

The image captures the interior of the Basilica of San Lorenzo de El Escorial, showcasing its grand architecture. The central focus is the high, vaulted dome, which is intricately decorated with a large fresco depicting a religious scene. Below the dome, the altar area is a masterpiece of Baroque art, featuring a complex structure of columns, niches, and statues, all illuminated by warm, golden light. The nave is flanked by massive, dark stone columns that support the heavy arches. The floor is a striking black and white checkered pattern, leading the eye towards the altar. The overall atmosphere is one of solemnity and awe, reflecting the basilica's status as a significant religious and historical site.

LA BASÍLICA DEL REAL MONASTERIO
DE SAN LORENZO DE EL ESCORIAL

LA BASÍLICA DEL REAL MONASTERIO DE SAN LORENZO DE EL ESCORIAL

CUADERNOS DE RESTAURACIÓN
DE IBERDROLA
XIV



PATRIMONIO NACIONAL



Fundación

IBERDROLA

WORLD
MONUMENTS
FUND
ESPAÑA

El 10 de agosto de 1586 se celebró la primera misa en la Basílica del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, con sermón a cargo de fray José de Sigüenza. Nos dicen las crónicas que, para la celebración de la fiesta, los altares se componían de oro, plata y santas reliquias y se iluminaban con lámparas al igual que la iglesia, coros y relicarios.

Aunque el templo se concibió para que contara con luz natural, ésta fue insuficiente y se complementaba con alto número de luminarias, detalle que causaba verdadera admiración según se destaca en los abundantes escritos sobre esta espectacular fábrica.

La Basílica constituye una extraordinaria obra arquitectónica, presentando asimismo un admirable programa decorativo si tenemos en cuenta la nómina de artistas representados: Juan Fernández Navarrete, Alonso Sánchez Coello, Luis de Carvajal, Diego de Urbina, Luca Cambiaso, Rómulo Cincinnato, Pellegrino Tibaldi, Federico Zuccaro, Leone y Pompeo Leoni, Jacopo da Trezzo y, con posterioridad al incendio de 1671, Luca Giordano adornando las bóvedas que anteriormente no disponían de decoración pictórica.

Patrimonio Nacional, consciente de estos elevados valores artísticos, ha afrontado en los últimos años la completa restauración de la Basílica. En primer lugar actuando en el ámbito arquitectónico con intervenciones en las cubiertas y finalizando en el pasado 2009 con el tratamiento de elementos de cantería en el cimborrio.

Junto a la arquitectura de la Basílica, se ha restaurado la totalidad de sus pinturas —altar y frescos—, así como sus obras escultóricas, llevando asimismo una esmerada labor de limpieza en el resto de sus objetos artísticos.

Tal vez no sea arriesgado afirmar que ahora esta iglesia luce en todo su esplendor y, recordando esas citas de autores escorialenses que exaltaban la necesidad de iluminación, planteamos a la Fundación Iberdrola la reforma de la instalación eléctrica y nueva iluminación del interior del templo.

Como siempre fue sensible Iberdrola a este planteamiento y el convenio que suscribimos en 19 de diciembre de 2008 permite contemplar el templo completamente restaurado, espléndido, como una auténtica lección de arte y religiosidad, gracias a su perfecta iluminación. Como decía Sigüenza «tantas luces puso una admiración grande en los ánimos porque pareció se entraba en una gloria no vista jamás».

La presente publicación explica, aunque sea brevemente, las actuaciones restauradoras, testimoniando al mismo tiempo esta nueva y extraordinaria iluminación. Por ello, debemos agradecer una vez más a Iberdrola el apoyo prestado en la conservación, protección y difusión del patrimonio artístico español. Nuestra gratitud se extiende asimismo a la World Monuments Fund, cuyo patrocinio ha permitido la restauración del retablo principal.

También debe señalarse el magnífico trabajo realizado por los distintos servicios técnicos de Patrimonio Nacional, de las Direcciones de Arquitectura y Obras y de Actuaciones Histórico-Artísticas sobre Bienes Muebles y Museos, así como de la propia Delegación de San Lorenzo de El Escorial

Yago Pico de Coaña de Valicourt

Presidente del Consejo de Administración de Patrimonio Nacional

Constituye un motivo de satisfacción para mí y para la Fundación Iberdrola presentarles un nuevo Cuaderno de Restauración. En esta ocasión, un estudio dedicado a glosar la grandeza y la calidad de la arquitectura, frescos, pintura y escultura que componen la Basílica de San Lorenzo de El Escorial tras el proceso de restauración e iluminación llevado a cabo en el interior de la misma.

Esta monografía, en la que colaboran destacados técnicos de Patrimonio Nacional, resalta aspectos muy interesantes del propio monumento al tiempo que narra los minuciosos trabajos de restauración e iluminación que se han desarrollado en el Real Monasterio que, gracias a la iluminación interior de la Basílica, luce una nueva imagen que potencia los elementos arquitectónicos y artísticos que le son inherentes.

Supone asimismo un honor para la Fundación Iberdrola volver a colaborar con Patrimonio Nacional en la edición del Cuaderno y en la puesta en valor de un monumento de características tan extraordinarias y con unos valores arquitectónicos, artísticos, históricos y culturales tan notables y significativos que son los que adornan al Monasterio fundado por Felipe II. Iberdrola ya participó en la iluminación del exterior del Real Monasterio y en de la Casita del Príncipe en el mismo recinto. También quiero agradecer la inestimable colaboración de la World Monuments Fund que ha restaurado el altar mayor y los cenotafios de la Basílica y con quien también hemos colaborado en varias ocasiones en la recuperación de otros monumentos de primer orden que integran el vastísimo patrimonio artístico español.

La conclusión de estas obras de restauración e iluminación son un paso más en la labor de mecenazgo y en el cumplimiento de los fines fundacionales de nuestra institución. Las actuaciones de restauración e iluminación que la compañía Iberdrola ha desarrollado en los últimos diez años permiten una visión y contemplación diferente de los monumentos, resaltando la belleza arquitectónica y decorativa de los edificios singulares que han sido objeto de la intervención.

La Fundación Iberdrola, tras hacerse responsable de la contribución social de la compañía y en la estela de intensa actividad que en este campo ha desarrollado Iberdrola, dedica sus recursos y esfuerzos a la conservación, restauración y difusión de aquellos bienes del patrimonio artístico de nuestro país que por su especial valor testimonial son merecedores de un interés y un cuidado especial como es el caso del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, que queda sustanciado en este Cuaderno de Restauración, a cuya lectura les invitamos por el interés de sus aportaciones históricas y la calidad fotográfica que las describe.

Manuel Marín
Presidente Fundación Iberdrola



La Basílica del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial: «Un lugar de permanente alabanza a Dios»

Carmen García-Frías Checa

Conservadora de Pintura Antigua de Patrimonio Nacional

Esta publicación surge con la intención de celebrar el generoso patrocinio de la campaña de iluminación de la Basílica del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial llevada a cabo por la Fundación Iberdrola en el año 2009, en colaboración con Patrimonio Nacional [fig. 1].

El Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial fue planteado desde su origen como una fábrica muy compleja, cuyos fines aparecían perfectamente recogidos en la carta de fundación y dotación del edificio, otorgada por Felipe II [fig. 2] en Madrid el 22 de abril de 1567. En ella, el rey quería resaltar, ante todo, su agradecimiento a Dios por todos los favores que le habían sido otorgados, y su deseo de dar con carácter perpetuo una digna sepultura a sus padres, a él mismo y a sus descendientes, dejando con ello resueltas las órdenes dadas por Carlos V en su codicilo de 9 de septiembre de 1558¹.

El Escorial se convertía de este modo en el lugar de enterramiento de los miembros de la monarquía española, al que necesariamente iba unida la proyección de un templo en donde se orase y rogase «por Nos e por los Reyes nuestros antecesores e subcesores, e por el bien de nuestro ánimo, e por la conservación de nuestro Estado Real»², quedando la orden jerónima encargada de esta misión, por el afecto y la devoción que hacia ella sentían tanto su padre Carlos V como el propio Felipe II³.

De la carta también se desprende que el Monasterio quedaba bajo la advocación de San Lorenzo «por la particular devoción que [...] tenemos a este glorioso sancto, y en memoria de la merced y victorias que en el día de su festividad de Dios comenzamos a resebir». Este concepto era bien distinto al que había indicado Felipe II el 16 de abril de 1561 al general de los jerónimos, fray Francisco de Pozuelo, cuando manifestaba sus primeras intenciones de querer «edificar y



FIG. 2 Antonio Moro,
*Retrato de Felipe II en la
jornada de San Quintín*, 1560.
Patrimonio Nacional, Real
Monasterio de San Lorenzo
de El Escorial [inv. 10014146]



FIG. 3 Jacopo da Trezzo, medalla con el retrato de Felipe II (anverso) y un templo circular con la leyenda latina "PIETAS PHILIPPI" (reverso), 1563. Madrid, Museo Arqueológico Nacional

dotar un Monasterio adonde se hagan contiguas gracias por ella y sacrificios y oraciones por las ánimas del Emperador y Emperatriz [...] y la mía [...] en reconocimiento de la victoria que nuestro Señor fue servido de darme el día de San Lorenzo del pasado año de mil y quinientos y cincuenta y siete»⁴. La medalla de Jacopo da Trezzo de 1563 [fig. 3], año del inicio de la construcción del edificio (23 de abril) y de la Basílica (20 de agosto), es bien expresiva de las dos ideas iniciales que dieron origen a la fundación escurialense. Por un lado, la conmemoración de la victoria sobre Francia (San Quintín, 1557), mediante la representación del busto de perfil de Felipe II, armado y coronado de laurel (anverso), en una de sus imágenes más clásicas y romanas, y por otro, la creación de un panteón para la familia real, con la presencia de un templo circular con la leyenda latina «PIETAS PHILIPPI, 1563» (reverso)⁵.

Felipe II quiso desde un principio otorgar a la Basílica una importancia primordial con respecto a otras partes del Monasterio, de la que da clara muestra la mayor parte de las descripciones del edificio, muy especialmente las contemporáneas a la época de su fundación. Una de las primeras referencias, el poema de la *Laurentina* de Cabrera de Córdoba, de hacia 1588, lo hace de esta forma tan laudatoria: «no se puede explicar su hermosura, su bien guardada traza y su grandeza, [...] el lustre de este templo y ornamento que deja su valor engrandecido, de modo que no pueden celebrarse los que en el mundo suelen alabarse»⁶. Pérez

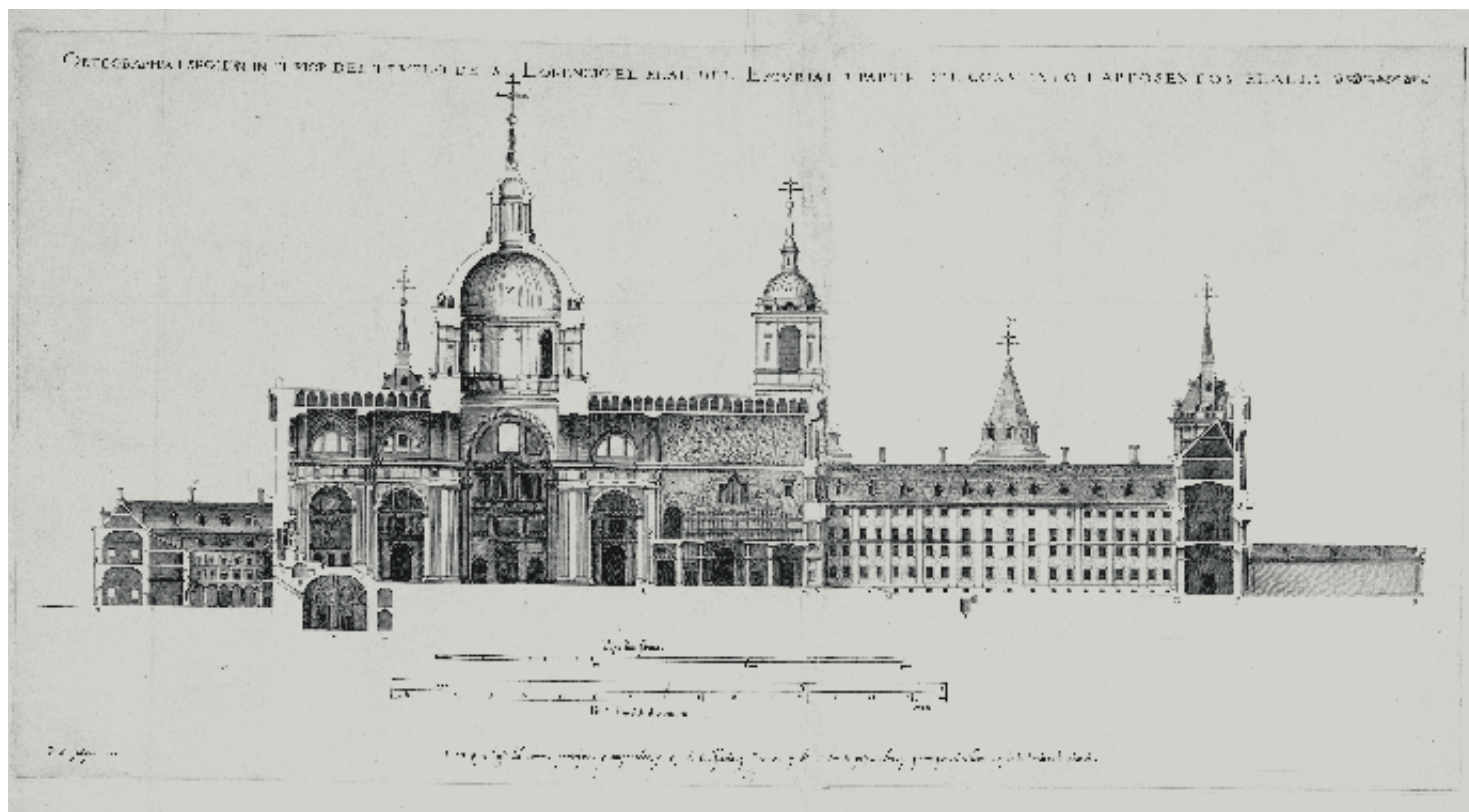


FIG. 4 Pedro Perret según dibujo de Juan de Herrera, *Quinto Diseño. Ortographia i sección interior del Templo de S. Lorenzo el Real del Escorial i parte del Convento i Apposentos Reales*, 1587. Patrimonio Nacional, Real Biblioteca [IX-M-243(5)]

de Mesa, en su *Primera y segunda parte de las grandezas y cosas notables de España* (1590), destaca que «deste templo y edificio, se admiran con espanto todos los extranjeros, y vienen de infinitas partes del mundo a verle como a la cosa mayor, y más notable de todo él»⁷. O Sigüenza (1605), el gran cronista y fuente fundamental para la construcción y decoración de El Escorial, quien la ensalza en muy diversas ocasiones, calificándola como «el fin último y el todo de lo que se pretendía», o como «el fin adonde todo se ordena y donde todo se junta, todo se ata y todos concurren [...] así, parece es necesario sea la mayor, la más hermosa y preciosa de todas»⁸.

Desde el inicio de la construcción del Monasterio, se preveía el carácter extraordinario y suntuoso de la Basílica, así como su fama universal, factores relacionados no sólo con el prestigio de su fundador y de su dinastía, sino también con la

intención de presentarla como el baluarte máximo de la Contrarreforma contra el protestantismo. A la difusión de su imagen contribuyeron de forma excepcional las estampas de Juan de Herrera, que sirvieron para dar a conocer la magnificencia y singularidad de El Escorial⁹.

De las doce estampas grabadas en once diseños por Pedro Perret, la Basílica está bien representada en las plantas generales del edificio (*Primero y Segundo Diseños*, ambos s.f.) y en sus alzados, muy especialmente el del eje central este-oeste del *Quinto Diseño* (1587), donde se ven los frescos de la bóveda y pared sur de su coro [fig. 4], así como también su complejidad arquitectónica queda bien resaltada en la perspectiva caballera del *Séptimo Diseño* (1587). Y los últimos cuatro diseños están dedicados exclusivamente a su altar mayor, tabernáculo y custodia pequeña, habiéndose dejado el alzado del retablo mayor para el último (*Octavo Diseño*), en espera de su total terminación en 1589, con la colocación de las esculturas de los Leoni y de los cuadros que se habían encargado a Zuccaro y que parecían ser los definitivos¹⁰. El *Sumario* de Herrera que acompaña la serie de estampas fue el primer texto explicativo del edificio (1589)¹¹, pero a partir de ella son muchos los documentos y descripciones, dedicados a la historia y al contenido de este monumento, que resultaron imprescindibles para acrecentar su eterna gloria¹².

Su génesis y proceso constructivo

De acuerdo a los criterios de Felipe II, el arquitecto real Juan Bautista de Toledo proyecta en 1562 la llamada «traza universal» o planta general del Monasterio de El Escorial, ubicando la Basílica en el sector central de sus tres partes. Concretamente, se situó en el mismo eje que la entrada principal y que el gran atrio que le antecede, el futuro Patio de los Reyes, así como en el de los aposentos reales que abrazan su cabecera, para que, como dice Sigüenza, «pudiesen hacerse oratorios y ventanas que estuviesen cerca del altar mayor»¹³, tal como lo tenía dispuesto el rey.

La preocupación de Felipe II por el proceso de construcción de la Basílica comienza desde la génesis de su ideación, como lo muestran las múltiples consultas planteadas durante más de diez años en la búsqueda de una solución definitiva para el templo¹⁴. La autoría arquitectónica de la Basílica es una de las cuestiones

más debatidas casi desde la misma época de su construcción. El primer proyecto de la Basílica, hoy por desgracia desaparecido, fue diseñado por Toledo en 1562, al unísono con la «traza universal» del complejo edificio [fig. 5]. Pero al rey no le debió satisfacer plenamente, ya que pidió el parecer del famoso ingeniero militar Francesco Paciotto, quien en aquel momento se encontraba en España para revisar las fortificaciones del reino. Las críticas del italiano nos muestran que el proyecto de Toledo planteaba algunos problemas de proporciones y de conjunción de sus partes, pero algunas de sus reprobaciones no fueron aceptadas por el monarca porque consideraba que eran cuestiones que ya estaban resueltas. Éstas eran la invariabilidad de altura del presbiterio, ya que debajo se iba a alojar el Panteón Real, así como la del coro a la cota de los treinta pies, para cumplir con las exigencias del rey de que el atrio o sotacoro tuviera un amplio desarrollo para acoger al pueblo, restringiendo el acceso al cuerpo principal de la iglesia, exclusivamente, a los miembros de la comunidad religiosa y de la corte¹⁵. Pero Felipe II quiso que algunas de las propuestas de Paciotto quedaran incorporadas definitivamente a la Basílica, como la adopción de la planta cuadrada, la sustitución de la cabecera circular por un testero plano, la supresión de las dos torres de la cabecera o el desplazamiento de las de los pies al plano de la fachada¹⁶. Toledo introdujo estas novedades en otras nuevas trazas que realizó en 1563, año en que se colocó la primera piedra del edificio, y dos años después volvió a efectuar otras más, esta vez teniendo en cuenta algunas de las consideraciones de varios arquitectos españoles, como Gaspar de Vega y Rodrigo Gil de Hontañón¹⁷. Todo este conjunto de trazas de la Basílica se envió en 1567, año de la muerte de Toledo, a la Accademia Fiorentina del Disegno, cuyos académicos respondieron ese mismo año, pero los resultados de la consulta no fueron de ninguna utilidad¹⁸.

