia expresión, mediante la palabra escrita, durante el siglo xvi.

Las cuatro similitudes reconocidas hasta 1630 como las organizadoras del conocimiento fueron *convenientia* (o la cadena de semejanzas en el espacio); *aemulatio* (o similitudes por réplica, reflexión y rivalidad en duplicaciones eslabonadas); *analogía* (o las asociaciones reversibles de *convenientia* y *aemulatio*, con el género humano como centro); y *simpatía* (o las convergencias de la igualdad, que se oponen a la antipatía). En conjunto, simpatía y antipatía forman el principio supremo de similitud.

Ya que cada semejanza requiere una señal para su reconocimiento y para hacer visible el parecido, entre simpatías y emulaciones se dan otras interacciones que caracterizan a las analogías. A la emulación la caracteriza la analogía, la cual, a su vez, es una señal de simpatía. De manera similar, la *convenientia* (o proximidad) se conoce mediante la emulación, y la simpatía es una señal de la misma "conveniencia".

En esta maraña de signo y contenido, la adivinación fue parte integral del conocimiento. El concepto de magia fue inherente al conocimiento mismo en el siglo xvi, y más equivalente a la erudición que en rivalidad con ella. Con toda justicia, Taylor considera que, en los textos renacentistas, la *magia* no está "en ningún sentido restringida a la magia demoniaca"; pero, sin duda alguna, yerra al ver al rey y a Herrera como partidarios furtivos del hermetismo y del ocultismo y al sugerir, sin ninguna prueba, que Herrera fue un mago que realizaba "servicios ocultos para su amo".

Sigüenza, El Escorial y la estética de San Agustín. Fray José de Sigüenza (1544-1606) fue no sólo el historiador sino también el bibliotecario de El Escorial. Nació en la ciudad de su mismo nombre, y a la edad de doce años se refugió en el monasterio jeronimiano de El Parral; más tarde hizo sus estudios universitarios en Sigüenza. En 1565 intentó sin éxito unirse a la flota española que estaba por partir de Valencia para socorrer a Malta. Al regresar a El Parral hizo ahí su primera profesión como jeronimiano en 1567. Más tarde diría que había visto en El Escorial "... abrir la mayor parte de sus cimientos, cerrar los arcos, cubrir las bóvedas, rematar las pirámides y las cúpulas, y levantar sobre los más altos capiteles las cruces".⁴⁰

⁴⁰ FME, p. 7. La fuente de esta biografía es el *Elogio* de Juan Catalina García, escrito en 1897 y publicado en la segunda edición de la *Historia* de Sigüenza, vol. I, pp. v-111.

Este pasaje sugiere que, antes de 1567, ya como novicio en El Parral, Sigüenza había estado viajando a El Escorial con suficiente frecuencia para reclamar autoridad como testigo ocular de la mayor parte de su construcción y para aprender arquitectura de sus constructores. Durante los años previos a que la orden pudiera ocupar El Escorial, Sigüenza vivió en el colegio de Parraces, de donde viajaba a El Escorial como profesor y predicador; esos fueron los años de su obra literaria temprana. En El Escorial sucedió a Benito Añas Montano como bibliotecario, iconógrafo y custodio de las reliquias. En 1590 profesó por segunda vez como habitual para que se le reconociera como miembro titular de la orden ahí.⁴¹ En el decenio de 1580 planeó, como bibliotecario, los programas, no sólo del ciclo de frescos de la biblioteca, sino también de la fuente de los evangelistas en el jardín del claustro principal. También redactó los textos latinos (a pedido del rey) para acompañar las estatuas de los reyes bíblicos esculpidas por Monegro en la fachada de la basílica. Su historia de la orden jeronimiana apareció en 1600 y 1605. M. Menéndez Pelayo lo clasificó, junto con Miguel de Cervantes y Juan de Valdés, entre los principales escritores españoles de ese período,⁴³ basado en la evidencia de la *Historia* como un ejemplo de *estilo llano* paralelo al *estilo desornamentado* del edificio del que fue cronista. En 1604 llegó a prior de San Lorenzo. Su tratado en dos partes sobre El Escorial, dividido en historia monástica y análisis arquitectónico, e impreso por primera vez en 1605, probablemente fue escrito después de 1590.

