

## LA ARQUITECTURA COMO RETÓRICA. DOS ESPACIOS SAGRADOS TEATRALIZADOS EN EL MONASTERIO DEL ESCORIAL: EL TRANSPARENTE LITÚRGICO DE LA BASÍLICA Y EL TRASALTAR DE LA SACRISTÍA

### ARCHITECTURE AS RHETORIC. TWO THEATRICAL SACRED SPACES IN THE MONASTERY OF EL ESCORIAL: THE LITURGICAL 'TRANSPARENTE' AND THE RETROCHOIR IN THE SACRISTY

*Pilar Chías Navarro, Tomás Abad Balboa*

doi: 10.4995/ega.2021.14468

El Monasterio del Escorial es rico en artificios arquitectónicos diseñados para modular la luz y utilizar los efectos perspectivos con fines retóricos, en concreto para atraer la atención sobre los rituales católicos vinculados a la Eucaristía. Dos de ellos resultan particularmente interesantes no sólo por su carácter pionero, sino por su importancia desde el punto de vista arquitectónico. Cronológicamente, el primero es el *transparente litúrgico* que Herrera y los artífices del retablo de la capilla mayor construyeron entre 1577 y 1586, poco conocido y escasamente estudiado; y el segundo es el trasaltar y el retablo de la Sagrada Forma en la sacristía diseñado por José del Olmo y materializado entre 1677 y 1684, con el extraordinario cuadro de Claudio Coello. Ambos son

claros exponentes de la capacidad retórica de la arquitectura cuando se combina sabiamente con la escultura y la pintura, como expone el presente estudio.

**PALABRAS CLAVE: RETÓRICA ARQUITECTÓNICA, MANIERISMO, BARROCO, RETABLOS ESPAÑOLES, SS. XVI Y XVII, CONCILIO DE TRENTO**

*The Monastery of El Escorial is rich in architectural artifices designed to modulate light and to use the striking effects of perspective for rhetorical purposes. In the two case studies, the main target was to attract attention on the Catholic rites linked to the Holy Eucharist. They become particularly interesting because of their pioneering nature and their architectural importance. From*

*a chronological perspective, the first example is the little known liturgical transparente designed by Juan de Herrera and the sculptors of the main altarpiece between 1577 and 1586. The second one is the ensemble comprising the retrochoir and altarpiece of the Holy Form in the sacristy, built by José del Olmo between 1677-1684, that integrates Claudio Coello's masterpiece The Eucharistic Adoration. Our aim is to show that both architectural spaces are outstanding examples of the rhetorical ability of architecture, when it is wisely combined with sculpture and painting.*

**KEYWORDS: ARCHITECTURAL RHETORIC, MANNERISM, BAROQUE ART, SPANISH ALTARPIECES, 16<sup>TH</sup>-17<sup>TH</sup> CENTURIES, COUNCIL OF TRENT**



1. Ventura Rodríguez, 1752: *Sección lateral del altar mayor y la capilla de San Julián en la Catedral de Cuenca*. Biblioteca ETSAM

1. Ventura Rodríguez, 1752: *Side section of the main altar and the chapel of Saint Julian in the Cathedral of Cuenca*. ETSAM Library

### Introducción y objetivos

La liturgia católica ha utilizado tradicionalmente la luz como símbolo de lo divino, recurriendo a la arquitectura y sus artificios para atraer la atención y enfatizar los rituales. Gran parte de éstos tienen lugar en torno al altar, símbolo principal de lo sagrado que hasta el periodo gótico no se convirtió en un elemento fijo y permanente en el presbiterio (Righetti 1956,I,451-470).

A partir del Concilio de Trento, cuyas directrices se pueden seguir en toda la fábrica escurialense (Chías 2016), se refuerza la permanencia de Cristo en la Eucaristía custodiada en el retablo, que ha de atraer la atención de los fieles al convertirse en decorado grandioso ante el que se desarrolla el ritual. Fue adquiriendo una forma protagonista y didáctica poblada de numerosos elementos escultóricos y pictóricos dispuestos para ser leídos uno tras otro (Belda 1998,13). Ejemplo magistral de utilización del arte como retórica, se convirtió en un medio para comunicar y persuadir a un espectador que no tiene por qué distinguir lo verdadero de lo posible (Argan 1995,14).