En 1571, Felipe II encarga al barón Giovanni Tommasso Marturano, a través de su embajador en Venecia, la misión de solicitar nuevos proyectos para la Basílica a los arquitectos italianos más afamados del momento, entre los que se encontraban Alessi, Tibaldi, Seregni, Meda, Palladio y Vignola¹⁹. Pero cuando llegaron a España en 1573²⁰, el rey tenía ya una idea perfectamente definida para el proyecto de la iglesia, como se desprende de una posdata autógrafa de 22 de febrero de ese año al prior de El Escorial, fray Hernando de Ciudad Real, en la que dice: «no creo habrá mucho que tomar de ellas»²¹.



FIG. 5 Anónimo español del siglo XVII, *Vista del Monasterio de El Escorial*. Patrimonio Nacional, Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial [inv. 10014349]

Por otro lado, Juan de Herrera estaba ya de pleno trabajando en las trazas de la Basílica, que resultaron ser las definitivas para la ejecución de la obra. En ellas se observan elementos propios del arquitecto, pero también otros muchos rasgos italianos, que son de Juan Bautista de Toledo. A Herrera se debe la resolución del problema de los tránsitos altos que nos conducen al coro, o la solución final de la importante zona del presbiterio, así como el establecimiento de un nuevo sistema de trabajo para labrar y desbastar la piedra en la cantera, o la creación de una serie de ingenios, que permitieron la intensificación de los trabajos de una forma sorprendente²². Pero elementos tan importantes desde el punto de vista constructivo y simbólico para el edificio, como el perfecto empleo de los órdenes clásicos o la incorporación de una gran cúpula sobre tambor por primera vez en España, se deben, sin duda, a Toledo, quien conocía muy bien y en directo ejemplos

tan prestigiosos como el Panteón y los proyectos de la Basílica de San Pedro en Roma²³. La grandeza de la cúpula queda bien resaltada por ser toda de piedra de granito gris vista y por su perfecta labra, que contrasta con el resto de las bóvedas de la Basílica, en origen «estucadas, tan blancas como la nieve»²⁴ y hoy decoradas con los frescos multicolores de Luca Giordano de finales del siglo XVII.

Los textos de fray Juan de San Jerónimo y, especialmente, el de Sigüenza son fundamentales para establecer la cronología de los grandes momentos del desarrollo de la construcción y decoración del conjunto y, muy especialmente, de la Basílica, así como las ceremonias y fiestas que acompañaron a dichas ocasiones solemnes. Estas celebraciones preconizaban el resultado final de lo que sería la iglesia, con un claro mensaje de signo contrarreformista²⁵. La primera gran ceremonia solemne en el espacio de la Basílica se produjo con la colocación de la «primera y fundamental piedra del templo», ocurrida el 20 de agosto de 1563, día de San Bernardo, que se situó junto al lugar donde se colocaría el altar de las reliquias de san Jerónimo. A ella asistieron el propio Felipe II, acompañado de algunos miembros destacados de su corte, la comunidad jerónima en pleno, encabezada por el prior fray Juan de Huete, y todos los cargos y trabajadores de la fábrica²⁶. La cimentación de la Basílica se terminó el 11 de mayo de 1574, fecha en la que Felipe II ordenó una cédula para que comenzaran las obras de la misma²⁷. Éstas se iniciaron realmente con la colocación de las primeras piedras de las basas de los cuatro principales pilares de la Basílica, que están más cerca del altar mayor, el 14 de junio del año siguiente, día de Santo Tomás de Aquino²⁸. Esta actuación tuvo también su celebración religiosa, con la venida de cuatro carros, de los cuales uno de ellos llevaba las cuatro Virtudes Cardinales, con las que se querían resaltar los valores del rey fundador, «prudente, templado, fuerte y justo», finalizando el encuentro con danzas, alardes y paseos²⁹. El día de San Basilio de ese año «se comenzaron a poner las basas de las cuatro columnas y pilastrones fuertes que sustentan la fábrica de toda la iglesia»³⁰.

Los años siguientes fueron de una actividad extraordinaria para toda la fábrica de San Lorenzo y sobre todo, para la Basílica, gracias al impulso dado por Herrera, puesto al frente de las obras y ya como único responsable de las decisiones arquitectónicas, desde su nombramiento como arquitecto real a partir de 1576³¹. El 23 de junio de 1582 se remató la obra de la iglesia con la disposición de la

aguja del cimborrio, en la víspera de San Juan Bautista, haciéndose «una procesión muy solemne»³². El día de San Mateo de 1584 se acabaron de quitar todos los andamios y quedó «un templo clarísimo, que alegró el alma con su grandeza, proporción y hermosura»³³. A partir de ahí se empieza a solar con losas de mármol blanco de la sierra de Filabres y pardo de Estremoz. A finales de marzo de 1586, el retablo mayor estaba finalizado, y en junio se disponía la custodia principal de Jacopo da Trezzo en el mismo³⁴.

El propio Felipe II había querido confirmar con sus reiteradas visitas al Monasterio la importancia de su proceso de construcción, pero también pretendía con su presencia la aceleración de los trabajos. Así ocurrió cuando llegó en julio de 1586, obligando a los oficiales italianos a que se esforzaran en terminar de losar la mesa y gradas del altar mayor³⁵, justo unos días antes de la inauguración, que se tenía prevista para el 10 de agosto de ese año, festividad de San Lorenzo.

Como era de esperar, la feliz terminación de la Basílica adquirió una particular solemnidad, celebrándose toda una serie de largas y magníficas ceremonias, en las que participó el rey, con sus hijos y algunos caballeros de la corte. El 6 de agosto, día de la Transfiguración del Señor, fue bendecida por primera vez por el franciscano fray Buenaventura Nateo Almerico, obispo de Rosa (Ross, Irlanda)³⁶. Tres días después, la víspera del día de San Lorenzo, se trasladó el Santísimo Sacramento en solemne procesión a la Basílica, colocándose dentro de «aquellas riquísimas custodias» del altar mayor³⁷. Y al día siguiente se celebró la primera misa mayor, con sermón de fray José de Sigüenza, que en aquel entonces era prior del Monasterio del Parral de Segovia³⁸. Y el 30 de agosto de ese mismo año, día de los mártires Felicis y Adauto, se celebró la fiesta de la dedicación de esta Basílica de San Lorenzo³⁹.

Todos los años para la celebración del día de San Lorenzo los altares se componían de igual forma, «de oro y plata y santas reliquias», y se iluminaban con un par de lámparas con cirios, encendiéndose también las luminarias de la iglesia, coro y relicarios⁴⁰. Aunque la Basílica se concibió para que contara con una buena iluminación natural y que estuviera bien repartida, con la apertura de grandes ventanales a lo largo de tres de sus lados y en el perímetro de su cimborrio, todos «con vidrieras blancas»⁴¹, sin olvidar la ventana del Sagrario que da luz al Tabernáculo, ésta fue insuficiente y hubo que complementarla con un buen

número de luminarias, cuyo resultado debió ser siempre tan espectacular y asombroso, que son muchas las referencias testimoniales que tenemos de las mismas. Por ejemplo, Sigüenza se expresaba de esta forma al describir la ceremonia de la víspera de San Lorenzo de 1586: «tantas luces en todos ellos [altares] y por el cuerpo espacioso de la iglesia, puso una admiración grande en los ánimos porque pareció se entraba en una gloria no vista jamás»⁴². Fray Juan de San Jerónimo resaltaba de la ceremonia de San Lorenzo del año siguiente el magnífico resplandor de todo el conjunto, porque «en las cornisas del altar mayor había muchas velas encendidas, y al derredor de la custodia donde estaba el Santísimo Sacramento, que era espectáculo bien digno de ver, porque ardían casi doscientas velas de cera blanca»⁴³. Pero, como dice Sigüenza, no sólo se preparaba así la Basílica para el día de San Lorenzo, sino que «es así que ver esta iglesia las noches de las fiestas principales, en que están el altar mayor y los dos de las reliquias con muchas luces y blandones de cera blanca como la nieve, y particularmente la noche de Navidad, que se ponen luces en todos los altares»⁴⁴.

En estas ocasiones especiales, las reliquias también solían exponerse en la ventana del trascoro, desde donde se celebraban misas para los fieles reunidos en el Patio de Reyes. En esta capilla detrás del coro se instaló en la época de su fundación el famoso *Cristo* de Benvenuto Cellini⁴⁵, que hoy se exhibe en la capilla de los Doctores de la Basílica. El *Cristo* fue realizado por Cellini entre 1559 y 1562, para que presidiera su propio monumento funerario en la iglesia de la Santissima Annunziata de Florencia, pero, para conmutar una pena de cuatro años de cárcel, la obra acabó siendo propiedad del duque Cosme I de Medici, quien la envió al Palazzo Pitti en 1565, con la intención de instalarlo en su capilla privada. Allí se encuentra hasta 1576, en que fue embarcada rumbo a España gracias a la generosidad del sucesor de Cosme, el duque Francisco I de Medici, quien se la regala a Felipe II⁴⁶. La razón de su colocación en un lugar tan poco frecuentado se debía fundamentalmente a que el *Cristo* estaba desnudo y a que era de una belleza sensual tan grande que no respondía a los estrictos cánones de decencia y decoro de El Escorial.

La terminación de la Basílica conllevó la traslación de los cuerpos de la familia real, que estaban en el depósito provisional de la iglesia de prestado, a la pequeña cripta intermedia debajo de su altar mayor, a la que Felipe II había decidido

definitivamente destinar como Panteón Real⁴⁷. El traslado se llevó a cabo de una forma sencilla y sin ceremonia, entre los días 3 y 5 noviembre de 1586, siguiendo las órdenes de Felipe II⁴⁸. Sin embargo, el oficio y los responsos por la muerte del rey, acaecida el 13 de septiembre de 1598, sí llegaron a celebrarse en la Basílica, con la disposición de sus restos mortales sobre un túmulo que «estaba hecho en medio del cuerpo de la Iglesia», estando acompañado en todo momento por su hijo, el ya Felipe III, y los caballeros de su casa, ceremonias de las que Sigüenza nos deja una detalladísima descripción⁴⁹. Desde el mismo momento en que expiró Felipe II, los numerosos altares de la Basílica cumplieron su función de celebrar las treinta mil misas, que habían sido estipuladas en la última voluntad del rey por la intercesión de su alma⁵⁰.

La decoración y amueblamiento completos de la Basílica no finalizaron hasta 1595, año en que se producirá la consagración de la propia Basílica y de todos sus altares, concretamente el día 30 de agosto⁵¹.

La decoración de la Basílica

Felipe II seguirá aplicando la misma atención obsesiva a todo el complicado proceso decorativo de la Basílica que había mostrado durante el desarrollo de su construcción, queriendo que se cumplieran con exactitud todos los decretos tomados en el Concilio de Trento, tal como se refleja en la carta de fundación del Monasterio. Como ya se ha estudiado en muy repetidas ocasiones⁵², la Basílica escurialense va a ser el primer templo que acoja uno de los programas iconográficos más coherentes del arte de la Contrarreforma en España. Su contenido más esencial gira en torno a la exaltación de los dogmas más importantes de la religión católica, como son el culto de la Eucaristía y su adoración perpetua, así como la veneración a la Virgen y a todos los santos de la cristiandad, cuya existencia había sido negada por los protestantes.

PÁGINAS SIGUIENTES

FIG. 6 Juan Fernández Navarrete, *San Marcos y san Lucas*, 1578. Patrimonio Nacional, Basílica del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial [inv. 10034838]

FIG. 7 Luis de Carvajal, *San Martín y san Nicolás*, 1585. Patrimonio Nacional, Basílica del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial [inv. 10034860]





El programa decorativo del cuerpo basilical estaba basado en la instalación de cuarenta altares laterales, dedicados a la Virgen, san Miguel Arcángel, san Juan Bautista, los apóstoles, los evangelistas, santos mártires, obispos, confesores, doctores de la Iglesia, monjes fundadores de órdenes religiosas, anacoretas, niños inocentes, santas vírgenes y viudas. Su ubicación exacta dentro de los nichos profundos de los pilares torales de la iglesia y en las capillas formadas a lo largo de sus naves laterales y a los pies de la misma, obedecía a su mayor o menor cercanía a la figura de Cristo, cuya presencia real se encuentra en el Santísimo Sacramento que se custodia en el altar mayor⁵³. Su número tan elevado cumplía con la necesidad litúrgica de celebrar múltiples misas en los numerosos aniversarios de los familiares difuntos enterrados en El Escorial y de los demás miembros de la familia de los Austria, así como las fiestas del calendario romano y de todos los santos cuyas reliquias estuvieran en El Escorial.

El primero de los artistas a los que Felipe II encargó la realización de este programa iconográfico fue Juan Fernández Navarrete, pintor riojano que ya había demostrado en El Escorial conocer a la perfección los conceptos de decoro, gravedad y claridad que Felipe II aplicaba con rigor en el ornato de la Basílica. En el contrato de 21 de agosto de 1576 se compromete a pintar treinta y dos cuadros para la misma, de los que sólo llegó a realizar nueve [fig. 6], al fallecer prematuramente en 1579. Navarrete comienza con la famosa serie de parejas de santos, programada para los altares menores⁵⁴. En ella existe una gran preocupación porque sus figuras se representen de la forma más sencilla, directa y eficaz posible, como se indica en una de las cláusulas del contrato del pintor, cuando se dice: «y en las dichas pinturas no ponga gato, ni perro, ni otra figura que sea deshonesto, sino que todos sean santos y que provoquen devoción», aludiendo claramente a la *Sagrada Familia* que Navarrete había pintado para la sacristía del Colegio en 1575⁵⁵.

Alonso Sánchez Coello, Luis de Carvajal y Diego de Urbina fueron los encargados de terminar la serie de parejas de santos en 1585, aplicando el mismo lenguaje correcto y devocional requerido para las pinturas religiosas [fig. 7]. Todas ellas son compositivamente semejantes a las de Navarrete: parejas de santos de tamaño natural, de cuerpo entero y en pie, con la presencia clara e inequívoca de sus atributos habituales, y destacados sobre fondos de paisaje, excepto un par de anacoretas sentados (*San Antonio Abad* y *san Pablo Ermitaño* de Alonso Sánchez

Coello), una escena de martirio (el de los *Santos Justo y Pastor*, también de Sánchez Coello) y una pareja de santas arrodilladas ante el Santísimo Sacramento (*Santa Clara y santa Escolástica* de Diego de Urbina). Pero Navarrete, con sus «cabezas tan hermosas» y «de tanta autoridad y majestad»⁵⁶, consigue las mejores parejas de la serie, mientras que los otros autores parece que logran la monumentalidad y carácter volumétrico de sus figuras por medio del despliegue de lujo de sus vestimentas.

Los italianos Luca Cambiaso, Rómulo Cincinnato y Pellegrino Tibaldi, que habían sido elegidos por su condición de fresquistas para los ciclos de pintura mural de El Escorial en zonas muy precisas del Convento y Palacio, acabaron siendo los encargados de realizar los cinco retablos de gran formato de la Basílica, aunque éstos también habían sido contratados en un principio por Navarrete. Estas cinco pinturas tratan de un asunto en particular, bien con una imagen del santo, como *Santa Ana* de Cambiaso, o con alguna escena de sus vidas, como la *Predicación de san Juan Bautista* del citado genovés, el *Martirio de san Mauricio* y la *legión tebana* de Cincinnato y *San Miguel alanceando al demonio* y el *Martirio de santa Úrsula y las once mil vírgenes* de Tibaldi.

El largo tiempo que abarcó su ejecución, entre 1584 y 1592, se debió a que hubo que repetir algunas de sus escenas hasta conseguir la aprobación del rey, que quería que se acataran a la perfección las exigencias de la doctrina contrarreformista del decoro y de la verosimilitud de la historia representada⁵⁷. El *Martirio de san Mauricio* fue pintado en dos versiones —una por el Greco, que fue rechazada por considerarse inapropiada desde el punto de vista iconográfico, y otra nueva versión del mismo asunto por Cincinnato⁵⁸—. Lo mismo ocurrió con el *San Miguel Arcángel* y el *Martirio de santa Úrsula*, que fueron realizados primero por Cambiaso y sustituidos por otros de los mismos temas de Tibaldi, que, a su vez, fueron retocados en algunos detalles por el pintor español Juan Gómez.

A este conjunto hay que añadir los dos grandes altares relicarios, que están situados en los testeros orientales de las dos naves laterales, que se construyeron a modo de retablos en forma de trípticos y con acceso también desde su parte trasera, la cual daba directamente a los pasillos que comunicaban con las habitaciones privadas del rey y de la reina. Sus puertas, tanto cerradas como abiertas, recibieron una importante decoración pictórica, llevada a cabo por el famoso Federico Zuccaro, quien representó los temas de la *Anunciación de la Virgen*, en



el lado del Evangelio [figs. 8 y 9], y de *San Jerónimo*, en el lado de la Epístola [fig. 35]. Pero las escenas fueron tratadas con una iconografía que fue considerada excesivamente original, teniendo que ser extensamente repintadas por Juan Gómez, porque, como dice Sigüenza, «descontentóle al rey el uno y el otro»⁵⁹.

En el interior de los dos altares relicarios se guardaron las reliquias de los santos, a las que Felipe II había querido darles una importancia muy especial, llegando a reunir en El Escorial más de 7.500, como respuesta a uno de los acuerdos adoptados en la sesión XXV del Concilio de Trento en 1563 acerca del culto a los santos, de sus reliquias y de sus imágenes, tan perseguido por el protestantismo. Pero el rey también creía en sus poderes espirituales, como medio de remisión de los pecados, en sus indulgencias y en sus supuestas virtudes curativas, como hacía muestras palpables cuando visitaba los relicarios del Monasterio⁶⁰. En 1591, el incremento de la colección de reliquias hizo necesaria la ampliación de los armarios con dos nuevos relicarios, llamados altos, por estar encima de los anteriores, y cuyas puertas fueron también adornadas con pinturas de Martín Gómez (lado del Evangelio) (1598) y Bartolomé Carducho (lado de la Epístola) (1602).