Como profesor, bibliotecario e historiador de su orden, Sigüenza estuvo familiarizado con las obras de San Agustín (354-430), conforme a cuya regla monástica fue fundada la orden jeronimiana en 1374. Mientras fue bibliotecario, Sigüenza catalogó cuarenta manuscritos de su puño y letra, atribuidos a San Agustín en la biblioteca de El Escorial. Entre ellos se encontraba uno, *De Baptismo parvulorum*, del que se creía entonces que era la obra más antigua de El Escorial, y escrita por la mano de San Agustín.¹³ Estaba en la colec-

⁴¹ Entre las dos profesiones de 1567 y 1590 se conocen pocas fechas. Escribió una *Instrucción de maestros y escuela de novicios* en 1580 y una vida de San Jerónimo, publicada en 1595. La *Instrucción* no apareció en prensa hasta 1712, y fue reimpresa en 1793. Poemas ocasionales suyos aparecieron en 1584 y 1597.

⁴² *Historia de las ideas estéticas en España*, II, p. 423.

⁴³ FME, p. 307. El catálogo de Sigüenza de los manuscritos latinos fue impreso por G. Antolín (*Catálogo de los códigos latinos*, vol. v, 1923, pp. 331-512). Los manuscritos de las obras de San Agustín aparecen en las pp. 345-347.

ción particular del rey, y Sigüenza le preguntó por qué sabía que el manuscrito era de la mano de San Agustín. El rey replicó que lo había oído de su tía, quien se lo había dado como una reliquia valiosa junto con un *Apocalypse*. Sigüenza fechó este último como no anterior al siglo xvi, aunque el rey creía que pertenecía a San Juan Crisóstomo.⁴⁴

El conocimiento especial de Sigüenza sobre la estética agustiniana se hace presente en su historia de El Escorial en toda la segunda parte, en el análisis arquitectónico de las partes del edificio y, detalladamente, en el discurso sobre la basílica.⁴⁵ Esta sección ofrece la clave para todo el análisis precedente, que llena el libro III de la *Historia*, y proporciona al lector una explicación de los conceptos y términos agustinianos que reaparecen en todo su análisis del edificio.

Sigüenza cita dos tratados de San Agustín. *De ordine*, escrito en 386, es su contribución más importante a las ideas estéticas. *De vera religione* (c. 400) alude a los temas principales de la posición estética de San Agustín.⁴⁸ *De ordine* se refiere a Dios como autor del orden del universo: Dios ama el orden y es su creador. El universo es uno y su belleza es la de Dios. Sin embargo, el sistema estético agustiniano está limitado a los dominios de la vista y el oído, donde el placer puede trascender a la utilidad. En el mundo visible, las proporciones más bellas se encuentran en la arquitectura y en la danza. En el sonido, se encuentran en la consonancia y en el ritmo. Común a ambos campos es la explicación pitagórica, peculiar del género humano, de la belleza como número. Las bellas artes son la obra de la razón bajo la guía de diversas disciplinas, como cuando la gramática juzga a la poesía. Nuevamente, por medio de la razón, el alma conoce la belleza divina sin la ayuda de los sentidos, puesto que el mundo es sólo una débil reflexión de esa belleza.

J. Rief,⁴⁷ quien coloca el pensamiento de San Agustín respecto al *ordo* en el centro del tema de la ascensión hacia Dios, fija el interés de San Agustín por la estética como la parte objetiva de la filosofía de la ascensión personal impulsada por el amor de Dios, a través de diferentes capas de realidad, hacia el conocimiento de lo absoluto. Tal pensamiento estético es, en su opinión, una parte menor del alcance total de la filosofía de San Agustín, engastada, como se encuentra, entre actividades de búsqueda y encuentro de la ver-

⁴⁴FME, pp. 307-308.

⁴⁵FME, pp. 202-352; *Discurso* xii, pp. 321-525.