Como parte del espacio sagrado teatralizado, la monumentalidad del retablo del siglo XVII se debe al dinamismo de los elementos arquitectónicos y decorativos, con predominio de los grandes manifestadores, los sagrarios y los camarines; pero es en el XVIII cuando el espectáculo desplegó el máximo de libertad e imaginación, ocultando con efectos plásticos los elementos arquitectónicos y materializando los cambios perspectivos y volumétricos por medio de artificios ocultos a la vista de los fieles.

Para superar el estatismo del escenario aristotélico, fue introduciendo rápidos movimientos de escena (Martín González 1994; Rodríguez G. de Ceballos 1994), efectos sonoros y de luces celestiales –como en los Transparentes de las catedrales de Segovia (1686-1690), Toledo (1720-1724) y Cuenca (1753-1760) (Fig. 1)–, o místicas grada-

### Introduction and main targets

Light has been used traditionally by the Catholic liturgy as a symbol of the divine. For this purpose, the architectural artifices helped to attract attention and emphasise rituals that take place around the main altar, a permanent element in the presbytery since the Gothic period (Righetti 1956, I, 451-470). Since the Council of Trent, whose guidelines can be noticed all around the Monastery



2. Juan Bautista de Toledo (atribución), 1567:  
*Sección de la iglesia por el eje longitudinal*  
*(Sección C) (det).* Real Biblioteca, Patrimonio  
 Nacional, Madrid

3. Juan de Herrera y Pedro Perret, 1587:  
*Quinto Diseño. Sección longitudinal del*  
*templo, palacio y convento (det).* Real  
 Biblioteca, Patrimonio Nacional, Madrid

2. Juan Bautista de Toledo (attribution), 1567:  
*Cross section of the Church along its longitudinal*  
*axis (C Section) (det).* Real Biblioteca, Patrimonio  
 Nacional, Madrid

3. Juan de Herrera and Pedro Perret, 1587: *Fifth*  
*Design. Longitudinal section of the church,*  
*palace and convent (det).* Real Biblioteca,  
 Patrimonio Nacional, Madrid

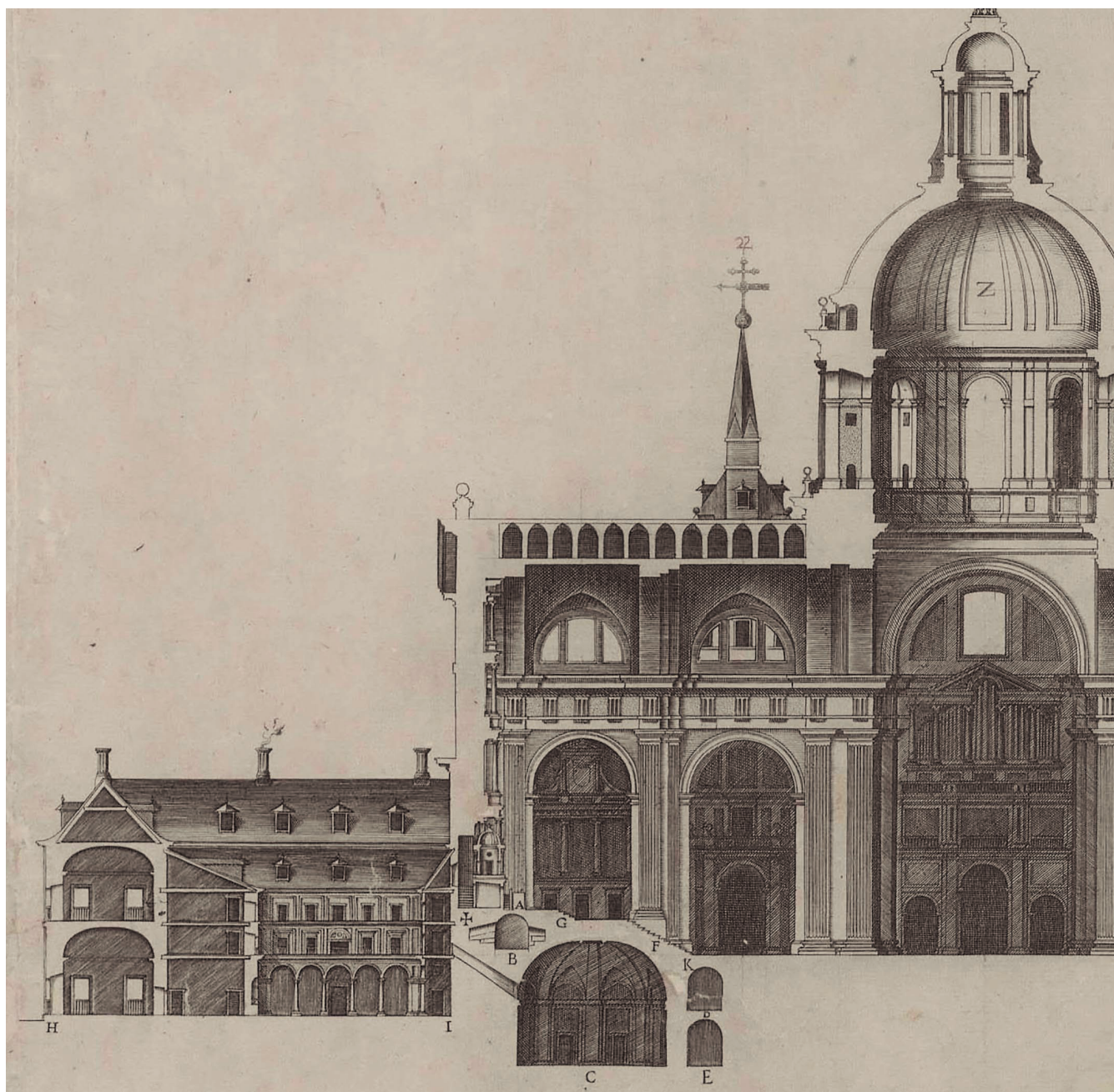
ciones como en los Sagrarios de Granada y El Paular (1718 -1725) (Sánchez-Mesa 1994,276).