Las reliquias se custodiaron en magníficos relicarios de metales y piedras preciosas, una gran parte de ellos perdidos durante la invasión napoleónica. Pero el Monasterio todavía conserva hoy un interesante conjunto de relicarios, de bronce



FIG. 9 Federico Zuccaro, *Anunciación*. París, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques [inv. 11237 recto]

FIG. 8 Federico Zuccaro, *Altar-relicario de la Anunciación*, 1586. Nave del Evangelio de la Basílica del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial [inv. 10034828]

y cobre dorado, que responden tipológicamente a varios modelos. Por un lado, los que reproducen cualquier parte del cuerpo humano, como brazos, cabezas y bustos, y por otro, los de tipo arquitectónico: templetes, arquetas, pirámides, urnas y de tipo farol, que responden a la misma línea clasicista del edificio escorialense. El grupo más atractivo lo compone la serie de bustos-relicarios, de diferente procedencia pero con las mismas cualidades estéticas en cuanto a concepción y tratamiento del encarnado y dorado.

La capilla mayor de la Basílica es la zona más rica e importante de todo el Monasterio, claramente diferenciada del resto del cuerpo basilical, ya que en ella se acoge el Santísimo Sacramento, resguardado en el Tabernáculo⁶¹. La idea de resaltar esta zona del presbiterio como un conjunto de gran importancia simbólica, tanto desde el punto de vista dogmático de exaltación de la Eucaristía como dinástico, se consigue plenamente por ser la única parte del edificio que se recubre con riquísimos mármoles polícromos y bronce dorados, a los que se unen los colores de sus pinturas murales y del retablo⁶², frente a la desnudez gris del resto de la Basílica, en donde se utiliza exclusivamente piedra berroqueña, aunque, como dice Sigüenza, se trate de «la más escogida, blanca y hermosa que se halló tan uniforme e igual [...] que parece de una pieza y cavada en una misma peña»⁶³. Incluso el conjunto queda individualizado del resto por la iluminación «de admirable efecto», que entra en el Tabernáculo a través de la ventana del Sagrario, desempeñando un papel fundamental para resaltar la custodia, ya que cambia de color por medio de unas cortinillas, que indican los distintos tiempos eclesiásticos⁶⁴.

La bóveda del presbiterio recibe entre 1584 y 1585 una interesantísima decoración de pintura mural⁶⁵, ajena al programa de frescos de la Basílica del siglo XVII, con uno de los temas de mayor exaltación mariana, la *Coronación de la Virgen por la Santísima Trinidad*, que va acompañada de los cuatro profetas mayores del Antiguo Testamento —Daniel, Ezequiel, Isaías y Jeremías—, que se representan en las enjutas sentados sobre nubes. Es posible que su autor, el genovés Luca Cambiaso, se haya inspirado en la versión del mismo tema que Giovanni Battista Castello, el Bergamasco, realizó hacia 1567 en la capilla Lercari de la catedral de

FIG. 10 Retablo mayor de la Basílica del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial [inv. 10034750]



San Lorenzo de Génova, en la que también había participado el propio Cambiaso y con la que guarda muy diversas concomitancias compositivas⁶⁶.

El retablo mayor fue contratado en 1579 por los escultores Jacopo da Trezzo y Pompeo Leoni y el maestro de cantería Juan Bautista Comane, bajo las trazas de Juan de Herrera. Jacopo haría el Tabernáculo y Comane y su hermano Pedro Castello, la obra de jaspe y mármol, que incluía los principales elementos arquitectónicos del retablo, las mesas de altar, el pavimento y las gradas de mármol del presbiterio. Leone y Pompeo Leoni se encargan de toda la escultura en bronce y de los elementos arquitectónicos de ese mismo material, como basas, capiteles, cornisas y modillones (1582-1589)⁶⁷. Como dice Sigüenza, el resultado fue «una valentísima y admirable fábrica, de mucho más valor y estima que apariencia»⁶⁸. Sus grandes proporciones obedecían no sólo a la tradición retablística española, sino también a la consideración del uso cortesano de la Basílica, que obligaba a que el retablo fuera observado por los fieles desde una gran distancia⁶⁹. De ahí, también la preocupación por la claridad y la sencillez con que se habían de representar las historias de sus pinturas.

Las pinturas del altar mayor conforman uno de los más completos conjuntos de estilo manierista tardío toscano y romano en España [fig. 10]. La iconografía del retablo, incluyendo las esculturas de Leone y Pompeo Leoni, representa el camino de la salvación a través del Nacimiento, la Pasión, Muerte y Resurrección de Cristo. El conjunto pictórico del retablo mayor es el ejemplo más claro de la atención y la exactitud con que Felipe II cuidaba los detalles de su obra favorita⁷⁰. En un principio, todas las obras pictóricas se encomendaron a Navarrete en enero de 1579, pero por su pronta muerte dos meses después, no llegó a realizar ninguna de ellas, las cuales se encargaron de nuevo en 1587 a Federico Zuccaro. Pero, a juicio del rey, no todas sus pinturas se representaron con la claridad, corrección o decoro debidos. Por eso, apenas se fue el artista de España, tras su despedida forzosa en diciembre de 1588, el rey decidió hacer diversos cambios, sustituyendo el tema principal del retablo, el *Martirio de san Lorenzo*, y los dos cuadros de su cuerpo inferior, a derecha e izquierda del Tabernáculo, con la *Adoración de los pastores* y la *Adoración de los Reyes* [fig. 11], por otras nuevas versiones de Pellegrino Tibaldi en 1592, para las que el artista ideó unos magníficos nocturnos, consiguiendo unas de sus mejores obras⁷¹ [fig. 12]. En el lugar de las



FIG. 11 Federico Zuccaro, *La Adoración de los Magos*, 1587. Patrimonio Nacional, Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial [inv. 10014598]



FIG. 12 Pellegrino Tibaldi, *La Adoración de los Magos*, 1592. Retablo mayor de la Basílica del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial [inv. 10034751]

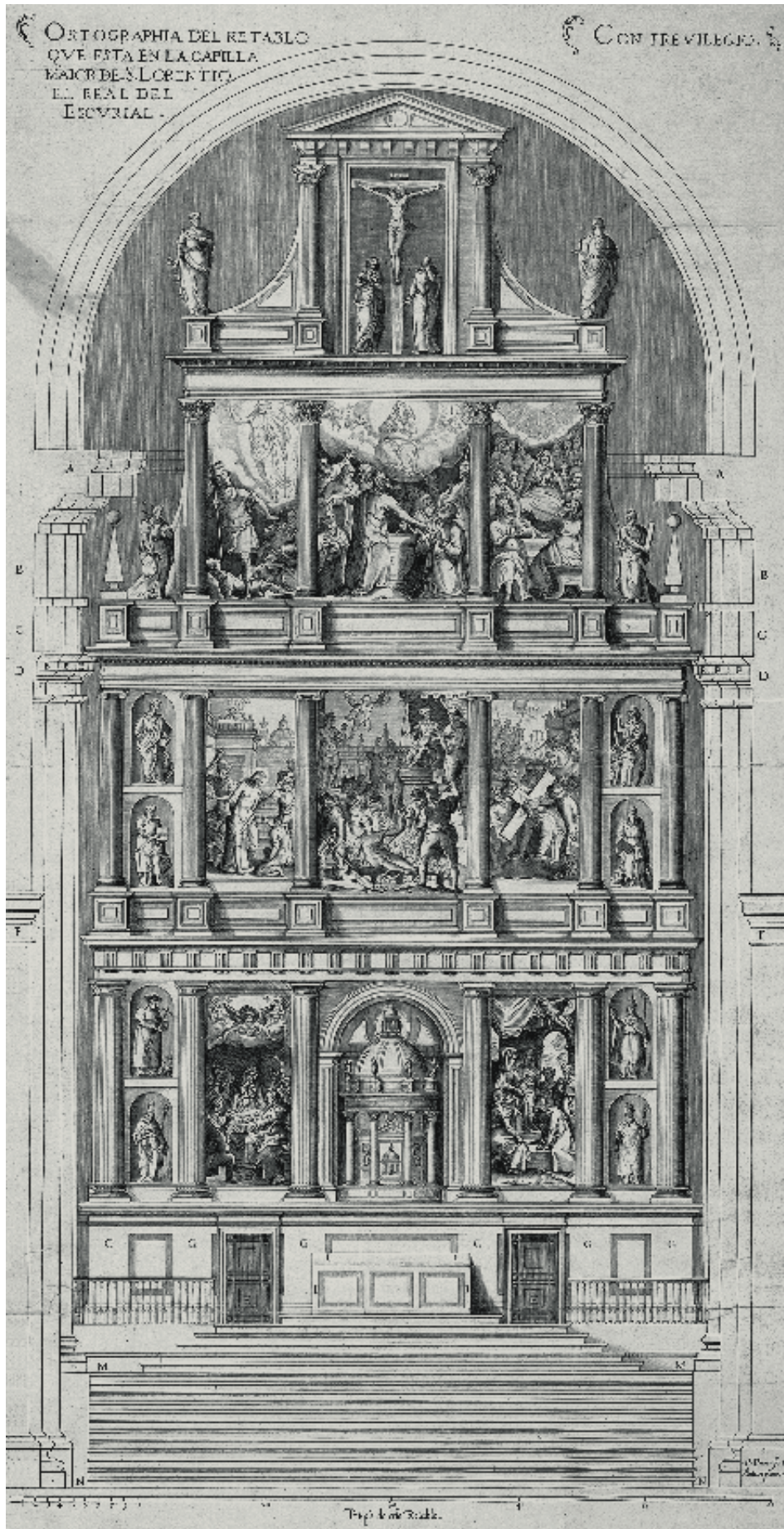


FIG. 13 Pedro Perret según dibujo de Juan de Herrera, *Octavo Diseño. Ortographia del Retablo que esta en la Capilla Maior de S. Lorentio el Real del Escorial*, 1589. Patrimonio Nacional, Real Biblioteca [IX-M-243(8)]



FIG. 14 Medalla con el retablo mayor de la Basílica del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial (reverso), 1588. Londres, British Museum [G III coll, I 11. Persons 1158]

dos sucesivas *Adoraciones* de Zuccaro y Tibaldi, habían estado anteriormente la *Anunciación* de Veronés y el *Nacimiento* de Tintoretto, y al final se ordenó que no se colocaran, el primero, por no ser el tema a representar, y, el segundo, por la idea de mantener una coherencia estilística para todo el conjunto. Otras obras de Zuccaro simplemente se repintaron para ajustarse al decoro, como la *Virgen de la Asunción*, que se transformó en una figura más sosegada, encargándose la tarea a Juan Gómez en 1596.

El *Octavo Diseño* de 1589 es muy importante para la historia de la pintura escorialense [fig. 13], ya que es el único testimonio de cómo estuvo el retablo mayor de la Basílica con todas las pinturas de Zuccaro, en su aspecto anterior a su estado definitivo en la época de su fundación, que es el que hoy podemos ver. Una imagen del retablo de un año antes (1588) nos la ofrece, aunque de forma poco fiable, una medalla anónima con el retrato de Federico Zuccaro en el anverso y con la dicha representación en el reverso, hoy en el British Museum de Londres [fig. 14], en la que el pintor ha querido osadamente vincularse con la obra



escorialense para acrecentar su fama artística, cuando sus trabajos para Felipe II fueron un claro y conocido fracaso⁷².

El programa artístico del retablo continúa con las esculturas que hizo Leone Leoni en su taller de Milán entre 1582 y 1589, con la ayuda de otros escultores, entre los que destaca Adriaen de Vries, quien realizó expresamente las figuras de *San Juan Evangelista*, *Santiago* y *San Andrés*⁷³. Según la idea de Herrera, se colocaron sobre los nichos de las calles laterales del mismo, dos en cada uno de los cuerpos inferiores, de manera que en el más bajo de todos están los *Doctores de la Iglesia* y, en el central, los *Cuatro evangelistas*. Ya en el tercer cuerpo se instalaron las esculturas exentas de *Santiago* y *San Andrés*, y coronando el conjunto aparece un *Calvario*, con la *Virgen* y *San Juan* [fig. 15], flanqueados por las grandiosas efigies de *San Pedro* y *San Pablo*. Leoni logró con estas obras en bronce dorado uno de los mejores conjuntos escultóricos del Renacimiento, a la vez que una perfecta adaptación al estilo clasicista, como exigía un ambiente tan simbólico como el del presbiterio escorialense.

El Tabernáculo, diseñado por Juan de Herrera y realizado por Jacopo da Trezzo, en lo que se refiere a la obra de arquitectura y orfebrería, y Pompeo Leoni, en lo que atañe a la obra de las esculturillas de los *Apóstoles* y el *Salvador* que lo coronan, es la pieza clave del retablo, en el que se aúnan la presencia física de la Sagrada Forma con la idea de su adoración perpetua⁷⁴. Detrás del Tabernáculo se encuentra el Sagrario, que se decoró con pinturas al fresco de Tibaldi, cuyos temas son referencias eucarísticas de la Biblia, mientras que en la bóveda de la pequeña estancia aparece el *Arco Iris de la Santa Alianza*, símbolo de la paz y de la unión de Dios con los hombres.

Los dos grupos orantes de bronce dorado, encargados por Felipe II a Pompeo Leoni en 1590 para las tribunas laterales de la capilla mayor, vienen a completar el programa iconográfico de la Basílica [fig. 16]. Allí están representadas las efigies de los cadáveres regios de las familias de Carlos V y Felipe II, que estaban depositados en el Panteón bajo el altar mayor, en actitud de perpetua

FIG. 15 Pompeo Leoni, *Calvario*, ca. 1584-1589.
Ático del retablo mayor de la Basílica del Real Monasterio
de San Lorenzo de El Escorial [inv. 19000726]

adoración del Santísimo Sacramento, orando por su propia salvación y por la de la dinastía habsbúrgica⁷⁵. Con su encargo, Felipe II quería dejar resuelta la orden dada por Carlos V en su codicilo de 9 de septiembre de 1558, de que se hiciera un retablo de medio relieve de alabastro o mármol en el altar mayor de la iglesia de Yuste, si se decidiera enterrarlo allí, con las estatuas orantes de él y de la emperatriz Isabel mirando una custodia del mismo material, «conforme a las figuras de una pintura mía del juicio final de Ticiano», la famosa *Gloria*, hoy en el Museo Nacional del Prado⁷⁶. Por desgracia, Felipe II sólo pudo ver colocado en su sitio el grupo escultórico en bronce de Carlos V en 1597, mientras que el suyo no se acabó de terminar y disponer hasta 1600, dos años después de su muerte.

A los pies de la Basílica se encuentra el coro, tal como lo proyectó Toledo en 1562 de acuerdo a los criterios de Felipe II, quien quiso dotarlo de un gran espacio independiente por ser pieza central para la comunidad jerónima. El coro destaca dentro del conjunto basilical, además de por su mayor iluminación, a través de los ventanales de la fachada principal de la Basílica, por los frescos de la época de su fundación que decoran su bóveda y paredes, conjunto que corrió a cargo del genovés Luca Cambiaso, quien los realizó entre 1584 y 1585⁷⁷ [fig. 1].

En todo el espacio de la bóveda se ideó una única representación, tratada como un gran cuadro de altar ampliado a grandes dimensiones, en el que aparece la *Gloria*, con la Santísima Trinidad representada en la parte superior de la escena sobre el resto de los seres de la Creación: santos y bienaventurados, mártires, padres de la Iglesia, vírgenes, viudas y religiosos, que se disponen en ocho bandas paralelas «según sus grados y jerarquías» y acompañados de coros de ángeles músicos, apareciendo incluso personajes que todavía no han entrado en ella, como el jerónimo fray Antonio de Villacastín y el propio artista. Y para el resto de la decoración se dispuso un complicado esquema compositivo basado en la integración de un escenario arquitectónico fingido, en el que se incorporaron

FIG. 16 Pompeo Leoni, *Cenotafio de Felipe II y su familia*. Tribuna lateral de la capilla mayor de la Basílica del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial [inv. 10034776]





cuatro parejas de *Virtudes teologales y cardinales* acompañadas de la *Religión*, así como cuatro historias con temas referentes a san Lorenzo y a san Jerónimo, las únicas realizadas por otro pintor, Rómulo Cincinnato⁷⁸, en los muros laterales [figs. 17 y 18]. El programa se completaba con las imágenes de ambos santos y con la representación de la *Anunciación*, obras sólo de Cambiaso, en el testero del fondo. Tanto las figuras como las historias de las paredes del coro insisten en uno de los aspectos más esenciales del programa total de la Basílica, que gira en torno a la vida y hechos de los santos⁷⁹.

FIG. 17 Rómulo Cincinnato, *San Lorenzo presentando los pobres al emperador Decio*, 1586. Coro de la Basílica del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial [inv. 10035005]

FIG. 18 Rómulo Cincinnato, *San Lorenzo presentando los pobres al emperador Decio*. Copenhague, Statens Museum for Kunst, Kongelige Kobberstiksamling [inv. KKSgb4833]



Las aportaciones decorativas del siglo XVII: los frescos de Luca Giordano

El proyecto decorativo de Felipe II para la Basílica permaneció prácticamente intacto, a pesar de los cambios de gusto y de concepto de decoro que se fueron sucediendo a lo largo de su historia. Únicamente durante la campaña de reconstrucción del Monasterio de El Escorial, tras el incendio de 1671, Carlos II, en su visita de otoño de 1678, «manifestó tener voluntad de adornar las Bóvedas del Templo y la de la Escalera del Claustro principal con grandes pinturas al fresco, para dar más lleno a su hermosura»⁸⁰. El Monasterio, como Panteón Real, continuaba siendo el monumento más emblemático de la Casa de Austria española, y Carlos II mostró siempre un especial interés por mejorar su decoración y sus colecciones artísticas, al igual que habían hecho sus antepasados, en una clara preocupación por mostrar su vinculación dinástica a la familia real de los Austria.

El artista designado para hacer todas estas decoraciones murales de El Escorial fue el napolitano Luca Giordano (1634-1705). Su elección fue absolutamente comprensible, no sólo porque la obra del artista era ya plenamente conocida en España⁸¹, sino también porque era el pintor de frescos más famoso de Europa, lo que podría ayudar a incrementar el prestigio político de la corona española en un momento tan difícil para ella, como era éste ante la falta de un heredero⁸². Además, la asombrosa imaginación narrativa de sus temas, en completa sintonía con la Iglesia católica de su época, y la enorme capacidad para resolver problemas espaciales, de clara influencia de Pietro de la Cortona, que había mostrado en sus enormes decoraciones de pintura mural en Nápoles en los años ochenta⁸³, se podían adaptar ahora de igual forma a las ideas de solemnidad y suntuosidad imprescindibles para la corte del rey de España.

El 13 de junio de 1692 Giordano se encontraba ya en Madrid después de un «lungo e desastroso viaggio» de más de tres meses⁸⁴. El 1 de septiembre se produjo su traslado a El Escorial, donde cinco días más tarde trabajaba en su primera gran obra, la bóveda y frisos de la escalera principal del Convento⁸⁵, un enorme fresco con la *Gloria de la monarquía española ante la Santísima Trinidad*, que finalizaba a primeros de abril de 1693. Su enorme éxito le valió ser «digno de ascender [...] a el cielo de la Iglesia de aquel militante empíreo, y celestial emporio», como

decía Palomino⁸⁶, donde pintó, en el tiempo increíble de aproximadamente un año, entre los veranos de 1693 y 1694, las inmensas bóvedas de la Basílica, en las que desarrolló un vasto programa iconográfico que incluía historias del Viejo y Nuevo Testamento, así como alegorías de un complejo contenido teológico [fig. 39].