⁴⁶Svoboda, *L'Esthétique de Saint Augustin*, pp. 20-48; 102-114.

⁴⁷*Ordnungsbegriff*, p. 362, A. Schopf.

dad, logro de la fe, alcance del amor y construcción de una teología de la historia.⁴⁸

De vera religione habla de la belleza platónica, contemplada únicamente por el espíritu y existente, invariable, en todas partes. Se manifiesta en el cuerpo humano dado por Dios y en todas las otras criaturas mediante la concordia y la paz entre sus partes. El pecado no deteriora la belleza de la creación, a la que salvaguardan la penitencia, la tribulación del justo y la perfección de los bienaventurados del cielo. La autoridad y la razón son las condiciones del conocimiento de la belleza y de su juicio.

Este tratado contiene también un diálogo con un arquitecto respecto a las relaciones de los arcos construidos uno frente a otro. San Agustín le pregunta si son bellos porque agradan o si agradan porque son bellos, a lo que el arquitecto responde que la relación es bella debido a la similitud y a la armonía. San Agustín añade que su belleza es incompleta, ya que, si fuese completa, dejarán de parecer cuerpos, los que sólo pueden aparentar unidad con Dios. Por consiguiente, San Agustín afirma que el placer es consecuencia, mas no causa, de la belleza, y que la causa reside en la unidad, en la armonía y en la igualdad de Dios. En esta obra, San Agustín rechaza también las ilusiones curiosas de magos, actores y poetas, en favor de la Biblia, la cual corresponde a la ley y a la verdad.

Como concluye Svoboda,⁴⁹ el sistema estético de San Agustín es el más completo que nos haya sido transmitido por la antigüedad; y todavía es de un gran interés en la actualidad debido a su base formalista; a su idea de la unidad orgánica; a la oposición de sentido y significado en las obras de arte; al estudio de las categorías rítmicas; y al análisis de la emoción y del juicio estético. Su síntesis ecléctica de las ideas estéticas grecorromanas se adapta a las necesidades judeocristianas mediante la identificación de Dios con la idea suprema de Platón, mediante la adjudicación de un alto valor a la alegorización moral, y mediante la desconfianza del teatro y de las artes figurativas, la pintura y la escultura. Alois Riegl, en sus páginas sobre el pensamiento estético agustiniano y el arte romano tardío,⁵⁰ fue el primero en explorar esa animadversión que caracterizó a la primitiva sensibilidad cristiana.

Riegl fue de los primeros en comprender la pertinencia de la es-

⁴⁸ *Augustinus*, 1970.

⁴⁹ *L'Esthetique de Saint Augustin*, pp. 199-200.

⁵⁰ *Spatromische Kunstindustrie*, I, 1901; reedición, Viena, 1927, pp. 593-400.

tética de San Agustín a la expresión antigua tardía. Hizo hincapié en la inclinación juvenil de San Agustín al extenderse empíricamente sobre objetos y experiencias específicos de significado estético.⁵¹ Para él fue importante el reconocimiento que San Agustín hiciera de la interdependencia de la belleza y sus ausencias. Fundamental para sus propias teorías fue la confirmación hecha por San Agustín del valor positivo de las formas inmateriales, como los orificios de las ventanas (*perforatis*), en las combinaciones rítmicas, en contraste con las preferencias de Aristóteles por las formas sólidas. Riegl relacionó también el pensamiento de San Agustín con las formas antiguas tardías de la arquitectura de las termas y las basílicas.