El Monasterio del Escorial fue doblemente pionero en el uso de artificios retóricos. Cronológicamente, el primero fue el *transparente litúrgico* de la Basílica, construido por Juan de Herrera y los escultores artífices del retablo entre el presbite-

rio y el testero oriental de la Basílica, entre 1577 y 1586. Se anticipó, por tanto, en un siglo al *transparente segoviano* y en casi siglo y medio a los de El Paular y Toledo. Sin embargo, este espacio ha sido muy poco estudiado; además de los cronistas jerónimos (Sigüenza 1605,803-804; Santos 1657, ff.29 y 31v-32; Bermejo 1820,52) y de algunos autores del XIX como Fernando Álvarez (1843, 59 y 63), son muy escasos los precedentes y muy breves las menciones, que frecuentemente denotan la ausencia de una visita (Osten-Sacken 1984,63-64; Mulcahy 1992,125-141). Martín González (1987) y Rincón (2007, 131-143) sintetizan descripciones previas que lo consideran el primer camarín con *transparente* construido en España; otras menciones breves se deben a Rodríguez G. de Ceballos (1992,12), Bustamante (1994,663), Muñoz Jiménez (1996), Bonet Blanco (2001,627-628) y Sancho (2010,59). Por último, merece citarse el reciente estudio monográfico de Chías *et al* (2020) enfocado en los aspectos geométricos de su arquitectura, de la perspectiva y de la luz.

El segundo artificio fue el de la Sacristía, obra de José del Olmo (1677-1684) sobre diseños de Rizi: “milagro de la Arquitectura” según el padre Ximénez (1764,291), que integra el célebre cuadro de Claudio Coello (1690) que desciende a una cámara subterránea para permitir la visión del camarín y del Cristo de Tacca. Mucho más conocido que el *transparente litúrgico*, tan extraordinario camarín ha sido descrito por el padre Santos (1657) y por numerosos viajeros de los siglos XVIII y XIX, y estudiado desde una aproximación a la arquitectura por Andrés (1957; 1967) y Vega Loeches (2013,549-576).





3

Nuestro objetivo y principal aportación es estudiar ambos espacios desde el punto de vista de su valor retórico y como precedentes históricos en el control de la luz y de la perspectiva por el efecto combinado de la arquitectura, de la escultura y de la pintura.

### El Transparente litúrgico de la Basílica

La idea de incorporar un *transparente* en el testero de la basílica no figuró en las trazas iniciales de Juan

Bautista de Toledo, como demuestran tanto las sucesivas soluciones de la planta para el presbiterio, como la conocida *Sección C* (Fig. 2) que debió de formar parte del conjunto de trazas enviadas por Felipe II a la Academia Florentina del Diseño para solicitar su opinión.