La correspondencia entre el prior de El Escorial, fray Alonso de Talavera, y Carlos II, a través del secretario de la cámara, don Eugenio Marbán y Mallea, en la que da cuenta casi diaria de los trabajos del pintor en el Monasterio⁸⁷, así como las descripciones del también jerónimo fray Francisco de los Santos⁸⁸ y de Antonio Palomino⁸⁹, demuestran que la complejidad del programa iconográfico de la Basílica se fue desarrollando, a veces incluso de forma improvisada, fundamentalmente entre el pintor y el prior, este último asesorado por alguno de los teólogos jerónimos del Monasterio, como el padre De los Santos, como él mismo sugiere en su *Descripción*. Pero el papel del rey también fue muy importante, no sólo en la aprobación final de los proyectos de las escenas, sino también porque impuso las líneas temáticas generales de las mismas, basadas en la exaltación de la Virgen y de los santos, así como de la Iglesia y del sacramento de la Eucaristía, dogmas que ya habían quedado instituidos en la Basílica en la época de su fundación. Además, también obligó a respetar todas las decoraciones filipinas, incluida la *Coronación de la Virgen* de Luca Cambiaso del presbiterio, que Giordano se había ofrecido a realizar de nuevo.

A través de la documentación escrita⁹⁰ se sabe también que Carlos II, aconsejado por el prior del Monasterio, decidió que Giordano comenzara por las cuatro bóvedas que cerraban los cuatro ángulos de la planta de la iglesia. La primera bóveda⁹¹ fue la más próxima al altar del relicario de la *Anunciación* (lado del Evangelio), donde se representó el tema del *Misterio de la Encarnación*, donde «hizo una maravillosa unión» de varios temas marianos relacionados con el mismo. La segunda fue la existente junto al altar del lado de la Epístola, dedicado a san Jerónimo, en la que representó el *Juicio del santo*, quien es llevado por tres ángeles ante la presencia de Cristo, rodeados de toda «una tropa numerosa de bienaventurados» (Palomino) [fig. 35]. Y después se proyectaron las bóvedas de los pies de la iglesia, para las que

PÁGINAS SIGUIENTES

FIG. 19 Luca Giordano, *Muerte, entierro*
y *Asunción de la Virgen*. Bóveda inmediata
al presbiterio de la Basílica del Real Monasterio
de San Lorenzo de El Escorial [inv. 10034938]







FIG. 20 Luca Giordano, *Los Apóstoles contemplando el sepulcro vacío*.
Patrimonio Nacional, Real Biblioteca [IX/M/88]

se idearon unas complicadas iconografías de tipo triunfal. La situada sobre la capilla de los Doctores (lado del Evangelio) acogió el *Triunfo de la Iglesia militante* [fig. 51], mientras que en la bóveda opuesta, sobre la capilla de las Vírgenes, se representó el *Triunfo de la Pureza Virginal* (lado de la Epístola).

Después de una cierta polémica, Carlos II ordena en el otoño de 1693 que se pinten las bóvedas principales, es decir, las más cercanas al presbiterio y al coro, que debieron realizarse prácticamente a la par, según se desprende de la correspondencia con el prior del Monasterio. Palomino describe primero la inmediata al presbiterio, con la *Muerte, entierro y Asunción de la Virgen* [figs. 19 y 20], para pasar a describir la inmediata al coro, donde se muestra el *Juicio Final*, una de las escenas más novedosas desde el punto de vista compositivo y colorístico, con toda esa infinidad de grises para conseguir las formas fantasmagóricas de los cuerpos ya muertos.

El 8 de abril Giordano iniciaba la bóveda del crucero del lado del Evangelio, en la que representó uno de sus temas favoritos, el *Paso del mar Rojo por los israelitas y el viaje hacia la Tierra Prometida*. Y en la bóveda opuesta, la *Victoria de Josué sobre los amalecitas*, la primera victoria que obtuvieron los israelitas en su marcha

hacia la Tierra Prometida, que algunos han querido parangonar con la victoria de San Quintín, la primera que Felipe II tuvo durante su reinado⁹² [fig. 55].

Giordano finalizaba el ciclo decorativo con las bóvedas pequeñas de los tránsitos del coro, por las que el pintor había mostrado un especial interés y que comenzaba en junio de 1694. En el del lado del Convento, se pintaron las *Historias del rey David*, mientras que en el del Colegio, las *Historias de Salomón*, reyes con los que se establece el consabido parangón con los grandes monarcas españoles del siglo XVI, Carlos V y Felipe II, respectivamente, y del Monasterio de El Escorial con el Templo de Salomón⁹³.

Giordano mostró en todas las bóvedas de la Basílica una gran inventiva y un dominio increíble para representar las escenas de un contenido teológico tan complicado, así como para narrar los episodios bíblicos con tanta elegancia y naturalidad. La armonía de sus colores se conjuga perfectamente con la imponente arquitectura escorialense, adaptándose los tonos de su pintura al gris rosáceo del granito y a las azuladas sombras de las cornisas y de los huecos de las ventanas⁹⁴. En estos frescos, y más tras su restauración y nueva iluminación, puede apreciarse perfectamente la técnica casi impresionista que Giordano practica en sus últimos años, hecha a base de toques rápidos de empastes, y que Palomino describía como una «manera elaborada, empastada y unida como en el óleo»⁹⁵.

NOTAS

1 Fray J. de San Jerónimo, *Memorias deste Monasterio de Sant Lorenzo el Real*, Colección de documentos inéditos para la Historia de España, VII, Madrid, 1845, p. 90; Fr. J. de Sigüenza, *La Fundación del Monasterio de El Escorial* (1605), Madrid, 1988, pp. 7-13; C. von der Osten Sacken, *El Escorial. Estudio iconológico*, Madrid, 1984, pp. 13-20; y J. Sáenz de Miera, «La magnificencia del Rey Prudente y la fama de El Escorial», en *Felipe II. Un monarca y su época. Un príncipe del Renacimiento* [cat. exp.], dir. por F. Checa, Madrid, 1998, pp. 105-133.

2 J. Zarco, *Testamento y codicilos de Felipe II. Carta de fundación de San Lorenzo el Real. Adiciones a la carta de fundación. Privilegio de exención de la villa de El Escorial*, en *Documentos para la historia del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial*, vol. II, Madrid, 1924.

3 F. J. Campos, «Los reyes de España y la orden de San Jerónimo en los siglos XV-XVI», en *Carlos V en Yuste. Muerte y gloria eterna* [cat. exp.], dir. por C. García-Frías, Madrid, 2008, pp. 112-143.

4 J. Zarco, *Historia de varios sucesos y de las cosas notables que han acaecido en España y otras naciones*

- desde el año 1584 hasta el de 1603, escrita por el P. Fray Jerónimo de Sepúlveda, en *Documentos para la historia del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial*, IV, Madrid, 1924, p. 351; A. Bustamante, *La octava maravilla del mundo (Estudio histórico sobre El Escorial de Felipe II)*, Madrid, 1994, pp. 17-25; y J. Sáenz de Miera, *De obra insigne y heroica a octava maravilla del mundo. La fama de El Escorial en el siglo XVI*, Madrid, 2001, pp. 39-42.
- 5 G. Kubler, *La obra de El Escorial*, Madrid, 1985, p. 34; Bustamante, 1994, p. 59; y Sáenz de Miera, 2001, p. 39.
 - 6 L. Cabrera de Córdoba, *Laurentina*, ed. y notas de L. Pérez Blanco, El Escorial, 1975, p. 150; y Sáenz de Miera, 2001, pp. 133-135.
 - 7 D. Pérez de Mesa, *Primera y segunda parte de las grandezas y cosas notables de España. Compuesta primeramente por el maestro Pedro de Medina, vezino de Sevilla, y agora nuevamente corregida y muy ampliada por Diego Pérez de Mesa, dirigida al muy católico y muy poderoso Rey don Philippe, Segundo deste nombre, nuestro Rey y Señor*, Alcalá de Henares, 1590, fol. 98v.
 - 8 Sigüenza, 1988, pp. 54 y 306.
 - 9 E. Santiago y J. M. Magariños, «El Escorial, historia de una imagen», en *El Escorial en la Biblioteca Nacional* [cat. exp.], dir. por E. Santiago, Madrid, 1985, pp. 223-229; Bustamante, 1994, pp. 643-646; y Sáenz de Miera, 1998, pp. 110-114.
 - 10 Santiago y Magariños, 1985, pp. 230-252; y Sáenz de Miera, 1998, pp. 114-133.
 - 11 J. de Herrera, *Sumario y breve declaración de los diseños y estampas de la Fábrica de San Lorenzo el Real del Escorial*, Madrid, 1589.
 - 12 Entre otros, las *Entregas de objetos al Monasterio de El Escorial*, los documentos de pago a los artistas por las obras ejecutadas por encargo directo de Felipe II para el Monasterio, existentes en los Archivos de la Real Biblioteca Laurentina y General de Simancas; las numerosísimas descripciones, empezando desde los años justo posteriores, las *Memorias* de fray Juan de San Jerónimo, la *Descripción* de Juan Alonso Almela (1594) y la fundamental de fray José de Sigüenza, escrita en 1604 y publicada al año siguiente, de la que parten la mayoría de las posteriores: fray Francisco de los Santos (cuatro ediciones: 1657, 1667, 1681 y 1698), Fray Andrés Ximénez (1764), Antonio Ponz (1777), Nicolás de la Cruz y Bahamonde (1813), Damián Bermejo (1820), etc.
 - 13 Sigüenza, 1988, p. 30; y Bustamante, 1994, pp. 27-29.
 - 14 A. Bustamante y F. Marías, «El Escorial y la cultura arquitectónica de su tiempo», en *El Escorial en la Biblioteca Nacional* [cat. exp.], dir. por E. Santiago, Madrid, 1985, pp. 134-148; F. Checa, *Felipe II. Mecenas de las artes*, Madrid, 1992, pp. 116-118 y 253-261; y F. Marías, «La iglesia de El Escorial: de templo a basílica», en *Felipe II y el arte de su tiempo*, Madrid, 1998, pp. 29-53.
 - 15 San Jerónimo, 1845, p. 405; y Sigüenza explica las razones de esta decisión tan criticada: «Lo primero, porque es capilla real, donde, como ni en sus aposentos ni retretes, no entran todos indiferentemente, ni tampoco en esta capilla, y quería Su Majestad gozar de esto con sus hijos sin estorbo de otra gente común». También porque «están sembrados por todo el cuerpo de esta capilla más de cuarenta altares, aderezados continuamente con ricos frontales, candeleros, [...], era forzoso que en cada altar estuviese puesta una guarda, que es imposible» (Sigüenza 1988, pp. 109 y 306).
 - 16 Esto llevó a Sigüenza (1988, p. 54) a considerar erróneamente que la traza definitiva la dio Paciotto.
 - 17 Sólo se conoce el proyecto de Gil de Hontañón, en A. Portabales, *Los verdaderos artífices del Escorial y el estilo indebidamente llamado herriano*, Madrid, 1945, pp. XVI-XIX; F. Íñiguez, *Las trazas del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*, Madrid, 1965, pp. 21-23; Bustamante y Marías, 1985, p. 140; y Checa, 1992, pp. 203-208.
 - 18 Bustamante, 1994, p. 131.
 - 19 Archivo General de Simancas, Estado, Leg. 1501, transcrito íntegro en Bustamante, 1994, nota 233, p. 251. Y Archivo di Stato di Milano, Registri Cancellerie dello Stato, serie XXII, 19, f. 221v, publicado por F. Repishti, «“Disegni et modelli et pareri” per l’Escorial richiesti a Giuseppe Meda, a Vincenzo da Seregno e a Pellegrino Pellegrini (1572)», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte, Universidad Autónoma de Madrid*, IX-X (1997-1998), 169-170.
 - 20 Bustamante y Marías, 1985, pp. 142-143; Bustamante, 1994, pp. 284-285; y Marías, 1998, pp. 44-53.

- 21 E. Llaguno, *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*, Madrid, 1829, II, p. 310; y Bustamante, 1994, p. 285.
- 22 Sigüenza, 1988, pp. 62-70.
- 23 Bustamante y Marías, 1985, pp. 158-172; y Checa, 1992, pp. 253-261.
- 24 La cúpula de la Basílica está descrita con todo detalle en Sigüenza, 1988, pp. 309-311, así como sus bóvedas, en p. 311. Para su estado actual, véase el capítulo de L. Pérez de Prada en esta publicación, «Intervenciones arquitectónicas en la Basílica del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial».
- 25 Checa, 1992, p. 204.
- 26 San Jerónimo, 1845, pp. 23-25; Sigüenza, 1988, pp. 25-26; Checa, 1992, p. 204; y Bustamante, 1994, pp. 58-59.
- 27 Llaguno, 1829, II, p. 310.
- 28 San Jerónimo, 1845, pp. 133-134.
- 29 Sigüenza, 1988, pp. 54-55.
- 30 *Ibidem*, p. 58.
- 31 Checa, 1992, pp. 253-261.
- 32 Sigüenza, 1988, p. 96.
- 33 *Ibidem*, p. 104.
- 34 San Jerónimo, 1845, p. 400; y Sigüenza, 1988, pp. 106-107.
- 35 San Jerónimo, 1845, p. 186; y Sigüenza, 1988, p. 107.
- 36 San Jerónimo, 1845, p. 402.
- 37 *Ibidem*, pp. 404-405; y Sigüenza, 1988, p. 108.
- 38 San Jerónimo, 1845, p. 406; y Sigüenza, 1988, p. 110.
- 39 Sigüenza, 1988, p. 111.
- 40 San Jerónimo, 1845, p. 405.
- 41 Sigüenza, 1988, p. 311.
- 42 *Ibidem*, p. 108.
- 43 San Jerónimo, 1845, p. 421.
- 44 Sigüenza, 1988, p. 314.
- 45 San Jerónimo, 1845, pp. 401 y 406.
- 46 E. Plon, *Les Maîtres italiens au service de la maison d'Autriche. Leone Leoni, sculpteur de Charles-Quint et Pompeo Loeni, sculpteur de Philippe II*, París, 1887, p. 225; y R. Mulcahy, «Two Murders, a Crucifix and the Grand Duke's Serene Highness: Francesco I de' Medici's Gift of Cellini's "Crucified Christ" to Philip II», en *I Conferencia Internacional «Hacia un nuevo humanismo»*. *El hispanismo angloamericano: aportaciones, problemas y perspectivas sobre historia, arte y literatura españolas (siglos XVI-XVIII)*, ed. por J. M. de Bernardo Ares, Córdoba, 1997, 2, pp. 149-175.
- 47 Sigüenza, 1988, pp. 112-113. Se transcribe íntegramente la orden de traslación de los cuerpos reales por parte de Felipe II.
- 48 Sigüenza, 1988, pp. 113-114.
- 49 Sigüenza dedica todo su Discurso XXII de la Primera Parte de *La fundación del Monasterio de El Escorial* al «Entierro y obsequias del Rey don Felipe II en esta su casa y sepulcro. Lo que dejó mandado para su sustento en su último codicillo». Sigüenza, 1988, pp. 189-196.
- 50 *Ibidem*, p. 190; y R. Mulcahy, «El arte religioso y su función en la corte de Felipe II», en *Felipe II. Un monarca y su época. Un príncipe del Renacimiento* [cat. exp.], dir. por F. Checa, Madrid, 1998, pp. 159-183.
- 51 Sigüenza, 1988, pp. 149-160.
- 52 Osten Sacken, 1984, pp. 27-42 y 52-64; R. Mulcahy, *A la mayor gloria de Dios y el Rey: La decoración de la Real Basílica del Monasterio de El Escorial*, Madrid, 1992; Checa, 1992, pp. 328-354; y F. Collar de Cáceres, «Arte y rigor religioso. Españoles e italianos en el ornato de los retablos del Escorial (altares comunes y altares de reliquias)», en *Felipe II y el arte de su tiempo*, Madrid, 1998, pp. 79-117.
- 53 Sigüenza, 1988, pp. 312-314; y W. Rincón, «El programa iconográfico de las parejas de santos en la basílica de San Lorenzo de El Escorial», en *Real Monasterio-Palacio de El Escorial. Estudios inéditos en el IV Centenario de la terminación de las obras*, Madrid, 1987, pp. 309-320.
- 54 T. de Antonio, *Pintura española del último tercio del siglo XVI en Madrid: Juan Fernández Navarrete, Luis de Carvajal y Diego de Urbina*, 3 vols., Madrid, 1987, I, pp. 52-74; Mulcahy, 1992, pp. 30-42; y Checa, 1992, pp. 328-341.
- 55 En el contrato, publicado en J. A. Ceán, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1800, II, pp. 98-101, y en J. Zarco, *Pintores españoles en San Lorenzo el Real de El Escorial*, Madrid, 1931, pp. 38-41, se compromete a pintar treinta y dos cuadros de altar para la Basílica, de dos formatos diferentes—veintisiete cuadros de 7 ½ x 7 ¼ pies, y cinco cuadros de 13 x 9 pies—, que acabaron realizando los italianos; y Mulcahy, 1992, p. 35.