Sigüenza anticipó el redescubrimiento de la estética de San Agustín con su análisis de El Escorial, y los puntos de vista de San Agustín se encuentran presentes en la obra de principio a fin. Por ejemplo, las ideas de San Agustín respecto a la concordia y la armonía entre las partes del cuerpo humano aparecen en el *Prólogo* como parte de la discusión de la arquitectura; pero Sigüenza, adecuadamente, cita a Galeno, de quien fue seguidor Posidonio, la fuente de San Agustín.⁵³ Sigüenza comienza delineando el propósito y el significado de El Escorial como:

Hallarse han aquí juntas casi todas las grandezas que se han celebrado por tales en el discurso de los siglos, quitado todo lo superfluo, y lo que en ellas no servía más que a la ambición y al fausto. De suerte que quien viere este edificio cual le pintaré aquí, y cual él se representa entero, y viene la muchedumbre, proporción, comodidad, respeto y buen oficio de sus partes, podrá decir lo que dijo Galeno del uso de las partes del cuerpo humano, que después de bien consideradas, leyendo a tal celestial armonía y correspondencia mucho de la sabiduría divina, afirmó que había escrito un libro de las alabanzas de Dios, y lo mismo podrá decir quien advirtiere bien las de este convento, que es un excelente traslado de ella.

La primera parte del libro de Sigüenza sobre El Escorial es histórica, y narra su cimentación y construcción.⁰³ La segunda parte

³¹ E. Chapman, *St. Augustine's philosophy of beauty*, p. I, acerca de que el empiricismo agustiniano se inicia siempre a partir de la experiencia concreta.

⁵² FME, pp. 5-6; Svoboda, *Eslhètique*, p. 42.

⁵³ En la versión manuscrita (prepublicación) en la biblioteca de El Escorial y en las primeras dos ediciones (1600-1605 y 1907-1909), la parte intitulada "De la Fundación del Monasterio" es el libro III de la *Historia de la orden de San Jerónimo*, y la segunda parte "De las partes del edificio", es el libro iv.

es descriptiva, analítica y pedagógica, ordenada también en *Discursos*, y da comienzo por las fachadas, entra al pórtico oeste, prosigue a través de los claustros y el colegio hasta la casa del rey, y regresa a la biblioteca, a la basílica y a las sacristías. Sigüenza trata al lector como a un principiante poco versado en arquitectura y lo introduce gradualmente a sus términos y prácticas, explicándole las partes de las iglesias y la naturaleza de los órdenes clásicos, familiarizándolo paulatinamente con la extraordinaria novedad en España del severo estilo de El Escorial y empleando constantemente, en contextos diferentes, términos agustinianos como igual, similar, congruente, armonioso, concordante y correspondiente, refiriéndose tanto a la forma como al significado.

El *Discurso XII* describe la fábrica y la decoración de la basílica. En él, cerca del final del análisis arquitectónico, Sigüenza inicia una concisa discusión de la estética agustiniana:

Uno de los primores grandes que tiene esta fábrica es ver cómo se imitan todas sus partes y cuán una es en todas ellas, y el edificio que no guarda esto da señal del poco caudal y comprensión del arquitecto, que no supo atar y hacer uno todo el cuerpo. No es otra cosa lo que llamamos correspondencia sino la buena razón del arte... con la autoridad no solo de Vitruvio... sino con la del divino agustino, doctor de la Iglesia, quien, como varón de alto ingenio quiso, entre otras mil cosas de erudición que se hallan en sus libros, tocar también esta de la correspondencia en la arquitectura.⁶⁴

De esta manera, Sigüenza señala el lugar de San Agustín por encima de Vitruvio en los pareceres de aquellos relacionados con la construcción de El Escorial, y continúa pasando revista a la historia de España y a la opinión del rey:

Como estaba en España perdido el uso de las buenas artes con la fiereza y rusticidad de la guerra contra los moros... no tenían lugar los buenos ingenios de advertir a la razón que en ellas se encierra, y así les hizo admiración ver guardar aquí (en El Escorial) tanta correspondencia en la arquitectura, y pensaban que no era más de gusto o la inclinación del Rey don Felipe, o curiosidad ociosa, que había aquí una puerta o ventana, respondiese enfrente otra... Así podemos decir, según lo que nos ha enseñado San Agustín, que este Príncipe nos puso en razón y nos hizo que advirtiésemos a la que las artes tienen en sí mismas y a la proporción que hacen con nuestras almas.⁵⁵

⁵⁴ FME, p. 321.

⁵⁵ FME, pp. 322-323.