- 56 Sigüenza, 1988, p. 312; Antonio, 1987, I, pp. 349-374 (Carvajal), y II, pp. 646-669 (Urbina); y Mulcahy, 1992, pp. 43-55.
- 57 Mulcahy, 1992, pp. 57-66.
- 58 *Ibidem*, pp. 67-79; y C. García-Frías, «El Martirio de San Mauricio del Greco y su fortuna escorialense», en *El Greco* [cat. exp.], dir. por S. Ferino-Padgen, Viena, 2001, pp. 77-81.
- 59 Sigüenza, 1988, p. 312; R. Mulcahy, «Federico Zuccaro y Felipe II: Los altares de las reliquias para la Basílica de San Lorenzo de El Escorial», *Reales Sitios*, 94 (1987), pp. 21-32; y Mulcahy, 1992, pp. 113-124.
- 60 Sigüenza (1988, pp. 173-178) explica cómo durante los cincuenta y tres días que duró su agonía uno de sus mayores consuelos fue que le llevaran las santas reliquias, y así «mandábale que se las trajese [el reliquero fray Martín de Villanueva] para besarlas y adorarlas y se las pusiesen en la parte lastimada».
- 61 *Ibidem*, pp. 330-340.
- 62 Checa, 1992, pp. 344-348; y Bustamante, 1994, p. 665.
- 63 Sigüenza, 1988, p. 307.
- 64 *Ibidem*, pp. 336-337.
- 65 San Jerónimo (1845, p. 378) nos indica la terminación de su construcción el 23 de febrero de 1584, estando lista para ser enfrescada. M. Newcome («Fresquistas genoveses en El Escorial», en *Los frescos italianos de El Escorial*, Madrid, 1993, p. 28) da por buena esta fecha de inicio de los frescos, aunque en los documentos de pago no aparece mencionada la decoración hasta su tasación junto a los frescos de la bóveda del coro, con fecha 15 y 16 de abril de 1585, en J. Zarco, *Pintores italianos en San Lorenzo el Real de El Escorial*, Madrid, 1933, pp. 20-24, doc. 9.
- 66 G. Rosso del Brenna, «Giovanni Battista Castello», en *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo: Il Cinquecento*, II, Bérgamo, 1976, pp. 444 y 486.
- 67 Sigüenza, 1988, pp. 127-129 y 332-333; y Checa, 1992, pp. 344-348.
- 68 Sigüenza, 1988, p. 332.
- 69 Checa, 1992, pp. 353-354.
- 70 Sigüenza, 1988, pp. 333-334; A. Cloulas, «Les peintures du grand retable au monastère de l'Escurial», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, IV (1968), pp. 173-202; Osten Sacken, 1984, pp. 55-63; y Mulcahy, 1992, pp. 143-168.
- 71 Zarco, 1924, p. 72; C. García-Frías, «Pellegrino Pellegrini, il Tibaldi (1527-1597), y su fortuna escorialense», en *España y Bolonia. Siete siglos de relaciones artísticas y culturales*, Madrid, 2006, pp. 129-133.
- 72 J. Babelon, «Un peintre italien, de Philippe II. Federico Zuccaro a l'Escurial», *Revue de l'art ancien et moderne*, XXXVII (1920), pp. 263-278; y A. Pérez de Tudela, «La medalla de Federico Zuccaro», en *Felipe II. Un monarca y su época. Un príncipe del Renacimiento* [cat. exp.], dir. por F. Checa, Madrid, 1998, p. 568.
- 73 Sigüenza, 1988, pp. 334-335; Mulcahy, 1992, pp. 169-189; y M. Estella, «Los Leoni, escultores entre Italia y España», en *Los Leoni (1509-1608). Escultores del Renacimiento italiano al servicio de la corte de España* [cat. exp.], dir. por J. Urrea, Madrid, 1994, pp. 29-62.
- 74 J. Babelon, *Jacopo da Trezzo et la construction de l'Escurial*, Burdeos, 1922; y Osten Sacken, 1984, pp. 52-54.
- 75 Mulcahy, 1992, pp. 191-212; A. Bustamante, «Las tumbas reales del Escorial», en *Felipe II y el arte de su tiempo*, Madrid, 1998, pp. 55-78; y A. Bustamante, «Las estatuas de bronce del Escorial. Datos para su historia (V)», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte. Universidad Autónoma de Madrid*, XI (1999), pp. 129-143.
- 76 San Jerónimo, 1845, p. 90; y F. Checa, «Tiziano Vecellio, Carlos V y la imagen imperial», en *Carlos V en Yuste. Muerte y gloria eterna* [cat. exp.], dir. por C. García-Frías, Madrid, 2008, pp. 63-71.
- 77 La fecha del primer pago hecho a Cambiaso por los frescos de la bóveda del coro es el 4 de junio de 1584, y la del último, el 16 de febrero de 1585, en Zarco, 1933, pp. 18-19.
- 78 Estas cuatro escenas se pagaron en 1586 a Rómulo Cincinnato (Zarco, 1933, pp. 183-184), que pudo ser auxiliado por Niccolò Granello, Fabricio Castello y Francesco da Viana, el equipo genovés que había realizado anteriormente una primera decoración al fresco para el coro, junto a Francesco da Urbino. Para este primer fresco del coro, véase C. García-Frías, «Los discípulos de Cambiaso en España y su obra en el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial», en *Luca Cambiaso. Un maestro del Cinquecento europeo* [cat. exp.], dir. por Piero Boccardo, Milán, 2006, pp. 188-209.

- 79 Para todo el programa iconográfico, véase Sigüenza, 1988, pp. 322-325; Mulcahy, 1992, pp. 81-111; Checa, 1992, pp. 349-351; y Newcome, 1993, pp. 29-30.
- 80 Fr. F. de los Santos, *Quarta parte de la Historia de la Orden de San Gerónimo*, Madrid, 1680, Lib. II, p. 264.
- 81 La carrera profesional de Luca Giordano estuvo siempre muy relacionada con los españoles residentes en Nápoles, y más concretamente, con el VII marqués del Carpio (entre 1683 y 1687) y el IX conde de Santisteban del Puerto (entre 1687 y 1695), quienes, además de grandes clientes, fueron los que pusieron en contacto al artista con Carlos II.
- 82 M. Mena, «El napolitano Lucas Jordán en El Escorial», en *Los frescos italianos de El Escorial*, Madrid, 1993, pp. 205-207; G. Scavizzi, «Gli anni della Spagna», en O. Ferrari y G. Scavizzi, *Luca Giordano. L'opera completa*, Nápoles, 2000, pp. 123-124; y G. Scavizzi, «La actividad de Giordano desde 1682 hasta su muerte», en *Luca Giordano y España* [cat. exp.], dir. por A. E. Pérez Sánchez, Madrid, 2002, p. 51.
- 83 Scavizzi, 2000, pp. 143-154; y Scavizzi, 2002, pp. 44-45.
- 84 D. Carr, *Luca Giordano at the Escorial: the Frescoes for Charles II*, 3 vols., Nueva York, 1987, II, p. 77, doc. 11. Y B. de Dominici (*Vite dei pittori, scultori ed architetti napoletani*, Nápoles, 1742-1745, p. 350) nos da la lista más completa de sus acompañantes: su hijo Niccolò, su sobrino Giuseppe Giordano, así como sus tres ayudantes Aniello Rossi, Matteo Pacelli y Giovanni Battista Sottile, mientras Baldinucci (1713-1721, ms. fol. 155v, en Ferrari y Scavizzi, 2000, vol. I, p. 123) apunta también la posibilidad del pintor Paolo de Matteis.
- 85 Carr, 1987, p. 78, doc. 12; y p. 83, doc. 17.
- 86 A. Palomino de Castro y Velasco, *El Museo pictórico y escala óptica* (Madrid, 1715-1724), 3 vols., Madrid, 1988, p. 504.
- 87 G. de Andrés, «Correspondencia epistolar entre Carlos II y el prior del monasterio de El Escorial, P. Alonso de Talavera, sobre las pinturas al fresco de Lucas Jordán (1692-1694)», en *Documentos para la historia del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial*, VIII, San Lorenzo de El Escorial, 1965; y Carr, 1987.
- 88 Fr. F. de los Santos realiza de forma individualizada una *Descripción de las excelentes pinturas al fresco con que la Majestad del Rey Nuestro Señor Carlos Segundo (que Dios guarde) ha mandado aumentar el adorno del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial*, Madrid, 1695, en las que describe pormenorizadamente todas las pinturas de Giordano en El Escorial, incluyendo el significado del conjunto y de cada figura. El mismo texto unos años después, en *Idem, Descripción del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*, Madrid, 1698, fols. 31r-42v.
- 89 Palomino (1988, pp. 504-518) hace una descripción minuciosa y precisa de las escenas, así como de su proceso de creación.
- 90 Mena, 1993, pp. 209-214.
- 91 La bóveda estuvo terminada antes del 26 de julio de 1693, en Andrés, 1965, pp. 221 y ss., n. 8-11.
- 92 Mena, 1993, p. 212.
- 93 Palomino, 1988, pp. 514-515; y Scavizzi, 2000, pp. 131 y 135. Desde la época de su fundación, el Monasterio de El Escorial ha sido parangonado con el Templo de Salomón y son muchos los estudios y referencias al tema, pero la extensión de esta publicación nos hace imposible tratarlo con la debida profundidad. Una amplia bibliografía sobre el asunto, en Osten Sacken, 1984, pp. 119-138.
- 94 Mena, 1993, p. 214.
- 95 Palomino, 1988, p. 518. Para la última restauración de los frescos de la Basílica, véase A. Balao, «Los frescos de Luca Giordano en el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial», en Andrés Úbeda (coord.), *La pintura mural de Luca Giordano*, Madrid, 2010 (en prensa); y su capítulo en esta publicación: «La restauración de las decoraciones de la Basílica del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial».



Intervenciones arquitectónicas en la Basílica del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial

Luis Pérez de Prada

Arquitecto. Dirección del Patrimonio Arquitectónico e Inmuebles de Patrimonio Nacional

Son incuestionables los valores rememorativos del Monasterio de El Escorial y, especialmente, aquellos que podemos adjudicar a la Basílica, pieza central del conjunto. Su fábrica nos transmite de forma evidente una inherente intención de perdurar que provoca la permanente pugna con su transformación en pasado. Su conciencia de posteridad hace, tal como señala Alois Riegl¹, que las fuerzas del paso del tiempo y de la naturaleza deban ser permanentemente rechazadas y obligado procurar su detenimiento.

Los continuos trabajos de restauración son los instrumentos disponibles para tratar de paralizar la degradación de los materiales, en cuya transformación inicial reside la intención generadora de este monumento [fig. 21]. Obras como las realizadas recientemente y referidas, en este caso, a los elementos arquitectónicos, toman el testigo de muchas otras. Algunas rescatadas de la memoria por simples inscripciones existentes en partes semiocultas del cimborrio y que permiten sumarnos como una pieza más en la voluntad de conservación del Monasterio de El Escorial.

La nueva iluminación interior de la Basílica², en cuanto novedoso escenario de luz, nos facilitará la valoración de las más recientes y significativas actuaciones, proporcionando al mismo tiempo pautas que ayuden a establecer prioridades para nuevas áreas de actuación.

Como documentación para cualquier proyecto de restauración resultan necesarios, entre otros, los estudios previos sobre los materiales, la definición y reflejo en planos de las geometrías de las superficies y volúmenes sobre los que se trabajará, y la previsión de aquellos medios necesarios que facilitarán los trabajos y garantizarán la seguridad sobre las personas y cosas. Las recientes obras en la Basílica del Monasterio no han sido ajenas a este proceso. Los resultados obtenidos por los estudios previos ofrecieron las pautas necesarias para establecer los criterios de proyecto que, complementadas con una valoración pormenorizada de los trabajos, constituyeron la guía para ejecutar estas obras. Sin embargo, en cualquier proceso de restauración el proyecto debe necesariamente unirse a un seguimiento que permita cotejar lo deducido por los estudios del proyecto con la realidad³.

En estos últimos años, la intervención más significativa realizada sobre los elementos arquitectónicos de la Basílica ha sido la correspondiente a los tratamientos sobre elementos de cantería del cimborrio, donde lo señalado anteriormente ha resultado de necesaria aplicación. Es comprensible que el completo conocimiento del estado de una dovela a sesenta metros de altura requiera de una proximidad que sólo nos la ha permitido la instalación de un andamio.

Esta obra, sobre la que se pretende abordar una explicación más detallada, se inició en el año 2008⁴ y ha procurado mantener las condiciones de apariencia, integridad superficial y estanqueidad, aspectos que se encontraban comprometidos por diferentes patologías en el granito

FIG. 21 Pechinas y tambor de la cúpula de la Basílica del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial después de la intervención



FIG. 22 Vista general del cimborrio de la Basílica antes de la restauración

[fig. 22] y que se prolongaban sobre ciertos elementos de carpintería. Las superficies que han sido tratadas en la Basílica se corresponden con el extradós e intradós del cimborrio, las pechinas, los arcos torales y los paramentos de la capilla del Patrocinio [figs. 23 y 24]. La preparación del proyecto comenzó unos dos años antes del inicio de las obras, elaborando los necesarios informes petrográficos y obteniendo los correspondientes ensayos sobre el granito y los morteros. Para facilitar la identificación visual de las patologías se procedió a delimitar el cimborrio en segmentos, señalando, en las más de diez mil piedras, las aparentes manifestaciones de patologías tales como: pérdida de mate-

rial, deformaciones, depósitos, rupturas y disyunciones que debían ser objeto de intervención.

Los ensayos permitieron obtener la caracterización de los materiales pétreos mediante análisis petrográfico, análisis mineralógico y ensayos físicos y mecánicos, determinándose que el granito adamellítico que conforma el cimborrio está formado mineralógicamente por cuarzo, feldespato potásico, plagioclasa y biotita y, como minerales accesorios, el rutilo, circón e ilmenita, junto con clorita, sericita y pinnita, en menores cantidades.

Las identificaciones visuales fueron más sencillas de realizar en el extradós; por el contrario, para catalogar las correspondientes al intradós se limitó la toma de datos desde las cornisas del arranque del tambor y de la cúpula. Esto permitió identificar los sillares y dovelas donde, a consecuencia de una pérdida de cohesión intergranular, existía pérdida de materia, ofreciendo formas ajenas a las superficies originales. Sobre aquellos sillares que se alcanzaban fácilmente se pudo, además, comprobar la descohesión del granito expuesta en las distintas fases sucesivas del proceso degradativo: disgregación, arenización y pulverización. No menos importantes resultaban los depósitos de sales solubles manifestados en forma de depósito cristalino poco coherente y de color blanco. Estas sales, por lo general, suelen proceder de la propia piedra pero, también, como en este caso, de los materiales que conformaban los morteros de juntas.

Estas alteraciones se encontraban ubicadas principalmente en las zonas inmediatamente inferiores a los huecos de los ventanales que, además, presentaban faltas de vidrios y juntas abiertas por las que penetraba el agua. Se podía constatar una correspondencia entre las áreas más afectadas y la dirección del viento predominante (oeste

FIG. 23 Vista general del cimborrio una vez finalizadas las obras de restauración

PÁGINAS SIGUIENTES

FIG. 24 Interior de la Basílica del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial después de la restauración









FIG. 25 Estado de la cantería en el tambor de la cúpula de la Basílica con anterioridad a las obras de restauración

y suroeste), colaborando, en estos casos, la paulatina entrada de agua empujada por el viento con los procesos degradativos en la piedra berroqueña, formándose placas, eflorescencias y provocando una gran arenización en la superficie [fig. 25].

Para posibilitar la ejecución de estas obras de restauración, en el proyecto se contempló la instalación de andamios en el interior de la Basílica; también para el exterior, pero limitados exclusivamente a la superficie cilíndrica del tambor. Referente al resto de las labores exteriores que debían realizarse sobre el casquete semiesférico de la cúpula, se había previsto que fueran ejecutadas por personal especializado en trabajos en altura, auxiliados por líneas de vida que rodeaban el cupulín y arneses de seguridad [fig. 26]. El andamio exterior en el tambor, de unos quince metros de altura, supuso dificultades en cuanto a su disposición y acarreo; sin embargo, la altura del andamio interior —de setenta metros hasta la clave del cupulín—, así como la necesidad de salvar los salientes de cornisas y la necesaria adaptación a la forma interior, requirió de estudios y comprobaciones en su diseño.

El andamio se proyectó mediante la construcción de ocho torres dispuestas en el crucero hasta alcanzar la altura de veinticuatro metros, cota que se corresponde, aproxi-

madamente, con el arranque de las pechinas y en donde se dispuso una plataforma cuajada de tableros y plásticos que permitió recoger la suciedad y los pequeños restos del picado de juntas de la obra que se iba a desarrollar sobre este nivel [fig. 27].

Desde dicha plataforma se levantó perimetralmente una estructura de andamio con distintos niveles de trabajo, facilitando de esta manera la restauración sobre todas las superficies a tratar. Esta estructura debería acometer los ocho metros de altura de las pechinas y los dieciséis del tambor, nivel desde donde se dispuso una nueva plataforma que permitiese atacar, por último, la superficie esférica de la cúpula. La disposición escalonada en este tramo de cúpula, de doce metros de altura, permitió alcanzar el anillo de arranque de la linterna y el cupulín, que, con una altura conjunta de diez metros, coronaba los setenta metros sobre el suelo de la Basílica y completaba la instalación del andamio.

Las obras se iniciaron con una limpieza de la totalidad de las superficies afectadas por la suciedad procedente de la acumulación de polvo, de manchas de eflorescencias, de zonas procedentes del deslavado, de las originadas por la disolución de elementos metálicos anclados entre los sillares y por sustancias de origen biológico, costras y restos



FIG. 26 Ejecución de los trabajos en la linterna y cúpula de la Basílica



FIG. 27 Andamios instalados en el interior de la Basílica

de antiguos tratamientos. Además de la limpieza general, en el exterior se aplicó un tratamiento biocida superficial para la destrucción de líquenes y microorganismos y la prevención de su proliferación sobre la piedra.

Una vez limpias las superficies, se eliminaron los rejuntes de anteriores restauraciones, juntas que se encontraban compuestas por morteros de cemento, cal y resinas. Se realizó un nuevo rejunto con morteros formados por cal hidráulica, arena fina de sílice y pigmentos naturales o tierras. Para establecer los tonos del mortero en las juntas de cada zona tratada se tuvo en consideración la luz que reflejaba el paramento, el color de la piedra y los tonos de los morteros de juntas en áreas cercanas que no se encontraban incluidas dentro de estas obras.

En las superficies interiores de la cúpula y del tambor hubo que proceder a la extracción de las sales solubles que se manifestaban por manchas blanquecinas. Dicha eliminación se realizó mediante la aplicación, en algunos casos de forma sucesiva, de papetas humedecidas con sepiolita y celulosa, que permitían atraer a la superficie estas sales [figs. 28 y 29].

Una parte fundamental de la intervención prevista consistió en detener la importante degradación consecuencia de la arenización que encontramos en diversas superficies del granito; para ello, se consolidó la piedra mediante la



FIGS. 28 y 29 Detalle del estado de la cantería antes y después de la restauración



FIG. 30 Estado del tambor de la Basílica al finalizar las obras

aplicación de silicato de etilo que recupera la dureza original y mejora con ello su resistencia y durabilidad. Se seleccionó este producto porque no provocaba la formación de subproductos secundarios dañinos, por ser capaz de alcanzar todo el material alterado uniéndolo a la parte sana interior y ser permeable al vapor de agua, dejando inalterado el aspecto de la piedra sin provocar brillos o amarillos bajo la acción de los rayos ultravioletas.

Por último, sobre el extradós del cimborrio se aplicó un hidrofugante compuesto por xiloxanos, que permitía una reducción en la absorción del agua, una protección eficaz

a la lluvia intensa y a la acumulación de los agentes contaminantes. Estas cualidades, unidas a una óptima permeabilidad al vapor de agua y la inexistencia de brillos o alteración cromática de la piedra, hacían necesaria su aplicación. Se tuvo en cuenta que presentase una buena duración sobre la superficie aplicada de tal forma que se garantizase un plazo razonable para que fueran necesarios próximos tratamientos.

En casos puntuales fue necesaria la reintegración con morteros de restauración y el microcosido de piezas. En cuanto a la primera de estas actuaciones se limitó su

implantación, de forma exclusiva, a aquellas partes que comprometerían la conservación de la pieza o elementos adyacentes, como aristas desprotegidas o asientos de balaustres en el anillo de la cúpula [fig. 30]. En cuanto a los cosidos, en las piezas donde se detectaba una fractura interna se realizó un taladro previo a la colocación de varillas de fibra de vidrio con resinas que garantizase su unión.

Para la ejecución de estos trabajos⁵, y tratando de acortar en lo posible la afección a la visita y al culto dentro de la Basílica⁶, se organizaron dos turnos con ochenta operarios en total, entre canteros, albañiles, carpinteros y restauradores, que aplicaron todos los procesos descritos sobre unas superficies de unos dos mil metros cuadrados al exterior y dos mil ochocientos en el interior.

Sin embargo, el Monasterio de El Escorial es mucho más que el habitual relato de cifras que por su magnitud y relevancia siempre impresionan. La huella de anteriores intervenciones en la conservación de este monumento, como la aparecida en la cúpula sobre las argollas, son pautas que reflejan los valores inherentes y los sucesivos esfuerzos por su conservación. A propósito de lo anterior, apareció labrada en un sillar la inscripción: «GABL VARELA, AÑO 1769» [fig. 31]. Conocemos del trabajo de este cantero en El Escorial por los datos aparecidos en el libro de cuentas de la fábrica de ese año con la noticia de un contrato y pago al cantero «Gabriel Varela»⁷ aunque relativos a otros trabajos de cantería en otras zonas del Monasterio.

Prolongando una cadena que otros seguirán, nuestra intervención no hace más que dar continuidad a otras anteriores sobre el cimborrio de la Basílica, algunas de ellas más conocidas por su cercanía temporal y, por tanto, mejor



FIG. 31 Inscripción en un sillar del interior de la cúpula de la Basílica

documentadas que otras pretéritas, como la ejecutada por el arquitecto Anselmo Arenillas⁸ en 1948 y la realizada por el arquitecto Ramón Andrada en 1965.

De la continuidad entre intervenciones da fe lo siguiente: de la memoria de las obras ejecutadas por Arenillas conocíamos la existencia de cuatro placas de bronce en el cupulín que contenían una letanía pidiendo la protección de la acción del rayo y que se encontraban situadas, por voluntad de Felipe II, en cada uno de los contrafuertes orientados a los puntos cardinales. Durante estas últimas obras se encontr

tró una única placa situada entre las dos carpinterías de la linterna, posiblemente depositada allí en la intervención de Ramón Andrada de 1965. Para no dañar esta pieza con perforaciones en el contrafuerte exterior ni perderla, como sucedió con las otras tres, después de ejecutar una réplica y documentarla, se decidió colocarla en la cara interior del mismo contrafuerte.

Todo lo anterior da idea del volumen de la obra e importancia relativa al tratamiento de las superficies pétreas que significan este monumento, sin embargo, no hay que olvidar las actuaciones realizadas sobre el conjunto de ventanales que Juan de Herrera diseñó para introducir la luz natural en la Basílica. Estos huecos correspondientes al tambor y linterna se han restaurado de forma simultánea a las obras detalladas anteriormente. Completando esta actuación, las ventanas termales de la nave y el crucero se han restaurado fundamentalmente mediante la participación del personal de mantenimiento de Patrimonio Nacional⁹.

Las primeras de ellas son ocho ventanales cuyo desarrollo se adapta a los vanos de medio punto del tambor,

vanos articulados por pilastras pareadas y que alcanzan los diez metros de altura. Con anterioridad a esta intervención, la carpintería de madera presentaba numerosas faltas, desplomes y uniones defectuosas [fig. 32]. Se planteó, como condición del proyecto, la conservación de las estructuras auxiliares de forja y de los primitivos cercos de madera embutidos en la fábrica.

Para ejecutar las nuevas carpinterías¹⁰ se utilizó madera de pino Valsaín, obteniéndose previamente plantillas para cada uno de los huecos. Una vez trazadas han permitido comprobar una casi perfecta correspondencia entre todos ellos, apreciándose además un ligero rebaje en la clave del arco, aventurando la hipótesis de que, quizás, sea producto del asiento de la única cimbra utilizada para su ejecución.

Con el objetivo de facilitar la ejecución de estas carpinterías se determinó su realización en taller, fraccionándolas en seis partes que harían posible el transporte hasta la obra y su montaje, uniéndose finalmente mediante pasadores roscados de acero zincado. Para armar el conjunto se colocó un perfil de acero galvanizado en T alojado en las uniones entre piezas de carpintería. Los despieces de la carpintería que se definieron fueron similares a los preexistentes. El acristalamiento se mejoró frente a la posibilidad de impactos, cambios térmicos y viento, colocando una luna de seguridad formada por dos vidrios de tres milímetros de espesor y una lámina central de butiral [fig. 33].

En cuanto a los ocho huecos de la linterna, encontramos que de la carpintería original persistían únicamente los cercos de madera embutidos y la estructura de forja. A ésta se encontraba anclada una carpintería de madera ejecutada durante las intervenciones del siglo XX; el conjunto quedaba protegido por otra carpintería más al exterior y realizada con perfiles de acero. Motivado por la decisión de no montar andamios para ejecutar los tratamientos exteriores en la cúpula y linterna, se decidió la sustitución de las carpinterías de madera interiores y la restauración de la exterior. La ubicación de la carpintería de madera interior se corresponde ahora con la original, quedando separada de los cercos para permitir una

mejor ventilación del espacio entre ambas hojas y del cimborrio en general [figs. 34].

Los vidrios emplomados en los huecos termales de la nave de Basílica presentaban también numerosas faltas de vidrios que, sumadas a desplomes del conjunto de la hoja, aconsejaban una intervención. Estos huecos se encontraban protegidos por una hoja exterior que evitaba la incidencia del viento y agua sobre estas carpinterías. Con la seguridad que ofrecen estas hojas exteriores, se procedió al desmontaje de los emplomados interiores, auxiliados por un andamio de pequeñas dimensiones. Las nuevas hojas, con cerco de acero perimetral y lienzos de vidrio artesanal, han sido emplomadas con pericia por el personal de Patrimonio Nacional y colaboran en gran medida a la nueva luminosidad que ofrece el interior de la Basílica después de la sustitución de los huecos del cimborrio y de la limpieza de sus paramentos.

FIG. 32 Estado de la carpintería del tambor con anterioridad a la intervención





La coincidencia en la finalización temporal de diversas obras de restauración en la Basílica del Monasterio con la nueva iluminación, nos ofrece una complementaria e interesante visión de su interior. La versatilidad proyectada para sus diferentes circuitos de iluminación permitirá un magnífico complemento para la habitual contemplación de los maravillosos claroscuros que ofrece la luz natural sobre la arquitectura.

NOTAS

- 1 A. Riegl, *El culto moderno a los monumentos*, Madrid, Visor, 2000.
- 2 Es de mención el proyecto redactado por el ingeniero de Iberdrola Víctor Barbero, así como la ejecución de la instalación realizada por la empresa Varona y el seguimiento que ha realizado el oficial electricista de Patrimonio Nacional Alfonso García del Prado.
- 3 Para la redacción del proyecto fue indispensable la colaboración del arquitecto técnico de Patrimonio Nacional, Lorenzo Cabanas Serrat. Del mismo modo, resultó fundamental para la ejecución de las obras, la participación como dirección facultativa del arquitecto técnico de la Dirección de Patrimonio Arquitectónico e Inmuebles, Luis Baena Núñez.
- 4 Como Director de Patrimonio Arquitectónico e Inmuebles, Pedro Moleón Gavilanes impulsó la redacción del correspondiente proyecto cuyas obras finalmente fueron ejecutadas siendo Directora Elisenda Galcerán Solsona, cuya especial atención en todo el proceso ha facilitado la resolución de las habituales complicaciones en una obra de esta magnitud.
- 5 La obra fue adjudicada a la empresa constructora J. Quijano, siendo de mención el trabajo desarrollado por Marta Mendoza Jiménez en la verificación de los trabajos más especializados de restauración y, en la documentación de los procesos constructivos, en su labor como Jefe de Obra, Gemma Martín Vázquez y Elsa Soria Hernanz como Jefe de Grupo.
- 6 Es de reseñar la colaboración de la Comunidad Agustiniana, así como la coordinación realizada a este respecto por parte del anterior Delegado de Patrimonio Nacional, Pablo Larrea Villacián.
- 7 Dato aportado por la historiadora becada en Patrimonio Nacional, María Díez Ibargoitia.
- 8 A. Arenillas, «Reparación del cimborrio del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial», *Revista Nacional de Arquitectura*, 100 (1950), pp. 169-175.
- 9 Bajo la dirección de los técnicos de la D.P.A.I. y la coordinación del encargado general en San Lorenzo de El Escorial, Jesús Arribas Lobo, los oficiales fontaneros y plomeros Mariano Herrero Garcés y Daniel Herrero Garcés, junto al ayudante Javier Esteban Herranz, que han realizado un magnífico trabajo de emplomado auxiliados por los oficiales de albañilería Ángel Marín García, Pedro Redondo Romero y el ayudante Manuel Izquierdo Maroñas.
- 10 El taller de carpintería Tamat S.L., dirigido por Bernardo López Lozano, fue el responsable de una cuidada ejecución en la carpintería que conforma los ventanales del cimborrio.



FIG. 34 Exterior de la linterna de la Basílica después de las obras de restauración

PÁGINA ANTERIOR

FIG. 33 Cornisa y ventanal del tambor de la cúpula de la Basílica después de la intervención



La restauración de las decoraciones de la Basílica del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial

Ángel Balao González

Jefe del Departamento de Restauración de Patrimonio Nacional

A la hora de comentar las restauraciones realizadas sobre el conjunto decorativo de la Basílica, iluminado ahora gracias al mecenazgo de Iberdrola y la World Monuments Fund, es importante determinar el período de restauraciones al que ceñirnos, pues las intervenciones de distinta envergadura y complejidad son una constante en un edificio de estas características. En el caso de la Basílica podemos establecer el comienzo de la restauración como proyecto integral en 1992, cuando el desprendimiento de un fragmento del fresco del *Misterio de la Encarnación* motivó una intervención de urgencia y un estudio del estado de conservación del fresco cuyas conclusiones alarmaron de tal modo a la dirección de Patrimonio Nacional de entonces, que ordenó la realización de un informe sobre el estado de todos los frescos de la Basílica y Escalera Principal con carácter urgente y del resto de las pinturas murales del Monasterio en segunda instancia.

Los problemas presupuestarios generados por la crisis de 1993 en primer lugar y la necesidad urgente de restaurar los frescos de la Sala de Batallas, que sufrió también las consecuencias de una tremenda tormenta en enero de 1994, retrasaron el inicio de las intervenciones en la Basílica. Entre 1996 y 1999 se acometió la restauración de los frescos de Luca Giordano que decoran la Escalera Principal del Monasterio y la de los frescos de Tibaldi del Claustro de los Evangelistas, entre 1995 y 1997.

FIG. 35 Vista de la nave de la Epístola de la Basílica del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial con los relicarios y la bóveda restaurados en sucesivas intervenciones

En la Basílica se realizó una campaña de restauración en los altares menores y relicarios altos y bajos junto con la restauración de cuadros del Monasterio de cara a la exposición «Felipe II. Un monarca y su época. La monarquía hispánica», celebrada en el Monasterio de junio a octubre de 1998. Así pues, podemos considerar la fecha de inicio de la restauración de los altares menores y relicarios altos y bajos, en 1997, como el inicio de los trabajos en la Basílica, ya sin interrupción significativa [fig. 35].

El estado de conservación de las distintas obras que forman el conjunto decorativo de la Basílica era muy variado. Algunas apenas mostraban signos del paso del tiempo y de la historia, y habían disfrutado de una regular y correcta limpieza, de forma que apenas requerían más que una limpieza más profunda. Otras obras, sin embargo, mostraban las huellas del tiempo, la humedad, malas intervenciones, la invasión napoleónica, la Desamortización, etc. Cabe destacar que el conjunto en general se halla en un estado de conservación muy bueno, con algunas excepciones que comentaremos.

La restauración se ha realizado a lo largo de varias campañas independientes en su tramitación y contratación, pero que seguían un plan general de intervenciones en el Monasterio¹. Cada una de estas campañas ha supuesto no sólo la restauración de unas obras y su estudio previo, sino una gran oportunidad para conocer la técnica de los autores, corroborar en algunos casos los datos que aportaba la documentación histórica con los datos científicos que nos proporcionaba la obra y observar algunas peculiaridades relativas a la conservación de algunas obras

que nos han hecho reflexionar respecto a los conceptos establecidos y técnicas utilizadas habitualmente.

Las restauraciones efectuadas pueden dividirse en cuatro grandes conjuntos: los frescos que adornan las bóvedas, el altar mayor y cenotafios, los muebles relicarios altos y bajos y el conjunto formado por los altares menores, las capillas laterales y las capillas del *Cristo* de Cellini y de las Vírgenes Mártires.

La restauración de los altares menores tuvo lugar en 1998. Los lienzos representan santos por pares y están ubicados en altares cuya localización obedece a los usos de las distintas zonas de la Basílica en su origen [figs. 6 y 7]. Así, por ejemplo, la capilla donde actualmente se aloja el *Cristo* de Cellini, llamada también Capilla de los Doctores, alberga en sus altares lienzos con las representaciones por parejas de los cuatro padres de la Iglesia Occidental y los cuatro de la Oriental, simbología esta muy acertada, pues

FIG. 36 Reverso del soporte de madera sobre el que están montados los lienzos de los altares menores de la Basílica



en origen los profesores y estudiantes entraban en la Basílica a través de esta capilla, custodiada por los Santos Doctores, por una puerta que existía en el testero norte, condenada en tiempos de Carlos III.

A pesar de haber sido realizados por distintos autores (Navarrete el Mudo, Diego de Urbina, Alonso Sánchez Coello y Luis de Carvajal) todos presentaban un estado de conservación muy homogéneo, con la característica común de no haber sufrido los típicos craquelados provocados por la secuencia de tensado y destensado causada por los cambios de humedad, tan frecuentes en la pintura sobre lienzo. Al iniciar los trabajos de restauración pudimos comprobar que este hecho se debía al tipo de soporte sobre el que se había tensado el lienzo. No se trataba de un bastidor rectangular con travesaños, habitual en la pintura sobre lienzo, sino de un soporte rígido plano formado por un entramado de largueros de madera ensamblados con cuarterones en sus huecos que proporcionaba una superficie rígida muy gruesa (14 centímetros) que protege al lienzo de los cambios bruscos de humedad [fig. 36], evitando el continuo tensado y destensado estacional que provoca craquelados en los lienzos sobre bastidor. Estos craquelados se manifiestan según un esquema típico con una zona perimetral correspondiente al lienzo sobre los travesaños y bastidor, sin craquelados, o menos evidentes; zonas del lienzo cuya parte posterior se halla al aire, con craqueladuras y cazoletas muy pronunciadas, provocadas por el efecto de tensión y destensión del lienzo; y las zonas correspondientes a la línea de división de las dos zonas anteriores. Aquí la flexión del lienzo suele ser tal que es frecuente que se desprenda la capa pictórica y de preparación, presentando faltas y lagunas conforme a esas líneas. El sistema empleado en estos altares de la basílica ha resultado tan eficaz que la capa pictórica se presenta como una capa homogénea y uniforme sin apenas craquelados ni lagunas². Los lienzos presentaban en general barnices oxidados y oscurecidos, algunas erosiones y quemaduras de velas y, en pocos casos, deformaciones por protuberancias, clavos o picos de cuarterones del soporte. El tratamiento consistió en el desmontaje de los lienzos



FIG. 37 Detalle de un dibujo aparecido en el reverso de uno de los lienzos de los altares menores de la Basílica

para poder tratar cómodamente el soporte, con productos antixilófagos y eliminando las protuberancias de éste que se manifestaba en los lienzos. La eliminación de barnices oxidados no presentó mayor dificultad, permitiendo recuperar el color y la luz de las composiciones, bastante oscurecidas y a las que la iluminación de entonces no ayudaba nada, por lo que los santos de los altares apenas se podían contemplar [fig. 37].

Los armarios relicarios bajos presentaban las alteraciones propias de su función como puertas de gran tamaño y peso. Las escenas de Zuccaro pintadas en las puertas presentaban barnices oxidados y oscurecidos y algunas separaciones entre los paneles que forman la tabla. El marco dorado tenía pérdidas en las zonas donde durante siglos se han agarrado las manos para la apertura y cierre de las

puertas, así como algunas quemaduras provocadas por las velas. El refuerzo de la madera en la zona donde se sujetan las bisagras fue un trabajo de vital importancia dado el tamaño y peso de las puertas. Las radiografías realizadas confirman una intervención sobre la composición de Zuccaro *San Jerónimo en el desierto* que se corresponde con la documentación histórica que afirma que Juan Gómez retocó la obra. Merece la pena destacar la diferencia entre el aspecto de las pinturas que decoran la parte exterior de las puertas, que se hallaban oscuras por la mezcla de suciedad y barnices oxidados, y la cara interior de las puertas, donde se conservaba en mayor medida el colorido original, al estar protegidas de la luz la mayoría del tiempo y haber sufrido menos barnizados y retoques.

En cuanto a los lienzos claveteados sobre las puertas de los relicarios altos y que representan a los santos monarcas, se hallaban en un buen estado general, protegidos en su reverso por la madera de la propia puerta del relicario, de forma similar a como comentamos en los altares menores. Sin embargo, en algunos de los lienzos de los reyes monarcas sí aparecen craquelados muy marcados, pero sólo en los fondos de la composición, permaneciendo las figuras lisas, sin craquelados. Los análisis han confirmado que esto se debe a que el autor utilizó una gruesa capa de temple, poco elástica, como primera capa del fondo. Esta capa, sensible a la humedad, permitió una temprana secuencia de movimientos de la tela, hinchando y deshinchando las fibras del lienzo, desensándolo y produciendo la zona de craquelados que hoy podemos observar.



FIG. 38 Firma de Bartolomé Carducho en el lienzo de *Santa Isabel de Portugal*, situado en el relicario alto de la nave de la Epístola de la Basílica, revelada gracias al examen con reflectografía de infrarrojos

Con todo, el principal deterioro que presentaban estas puertas de los relicarios altos era las roturas y rozamientos provocados por su función como puerta y las deformaciones formadas por los alabeamientos y movimientos de los paneles que forman las puertas. El montaje de los lienzos producía un continuo roce al abrir y cerrar éstas, con frecuentes desgarros, principalmente en la parte inferior y en los enganches superiores que cierran las puertas mediante un ingenioso sistema de presión. El tratamiento realizado para restaurar esos daños consistió en el desmontaje sistemático de todas las puertas, decoradas por su reverso con escenas de angelotes entre nubes pintados sobre lienzos clavados a las puertas, al igual que en el anverso. Una vez en el taller instalado en la nave lateral del lado del Evangelio de la Basílica, se desclavaron los lienzos de ambas caras para poder tratar los soportes de forma paralela a los lienzos. De la intervención sobre éstos, cabe destacar la aparición de la firma del autor, Bartolomé Carducho, en el lienzo de *Santa Isabel de Portugal*, oculta por capas de pintura posteriores y revelada por la reflectografía de infrarrojos [fig. 38]. Los lienzos fueron restaurados según los procedimientos habituales de sentado de color, limpieza y eliminación de barnices oxidados, realización de injertos de tela en las zonas en que ésta se había perdido, estucado de lagunas y reintegración cromática mediante técnicas diferenciatorias (rigatino o puntillismo).