En este pasaje, Sigüenza declara con claridad que el objetivo explícito de la empresa de El Escorial es producir un renacimiento de la arquitectura de acuerdo con los principios agustinianos y bajo la égida del rey.

Otra sección del libro 2, capítulo 11, menciona el *De Ordine*. Respecto al arreglo de las ventanas. Sigüenza cita como sigue a San Agustín, quien está adentro mirando hacia el exterior:

En este mismo edificio en que estamos, si miramos cada parte atentamente, no puede dejar de ofendernos ver una puerta en un lado, y otra que ni está en medio ni desviada del medio, sino puesta a caso... porque en las fábricas, si la necesidad no hace fuerza, la mala proporción de las partes ofende gravemente a la vista; y cuando de la parte de dentro hay tres ventanas, una en medio y dos a los lados en igual distancia, en mirándolas nos alegran, y la luz del sol que entra por ellas se comunica igualmente, y no hay para qué encarecer esto con palabras, pues es cosa ciertísima que se lleva tras sí el alma.⁵⁶

En otra parte, Sigüenza cita, de *De vera Religione*, libro 1, capítulo 30, donde San Agustín escribe también acerca de música, danza y poesía, el siguiente pasaje sobre intervalos arquitectónicos:

Razón es que preguntemos o examinemos por qué nos ofende tanto ver dos ventanas desiguales si está la una puesta al lado de la otra, y si estuviera la una a plomo encima de la otra no nos hiciera repugnancia, o ya que estaban a la iguala fueran iguales entre sí. Y ¿por qué no nos ofenden ni parecen mal si siendo desiguales cae la una a plomo con la otra?⁵⁷

Más adelante, San Agustín añade (en el extracto de Sigüenza):

En todas las artes, la correspondencia y la concordancia agrada, y guardándose ésta, todo queda hermoso; esta correspondencia ama la unidad y la igualdad, o en la semejanza de partes iguales, o por la graduación y orden de las desiguales.⁵⁸

Sigüenza pasa más tarde a la descripción de los pequeñas patios (patinejos) tras las torres de la iglesia:

Quien los viere hallará allí bien platicado lo que San Agustín enseña, que la misma naturaleza del hombre y la razón de que está dotado hace con ellos gran conveniencia, y dice que están

⁵⁶ FME, p. 322.

⁵⁷ FME, p. 322.

⁵⁸ FME, p. 322.

llenos de hermosura, y cuadra con su luz del propio entendimiento y las semillas de las ciencias que le puso dentro su Criador, que en la unidad e igualdad suma que en aquel libro va buscando el santo Doctor, para que de la arquitectura que contempla la vista se levante en otros pensamientos más generosos y dignos de la cosecha del hombre.⁵⁹

Esta metáfora espléndidamente elaborada concluye el discurso de Sigüenza sobre la estética agustiniana. Sigüenza conocía los aspectos principales de las opiniones de San Agustín y, como él, estaba claramente consciente de las cualidades y de los problemas estéticos. Su manera de abordarlos, aunque concisa, se adelanta en siglos a su época al definir la estética agustiniana como un tema que no volvería a ser aprehendido con tanta claridad sino hasta las obras de Riegl y Svoboda. En el proceso, Sigüenza unió a San Agustín con Felipe II y El Escorial de una manera sistemática y verosímil, implicando la presencia, más de una resurrección de las ideas agustinianas respecto a la arquitectura que de un renacimiento pagano.

⁵⁹ FME, 323.

Título: "El significado de El Escorial en el siglo XVI"

Autor: Kubler, George

Fuente: *Diógenes*, no. 114, primavera-verano 1981, pp. 225-242

Publicado por: Coordinación de Humanidades, UNAM

Palabras clave: Manierismo, estilo, sistema estético de San Agustín.

Copyright

Diógenes es propiedad de la Universidad Nacional Autónoma de México y su contenido no deberá ser copiado, enviado o subido a ningún servidor o sitio electrónico a menos que se tenga el permiso del autor. Sin embargo, los usuarios podrán bajar e imprimir el artículo para uso individual.