Fue en el tratamiento de los soportes donde tuvimos que emplearnos a fondo para, tras múltiples debates y pruebas, desarrollar un sistema que solucionara los problemas que presentaba su uso como puertas y las consecuencias que éstos suponían para la conservación e integridad de los lienzos. Finalmente decidimos adherir los lienzos mediante un adhesivo termofundible a una capa de espuma de poliuretano vertida sobre el soporte de madera, previamente tratado contra los insectos xilófagos. La capa de poliuretano fue posteriormente fresada para obtener una superficie de adhesión plana para recibir al lienzo. Esta capa solucionaba el problema de las deformaciones de paneles de madera alabeados y cabezas de clavo de forja salientes que marcaban los lienzos, dañando la tela y llegando a producir pérdidas

de capa pictórica en algunos casos. También evitaba tener que clavar de nuevo los lienzos por su cara anterior o adherirlos perimetralmente en lugar de clavarlos, lo que probablemente hubiera producido deformaciones en el futuro. Tampoco consideramos viable el colocar bordes de tela a los lienzos y clavarlos al canto de las puertas, ya que éstas encajan de forma muy ajustada y no dejan espacio para clavar esos bordes. Hoy, pasados diez años desde su realización, podemos asegurar que el método funciona perfectamente y que los lienzos no han vuelto a desarrollar deformaciones ni desgarros, a la vez que se mantiene la función de las puertas que custodian a los relicarios.

Los frescos que decoran la Basílica son uno de los conjuntos más grandes e impresionantes del panorama español [fig. 39]. Luca Cambiaso pintó, según el gusto de Felipe II, la bóveda del presbiterio con escenas de la *Coronación de la Virgen* y la del coro con *La Gloria*, mientras que las escenas de la vida de san Lorenzo y san Jerónimo en los paramentos del coro fueron ejecutadas por Rómulo Cincinato. Las diez bóvedas restantes más los lunetos y remates del altar mayor se deben al genio de Luca Giordano, a quien el rey Carlos II hizo venir de Nápoles, no sin dificultades³. El proyecto realizado por Giordano entre 1693 y 1694⁴ obedece a un discurso iconográfico desarrollado por el rey, el prior del Monasterio, fray Alonso de Talavera, y el propio pintor⁵, y sus fechas de ejecución, secuencia y todo tipo de datos y detalles referidos a la realización de los frescos se hallan perfectamente descritos en la correspondencia mantenida entre el prior y el secretario del rey, don Eugenio de Marbán y Mallea⁶, publicada por el padre Gregorio de Andrés en 1965⁷. En esta correspondencia se describen a modo de diario los pormenores de la obra y los avances que ésta iba experimentando, para informar cumplidamente al monarca semanalmente, según sus instrucciones, hecho que indica sin lugar a dudas la importancia

FIG. 39 Vista general de las bóvedas de la nave central y del crucero de la Basílica del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial decoradas con frescos de Luca Cambiaso y Luca Giordano





FIG. 40 Daño producido por las criptoflorescencias salinas en la pintura al fresco de las bóvedas de la Basílica

que este proyecto tenía para el rey. Es éste un caso excepcional en la historia del arte, que aporta una gran cantidad de datos biográficos, políticos, técnicos, etc., en un lenguaje que nos transporta al ambiente que vivieron estos personajes a lo largo de tan importante proyecto⁸.

Comentábamos al principio que la restauración de los frescos fue el motivo primero que nos llevó a concebir un proyecto de restauración integral de la Basílica, sin embargo, no fue hasta el año 2000 cuando pudieron comenzar los trabajos en ellos, postergados unas veces por motivos económicos, otras por la organización de eventos y exposiciones, e incluso por motivos técnicos.

Uno de los principales problemas que hubo que solucionar a la hora de diseñar el proyecto de restauración de los frescos fue el de compatibilizar el uso turístico y religioso de la Basílica con la ejecución de los trabajos durante los seis años que estimábamos que durarían con dos equipos de restauración que habían de trabajar sobre las doce bóvedas, lunetos y paramentos verticales del coro. Para ello optamos finalmente por el montaje de plataformas de andamio apoyadas en las cornisas como solución para las bóvedas más altas, de 34 metros (las cuatro del crucero, la del presbiterio y la del coro, la mayor de todas), y plataformas montadas sobre estructuras de andamio que se elevaban desde el suelo para las cuatro bóvedas bajas de las esquinas de las naves de la Basílica (19 metros de altura), y para las dos de los tránsitos del coro (8 metros de altura).

En todos los casos se obtenía una plataforma diáfana cubierta con tablero de DM sobre el que se accedía a los frescos mediante torres de aluminio con ruedas, lo que permitía observar y fotografiar cómodamente los frescos y las fases del trabajo sin la interferencia de una red de tubos de andamio ni el condicionante de la pérdida de perspectiva por la excesiva proximidad a los frescos que supone un montaje piramidal. Contábamos con la ventaja en este sentido de nuestra experiencia en el fresco del *Misterio de la Encarnación*, en 1992, intervención en la que ya nos decantamos por este sistema frente al andamio piramidal que inicialmente se montó.

Las plataformas de andamios apoyadas en las cornisas se cubrieron en sus vanos laterales con una red de seguridad sujeta mediante anclajes removibles a las llagas de los arcos fajones que delimitan las bóvedas de cañón en las que se encuentran los frescos. Hacia el lado más visible desde la Basílica por el turismo o en las celebraciones religiosas y eventos culturales como conciertos, además de la red de seguridad se colocó una lona gris que cerraba visualmente los trabajos a los observadores en la Basílica y, respecto a los restauradores, eliminaba la visión del suelo de la Basílica desde esa altura, lo que proporcionaba una situación psicológicamente más cómoda para trabajar.

Desde un primer momento vimos la importancia de una buena sincronización entre los montajes de andamios para no entorpecer la vida de la Basílica ni sufrir tiempos muertos que afectasen al proyecto. Este fue, sin duda, uno de los mayores problemas, ya que los tiempos reales de ejecución de los trabajos diferían, en algunos frescos, de los estimados, y las tramitaciones necesarias para el montaje de los andamios suponían un tiempo imposible de calcular con exactitud. A esto había que añadir las desviaciones sobre la programación de los montajes, para que no coincidieran fatídicamente con épocas de especial afluencia de turismo o celebraciones especiales como Semana Santa o Navidad.

En cuanto al estado de conservación de los frescos, y aun teniendo en cuenta las diferentes características de las pinturas de los autores, podemos resumir que en general



FIG. 41 Lienzo al óleo pintado por Adelaido Polo antes de su intervención en el fresco de *El juicio de san Jerónimo*, reflejando todos los daños que presentaba

se hallaban todas en un buen estado de conservación salvo en las zonas en las que en algún momento se vieron afectadas por la humedad de filtración debida a las goteras provocadas por la falta de mantenimiento, en los momentos de mayor penuria y abandono del Monasterio, y por los accidentes y desastres naturales⁹ sufridos a lo largo de la vida del Monasterio —recordemos los incendios, especialmente el de 1671, y la situación sufrida durante la invasión napoleónica, la Desamortización, etc.¹⁰— [fig. 40].

En esas zonas afectadas por la humedad es frecuente encontrar intervenciones de todo tipo, unas más afortunadas que otras. La eliminación o conservación de estas intervenciones fue una de las cuestiones que hubo que estudiar caso por caso, adoptando como premisas principales la conservación de la obra original y la correcta lectura de las escenas. En algunos casos se optó por respetar el repinte antiguo, al estimar la calidad del mismo y su aproximación a la imagen original, considerando que nuestra reintegración no iba a suponer una mejora sustancial en la lectura de la obra y, sin embargo, la eliminación del repinte le habría implicado un sufrimiento considerable.

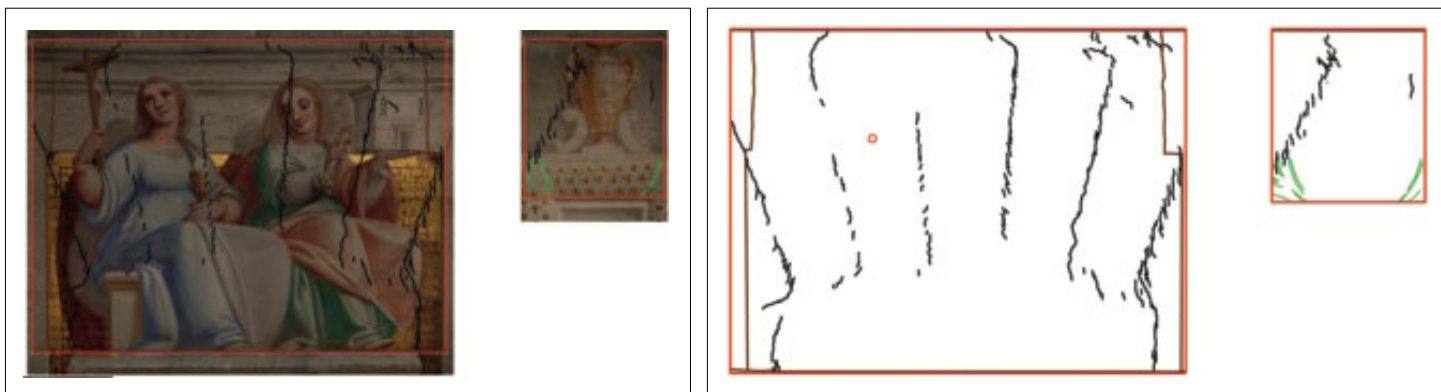
De la variedad de restauraciones anteriores que hemos podido registrar y estudiar¹¹, merece la pena comentar las realizadas por Adelaido Polo, restaurador nacido en Tordesillas, que trabajó en el monasterio alrededor de 1910 restaurando pinturas murales y cuadros. En el monasterio dejó asimismo ejemplos de sus dotes creativas como pintor,

destacando los frescos de la capilla y del auditorio del colegio. Se conservan también varios lienzos que pintó con escenas de los frescos que había de restaurar, a modo de registro fotográfico previo a su intervención, reflejando el estado de conservación de los mismos, mostrando las eflorescencias salinas, grietas, pérdidas de capa pictórica y mortero, incluso los ladrillos descarnados de la plementería de las bóvedas en aquellas zonas donde el mortero se había desprendido [fig. 41]. Esta preocupación por registrar la obra en su estado antes de intervenir y el detalle con el que plasmaba las figuras imitando a Giordano, pero firmando con lápiz sus intervenciones para no confundir a los restauradores futuros, nos indica un interés temprano por adoptar unos criterios de restauración que habrían de definir la profesión más adelante.

A medida que avanzábamos en la restauración de los frescos, cada vez que encontrábamos sus intervenciones se establecía una comunicación entrañable con este restaurador a través de su trabajo, recordándonos, no sin emoción, nuestra responsabilidad a la hora de pasar el testigo a las generaciones venideras. Esta circunstancia nos hizo ser más conscientes de la importancia de la documentación y la excelencia en el trabajo, no ya para demostrar el trabajo realizado y el estado en que dejamos la obra, sino por la total certeza de que nuestro trabajo sería examinado por los futuros restauradores, como nosotros estudiábamos el de Polo.

Las estimaciones del volumen que podía alcanzar la documentación final en un proyecto como éste resultaban impresionantes, cifrándose en varios miles de fotografías y un considerable número de planos, esquemas, fichas y páginas de texto. La experiencia que tuvimos en la restauración de la Sala de Batallas del Monasterio, donde se reflejaron los procesos de restauración conforme a unas cuadrículas establecidas en cada escena, generó más de seis mil fotografías y una documentación total que ocupaba cuarenta y seis cajas de archivo definitivo.

Al poco tiempo de comenzar los trabajos en los frescos de la Basílica decidimos generar los informes directamente en soporte digital, guardando la información, primero en



FIGS. 42 y 43 Registro de las microfisuras que reflejan la existencia de dovelas de arcos tras el mortero sobre el que Luca Cambiaso pintó las figuras de la Fe y la Iglesia en el sobredintel del muro izquierdo del coro de la Basílica. Estos arcos pueden ser de descarga para desviar el peso sobre el dintel, o corresponder a vanos anteriores

discos compactos, luego en DVD y finalmente en discos duros externos, ajustándonos a los avances tecnológicos según nuestras necesidades y la aparición de éstos en el mercado. Este sistema exigió una común puesta al día de todos los restauradores, así como la adquisición de equipos informáticos y fotográficos específicos, estableciéndose un nuevo protocolo de realización de informes en soporte digital según las pautas del Departamento de Restauración, desarrolladas y aplicadas principalmente por la jefe del proyecto y las jefes de equipo. Especialmente interesante ha sido el sistema de registro de alteraciones y peculiaridades técnicas, tanto para establecer un diagnóstico claro y evaluar la gravedad de cada alteración de forma aislada y en conjunción con otras, como para detectar y evidenciar características ocultas del edificio. En este sentido cabe reseñar los arcos detectados en los paramentos del coro, que afloran en una imagen singular al registrar las microfisuras observadas por separado por los restauradores [figs. 42 y 43].

La documentación histórica aportada por el Área de Conservación, junto a la recopilada por los propios restauradores, resultó de gran importancia a la hora de reintegrar zonas con pérdidas y abrasiones. De gran utilidad fueron los textos y fotografías antiguas aportadas por Carmen García-Frías en su etapa de conservadora del monas-

terio¹². Las imágenes de copias, bocetos y dibujos preparatorios fueron sistemáticamente estudiados en busca de datos que pudieran ayudarnos en la restauración.

Los análisis de las muestras tomadas en cada fresco no sólo ayudaron a la hora de determinar repintes dudosos y tratamientos a realizar, sino que han servido, en su conjunto, para estudiar la técnica de los autores, estableciendo un mapa muy completo de los materiales que utilizaron¹³. La pureza y calidad de los pigmentos utilizados por Luca Giordano son responsables, junto a la destreza del genio napolitano, del colorido y luminosidad de sus composiciones, habiendo presentado una gran estabilidad a lo largo del tiempo.

En cuanto a los problemas de restauración que hubo que resolver, destacan, por su dificultad, la consolidación de la pechina sudeste del fresco del *Misterio de la Encarnación*, la reintegración de su pechina noroeste, la gotera central de *La Gloria* y la reintegración de la pechina noeste del *Juicio de san Jerónimo*.

Merece la pena comentar, como muestra de las muchas y diversas intervenciones realizadas durante los ocho años que finalmente han durado los trabajos, el primero de los casos anteriormente mencionados [fig. 44]. En él nos encontramos con la mayor parte de una pechina absolutamente hueca. Mediante pequeños orificios realizados con

un taladro electrónico de velocidad regulable, pudimos comprobar que la capa de *arricio*¹⁴ estaba completamente degradada, sin cohesión alguna, rellenando el hueco entre la plementería de ladrillo y la capa de *intonaco* (3-4 milímetros), hasta el punto de que en algunas zonas, al practicar los orificios, el *arricio* salía por ellos convertido en arena y carbonato cálcico en polvo. El hueco resultante entre el muro y el *intonaco* alcanzaba en algunos puntos los 3,5 centímetros [fig. 45]. Los análisis y el examen del trasdós de la bóveda confirmaron que esta degradación se debía al ataque del agua de antiguas filtraciones, acidificada por la acumulación de excrementos de palomas, principalmente en la zona de las pechinas. El mantenimiento en buen estado de las cubiertas es pues un requisito fundamental para la conservación de los frescos. La actuación que llevó a cabo el Departamento de Arquitectura renovando el emplomado de las cubiertas de la Basílica, ha resultado esencial en este sentido, destacando la especial sensibilización al respecto que han mostrado los arquitectos del Real Sitio que se han sucedido en el cargo: Javier García-Gallardo y Luis Pérez de Prada.

Hay que tener en cuenta que Luca Giordano empleó en estas bóvedas una técnica diferente en cuanto a los tendidos tradicionales¹⁵. Desde la fundación del Monasterio, las bóvedas, salvo las dos pintadas por Cambiaso, estaban enlucidas con un fino estuco blanco, sobre un *arricio* más basto de cal y arena. Giordano encontró este estuco muy duro y en buen estado, por lo que decidió no eliminarlo, limitándose a triscarlo para que agarrara mejor su *intonaco* [fig. 46]. Con ello



FIG. 44 Mapa general de daños realizado por capas de visualización independiente o superpuestas del fresco del *Misterio de la Encarnación*, pintado por Luca Giordano en una de las bóvedas de la nave del Evangelio de la Basílica

ahorraba una gran cantidad de trabajo, de material y algo de tiempo. Sin embargo, en nuestra opinión, fue la gran calidad y dureza del estuco original lo que le decidió a conservarlo como *arricio*. El *intonaco* tendido por Giordano es más grueso (5 milímetros aproximadamente), menos rico en cal y con un árido más grueso que el estuco sobre el que se aplicó,

FIG. 45 Detalle de la zona hueca del fresco del *Misterio de la Encarnación* de Luca Giordano, donde el *intonaco* se halla desprendido al haber desaparecido el estuco que servía de *arricio*

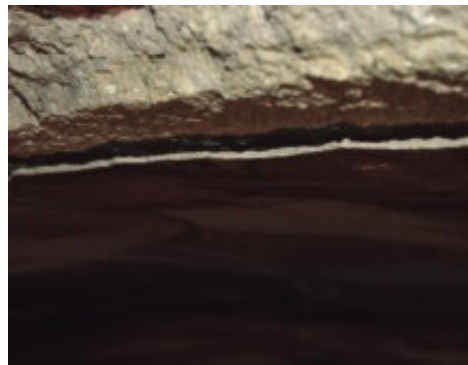


FIG. 46 Detalle de los estratos que presentan los frescos de Luca Giordano en la Basílica, en el que podemos observar la capa de estuco entre el *arricio* y el *intonaco*





FIG. 47 Textura del *intonaco* sobre el que Luca Giordano aplicaba la pintura evidenciada por el uso de luz rasante

contraviniendo la técnica tradicional de la pintura al fresco¹⁶. A pesar de ello, sus frescos se han conservado, en general, en muy buen estado [fig. 47].

Para solucionar el problema de la gran oquedad de la pechina que convertía a la misma en una gran cáscara de *intonaco*, decidimos inyectar un mortero ligero de cal hidráulica, árido muy fino y microsferas de vidrio¹⁷. El riesgo de que este mortero no adhiriese la capa de *intonaco* al muro era muy considerable. Si esto ocurría estaríamos cargando esa cáscara de *intonaco* con un gran peso y poca garantía de agarre al muro. Con objeto de evitar el posible derrumbe de esta zona, apuntalamos previamente la pechina con una cimbra de contrachapado y foam de polietileno. Pensamos que el mortero sí tendría un buen agarre al *intonaco* y que esto, a pesar del peso, dotaría al conjunto de un grosor que funcionara como una bóveda independiente de 4 centímetros de grosor, con cierto agarre, difícil de garantizar, a la plementería. Para incrementar ese agarre se introdujeron, antes de realizar la inyección de mortero, unas varillas roscadas de polipropileno, sujetas con resina epoxy a la plementería, previo taladro en la misma, con unas arandelas y tuercas también de polipropileno que quedaban en mitad del hueco y que quedaron dentro del relleno, sujetando a modo de tirantes el conjunto resultante de relleno e *intonaco*. Esta operación se realizó en 1992-1993, en una intervención de

emergencia, quedando algunos orificios y extremos de varilla sin cubrir, lo que nos permitió comprobar la evolución de este tratamiento. En julio de 2004 se completó la restauración de este fresco, confirmándose in situ la eficacia del sistema hasta el momento [figs. 48 y 49].

La reintegración de lagunas de gran tamaño cubiertas con repintes inadecuados o engañosos se realizaron con la ayuda de simulaciones previas realizadas en el ordenador con programas de tratamiento de imágenes. Este método ha sido muy eficaz, permitiendo reintegrar a más de un restaurador en la misma laguna, con una imagen clara como referencia común.

El otro gran conjunto protagonista en la Basílica es el formado por el altar mayor y los cenotafios con las soberbias esculturas en bronce dorado y aplicaciones de mármoles y piedras semipreciosas de Carlos I y Felipe II, acompañados de sus respectivas familias, postrados y orantes ante el Santísimo [figs. 10 y 16]. Fruto del convenio firmado en diciembre de 2008 entre Iberdrola, la World Monuments Fund y Patrimonio Nacional, se ha realizado un estudio, limpieza y adecuación de este conjunto, ejecutado por la empresa Estudio Garanza, financiado por la World Monuments Fund. La iluminación del conjunto ha corrido a cargo de Iberdrola, al igual que la del resto de la Basílica.

A principios de noviembre de 2008 finalizó una intervención en el retablo consistente en una limpieza general de la suciedad y polvo acumulados, especialmente en los recovecos y zonas más altas, donde la limpieza ordinaria no es posible por la dificultad que supone acceder a ellas. Para poder solventar ese problema se montó un andamio de fachada con entrantes en las terrazas de cada piso del retablo [fig. 50]. Esta operación de limpieza ha permitido realizar un estudio detallado del estado de conservación de todos los elementos del retablo: estructura arquitectónica de mármoles y bronce, lienzos, esculturas de bronce dorado y el Tabernáculo. Dicho estudio ha incluido la realización de análisis físico-químicos de los materiales y un reportaje fotográfico de especial interés por los detalles que han podido ser registrados gracias a la proximidad y ángulo permitidos por el andamio.



FIG. 48 Pechina del fresco del *Misterio de la Encarnación* de Luca Giordano, en la que el estuco original que hacía de *arriccio* estaba completamente degradado

FIG. 49 Pechina del fresco del *Misterio de la Encarnación* de Luca Giordano después de la restauración



En general, el estado de conservación del conjunto es muy bueno, con algunas deficiencias puntuales. La evaluación de las alteraciones que presenta cada obra nos permitirá afrontar las actuaciones necesarias para su correcta conservación con un gran conocimiento previo y, por tanto, con una gran precisión en las estimaciones de tiempo y coste. El correcto seguimiento de la evolución de las obras restauradas nos permitirá detectar cualquier alteración en su estado inicial y solventarla con rapidez y bajo coste, evitando males mayores y pérdidas irreparables. Siguiendo las pautas de una política de conservación preventiva en los Reales Sitios, podremos garantizar que nuestros descendientes puedan disfrutar de estas obras, tal y como nosotros podemos hacerlo ahora.

De la restauración integral de las obras que decoran la Basílica hemos aprendido mucho en cuanto a su ejecución y a su conservación; mucho de las propias obras que poco a poco nos han ido desvelando sus secretos, según avanzábamos con los análisis científicos y los estudios comparativos; mucho del examen de las intervenciones de todo tipo que realizaron los que nos precedieron con el objetivo común de pasar el testigo a las futuras generaciones; y mucho de la belleza que los hombres pueden llegar a crear para adorar a Dios y agradecer a sus monarcas.



- 1 En estos trabajos han intervenido más de ochenta restauradores contratados, empresas de restauración, de analítica, de andamios y trabajos auxiliares, más el personal de restauración y laboratorios de análisis y fotográfico del Patrimonio Nacional y de la Delegación de San Lorenzo de El Escorial. Es imposible citarlos aquí a todos sin riesgo de algún olvido lamentable, pero es justo decir que sin el esfuerzo, la paciencia y la buena voluntad de todos ellos no hubieran podido llegar a buen término todos estos proyectos.
- 2 Ya en la campaña de restauración del Monasterio de Santa Clara en Tordesillas (1988-1990) tuvimos ocasión de observar este efecto protector de los lienzos montados sobre un soporte rígido de madera. Los altares de la nave de la iglesia de Santa Clara estaban formados por lienzos de similares características y probablemente del mismo autor. Presentaban un mal estado de conservación en general con presencia de importantes craquelados y faltas de capa pictórica, salvo uno de ellos que estaba montado sobre una tabla en lugar de sobre bastidor. Éste no presentaba craquelados y sólo requirió una limpieza y eliminación de barnices oscurecidos y oxidados.
- 3 Palomino narra las prebendas y privilegios otorgados a Giordano para conseguir que viniera a España. A. Palomino de Castro y Velasco, *Museo pictórico y escala óptica. I. Teórica de la pintura* (Madrid, 1715); *II. Práctica de la pintura* (Madrid, 1715); *III. El Parnaso español pintoresco laureado* (Madrid, 1724), Madrid, Aguilar, 1988, III, p. 501.
- 4 Previamente había realizado el fresco de la escalera principal (1692-1693) del monasterio, trabajo para el que había sido requerido por Carlos II, encargándole la decoración de las bóvedas de la Basílica al quedar el rey satisfecho con lo ejecutado en la escalera.
- 5 Posible intervención de Palomino y el padre Francisco de los Santos.
- 6 Madrid, Archivo General de Palacio, San Lorenzo, leg. 1996.
- 7 G. de Andrés, «Correspondencia epistolar entre Carlos II y el prior del monasterio de El Escorial, P. Alonso de Talavera, sobre las pinturas al fresco de Lucas Jordán (1692-1694)», en *Documentos para la historia del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial*, VIII, San Lorenzo de El Escorial, EDES, 1965, pp. 209-289.
- 8 Los detalles que sobre la técnica de ejecución de Giordano en estos frescos aparecen en esta correspondencia epistolar se comentan ampliamente en A. Balao, «Los frescos de Luca Giordano en el Monasterio de El Escorial», en A. Úbeda (coord.), *La pintura mural de Luca Giordano*, Madrid, Museo del Prado-Brepols, 2010 (en prensa).
- 9 B. Mediavilla Martín, *Inventario de documentos*, San Lorenzo de El Escorial, Real Biblioteca del Escorial, Ediciones escorialenses, EDES, 2005. En el documento 1692.25, de 20 de enero de 1692 (p. 94), el prior se queja a Carlos II del estado de la iglesia debido a las tormentas sufridas, y éste debió de ordenar la reparación de las cubiertas como paso previo a la ejecución del proyecto de decoración de las bóvedas, puesto que en el documento 1692.31 (3), de 31 de diciembre de 1692 (p. 96) del mismo inventario se alude a unos ajustes de cuentas por las reparaciones de las cubiertas.
- 10 En época más reciente (1950) un fragmento de cornisa cayó durante una tormenta sobre la cubierta de la Sala de Batallas, produciendo durante esa noche una inundación de la sala y arruinando una gran parte de las pinturas decorativas de la bóveda. La bóveda fue rápidamente restaurada por Bisquert ese mismo año. Archivo del Departamento de Restauración del Patrimonio Nacional, Informe final de restauración de la Sala de Batallas, Bisquert, 1950.
- 11 Felipe Veloso, Galindo, Madejón...
- 12 Almudena Pérez de Tudela, actual conservadora del Real Sitio, aportó su colaboración en este sentido en la última fase de restauración de los frescos.
- 13 Los análisis fueron realizados por los Laboratorios de Análisis del Departamento de Restauración de Patrimonio Nacional, y las empresas LARCO y ARTELAB.
- 14 Capa de mortero que se tiende sobre el muro, menos rica en cal y destinada a ir recibiendo la capa de *intonaco* en cada jornada, sobre la que se extienden los colores al fresco. Esta capa de *intonaco* es más rica en cal y con un árido más fino que en el *arricio*.
- 15 La técnica de Luca Giordano empleada en estos frescos está ampliamente descrita en Balao, 2010 (en prensa).
- 16 Descrita en diversos tratados conocidos, sin duda, por Giordano.
- 17 Previamente se realizaron pruebas in situ y otras en probetas realizadas en el aula de Restauración de Pinturas Murales de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid reproduciendo las condiciones de la pechina a consolidar.

FIG. 50 Andamiaje instalado para el estudio, limpieza y adecuación del retablo mayor de la Basílica



Iluminación de la Basílica del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial

Fundación Iberdrola

Cuando se puso en marcha el proyecto de renovación integral de la iluminación arquitectónica de la Basílica del Monasterio, se planteó el reto de realizar una instalación de iluminación que aprovechara toda la potencialidad de las tecnologías modernas en un edificio histórico declarado por la UNESCO «Patrimonio de la humanidad». Siendo el objetivo principal el conseguir que la iluminación arquitectónica pusiera de manifiesto toda la magnificencia del edificio y de los elementos artísticos que atesora, no se olvidó sin embargo el otro objetivo fundamental: la realización de una instalación respetuosa con el monumento, integrada en el edificio y ejecutada de forma impecable.

Bajo estas premisas, el efecto final logrado es que por medio de la luz el espectador sólo perciba la belleza arquitectónica del edificio al adentrarse en él. Esta percepción es el fruto de un diseño de iluminación cuidadosamente estudiado que coloca de forma sutil la cantidad de luz precisa en cada uno de los elementos arquitectónicos y artísticos de la Basílica. Un diseño que permite asimismo que el complejo entramado de canalizaciones, cables y sistemas de control discurra de forma silenciosa a través del edificio.

El conjunto de la iluminación diseñada puede subdividirse en un grupo de iluminaciones menores, que se diferencian

entre sí según su finalidad y cuya combinación da lugar a distintos escenarios luminosos:

- Arquitectónico. Su finalidad es poder observar los espacios, volúmenes y arquitectura del edificio; para ello se iluminaron las bóvedas de la nave principal, el gran cimborrio que corona la Basílica, las bóvedas de las capillas y las bóvedas del atrio.
- Artístico. Se iluminaron los frescos del coro y de las bóvedas altas y bajas, los cuadros de pasillos laterales, los de altares menores, los de los relicarios, así como el retablo del altar mayor, los cenotafios y los escudos del presbiterio. De este modo se ensalzaron esos elementos, haciendo que la mirada del visitante se dirigiera hacia ellos frente a otros de menor interés. Asimismo, se iluminaron las imágenes y cuadros de las capillas de la Virgen y del Cristo, de gran valor artístico.
- Culto. El objetivo de toda iglesia es la celebración de actividades litúrgicas, por lo que precisa de una iluminación funcional para poder desarrollarlas. En la Basílica se celebran bodas durante todo el año en el altar mayor, así como la eucaristía diaria en la Capilla de la Virgen. Por esta razón, se enfatizaron con la iluminación las zonas del presbiterio y el altar en el que se celebra la liturgia.
- Conciertos. La basílica es un lugar tradicional de celebración de conciertos así como de actuaciones corales tanto de la Escolanía del Monasterio como de otros conjuntos, por lo que se han iluminado las zonas en que se sitúan los músicos y vocalistas, tanto en la zona anterior al altar mayor y escalera de acceso al mismo, como en la

FIG. 51 Iluminación de la nave del Evangelio de la Basílica del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial decorada con frescos de Luca Giordano

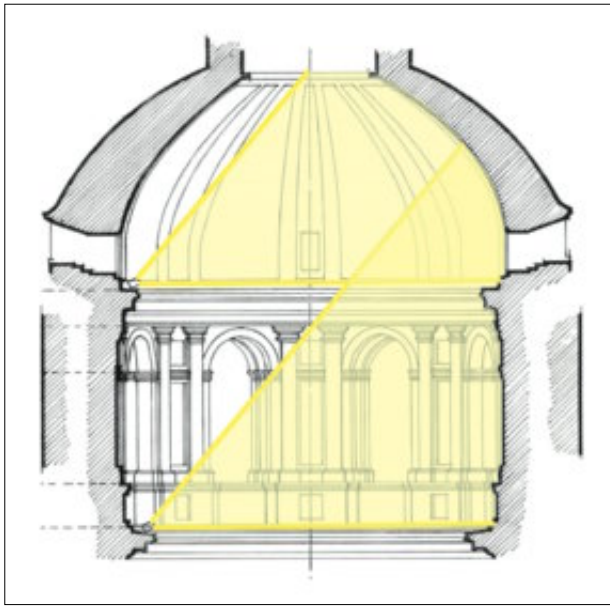


FIG. 52 Esquema de iluminación del cimborrio de la Basílica

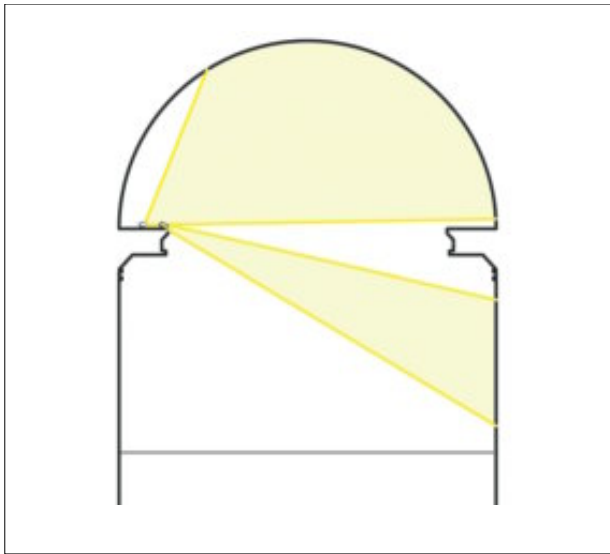


FIG. 53 Esquema de iluminación de las bóvedas y del frontal del coro de la Basílica

- parte delantera del coro. Además la iluminación de los órganos los resalta cuando suenan o simplemente los hace presentes como un elemento artístico más del templo.
- Turístico. El Monasterio es uno de los lugares de España más visitados, por lo que se previó una iluminación general de ambiente en la nave de la iglesia y una específica para el retablo principal de menor nivel. También se definieron diversas escenas de iluminación que incluyen de forma selectiva determinados cuadros, altares menores e imágenes de las capillas.
 - Uso interno. La iluminación general de la nave, así como la realizada en los pasillos laterales con apliques tipo farol, sirven para las actividades diarias de paso, mantenimiento o seguridad.

En cuanto a la instalación necesaria para la alimentación y el control de la iluminación, se han realizado las canalizaciones eléctricas por caminos ocultos o se han mimetizado pintándolas con el color de las zonas por las que discurren; los anclajes de los diversos elementos de la instalación se han ocultado con adhesivos o en las juntas entre las piedras del edificio; los proyectores se han disimulado y se han elaborado diseños a medida para obtener el mejor resultado. Adicionalmente toda la instalación se hizo de modo que fuera accesible para su mantenimiento con los medios existentes en el Monasterio

Las lámparas utilizadas son de tecnología de descarga, con alta reproducción cromática y excelente rendimiento. Esto, junto con la elección de ópticas adecuadas a las zonas a destacar, proporciona una iluminación óptima con una reducción de la potencia del 75%. Como excepción a lo anterior, en el atrio se han usado proyectores de tecnología LED.

FIG. 54 Iluminación de la nave central de la Basílica del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial





FIG. 55 Iluminación del crucero sur de la Basílica del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial decorado con el fresco de la *Victoria de Josué sobre los amalecitas* de Luca Giordano

CUADERNOS DE RESTAURACIÓN DE IBERDROLA VOLUMEN XIV

INTERVENCIÓN

ENTIDADES PROMOTORAS

Patrimonio Nacional
Fundación Iberdrola
World Monuments Fund España

EDICIÓN

Patrimonio Nacional
Fundación Iberdrola

PRODUCCIÓN

Ediciones El Viso

DISEÑO

Subiela

FOTOGRAFÍAS

© Patrimonio Nacional
Copenhague, Statens Museum for Kunst:
fig. 18
Estudio Garanza: fig. 50
Iberdrola: figs. 52 y 53
Londres, © The Trustees of the British
Museum: fig. 14
París, Agence Photographique de la Réunion
des musées nationaux: fig. 9 (© RMN /
Gérard Blot)

PREIMPRESIÓN

Lucam

IMPRESIÓN

Brizzolis

ENCUADERNACIÓN

Encuadernación Ramos

Interior de cubierta: Luca Giordano, *Historias de Salomón*
e *Historias del rey David*. Tránsitos del coro de la Basílica
del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial

© Patrimonio Nacional
© Fundación Iberdrola
NIPO: 006-10-011-2
Depósito legal: M-14809-2010

CUADERNOS DE RESTAURACIÓN DE IBERDROLA

- I LA REJA DEL MONASTERIO DE GUADALUPE
- II EL RETABLO MAYOR DEL SANTUARIO DE LA ENCINA DE ARCENIEGA EN ÁLAVA
- III LA FUENTE DE LOS TRITONES Y DE LAS CONCHAS EN EL PALACIO REAL DE MADRID
- IV EL REAL MONASTERIO DE SAN LORENZO DE EL ESCORIAL
- V LA CATEDRAL PRIMADA DE TOLEDO
- VI EL MONASTERIO DE SAN JUAN DE LOS REYES DE TOLEDO
- VII EL PALACIO REAL DE ARANJUEZ
- VIII EL SAGRARIO DE LA SANTA IGLESIA CATEDRAL DE SEVILLA
- IX EL PALACIO REAL DE LA GRANJA DE SAN ILDEFONSO
- X LA IGLESIA DE SAN ROMÁN DE TOLEDO
- XI LA CAPILLA DE SAN BLAS DE LA CATEDRAL DE TOLEDO
- XII LA CASITA DEL PRÍNCIPE DE EL ESCORIAL
- XIII LA CARTUJA DE MIRAFLORES: LOS SEPULCROS, EL RETABLO Y LAS VIDRIERAS
- XIV LA BASÍLICA DEL REAL MONASTERIO DE SAN LORENZO DE EL ESCORIAL