Esta traza, que a decir del rey “parece que no tiene muchas cosas aprovechables” 1, proponía una concentración espacial luminosa en el crucero. Mostraba una cabecera en ábside semicircular enmarcada por un arco fajón do-

(Chías 2016), the idea of the presence of Christ in the Eucharist was reinforced. The altarpiece became a magnificent scenery where the Eucharistic ceremonies and other liturgical rites came into play, while its sculptural and pictorial elements were disposed with didactical purposes (Belda 1998,13) aiming to communicate and persuade the believers by using art as a rhetorical device (Argan 1995,14). As an essential sacred theatrical space, the monumentality of the 17<sup>th</sup> century altarpieces resulted from the dynamism of the architectural and decorative elements, where the *manifestadores* (mostrances), tabernacles and retrochoirs predominated. However, the

spectacle showed the greatest imagination and liberty in the 18<sup>th</sup> century, when the architectural elements were concealed with plastic effects, and perspective and volumetric changes took place by means of devices hidden from view.

To overcome the statism of the Aristotelian scenery, some quick scene changes were brought in (Martín González 1994; Rodríguez G de Ceballos 1994), together with sound effects and heavenly lights. Outstanding examples are the *transparentes* in the cathedrals of Segovia (1686-1690), Toledo (1720-1724) and Cuenca (1753-1760) (Fig. 1), and the mystical gradations of light in the tabernacles of Granada and El Paular (1718-1725) (Sánchez-Mesa 1994,276). The Monastery of El Escorial was doubly pioneer in the use of rhetorical artifices. From a time perspective, the first one was the *liturgical transparente* in the Basilica, built between 1577-1586 by Juan de Herrera and the sculptors of the main altarpiece, between the presbytery and the eastern wall. Thus, it was built almost 150 years ahead of the *transparentes* of El Paular and Toledo. However, such interesting space has been little studied. Apart from the Hieronymite chroniclers (Sigüenza 1605, 803-804; Santos 1657, ff.29 y 31v-32; Bermejo 1820,52) and some 19<sup>th</sup> century writers as Fernando Álvarez(1843, 59 y 63), there are few precedents and brief mentions showing the lack of fieldwork (Osten-Sacken 1984, 63-64; Mulcahy 1992, 125-141). Martín González (1987) and Rincón (2007, 131-143) summarise previous descriptions that consider this retrochoir as the first one with *transparente* built in Spain. Other brief references are owed to Rodríguez G. de Ceballos (1992, 12), Bustamante (1994,663), Muñoz Jiménez (1996), Bonet Blanco (2001,627-628) and Sancho (2010, 59). Last but not least, the study by Chías *et al* (2020) focused on the geometrical aspects of its architecture, of perspective and light effects.

The second artifice was built in the Sacristy by José del Olmo (1677-1684), based on Rizí's designs. A "miracle of architecture" (Ximénez 1764,291), the altarpiece integrates the famous picture by Claudio Coello (1690) that comes down to an underground chamber, in order to allow the sight of the retrochoir and Tacca's Christ.

4. El retablo y el tabernáculo desde el coro durante el tiempo litúrgico ordinario (vestiduras de color verde). Fotografía de los autores

5. Barrido en planta de los rayos del sol que atraviesan el transparente el solsticio de verano (amarillo) y el 10 de agosto, festividad de san Lorenzo (verde). Elaborado por los autores

4. The altarpiece and tabernacle seen from the choir during the ordinary liturgical time (green vestments). Photograph by the authors

5. Sunbeams moving along the ground plan and going through the *transparente* in the summer solstice (yellow) and in August 10th, in the Patron Saint's day (green). Drawing by the authors

ble sobre pilastras dóricas, y presentaba una ventana abierta en la cúpula semiesférica por encima de la imposta para introducir la luz de naciente en la bóveda aún ciega de la capilla mayor.

Juan de Herrera rediseñó algunas soluciones que ya estaban presentes en la Sección C, adaptándolas a un presbiterio de planta rectangular con un testero plano, y elevando la altura de sus tres mesas por medio de otros tantos tramos de gradas. Pero aún más interesante es el cambio que introdujo en el tratamiento de la luz, que pasó de confiarse a una ventana elevada en el testero, a focalizarse atravesando el tabernáculo mediante el artificio del *transparente* (Fig. 3).

Consiste en una estrecha bóveda de cañón de 30 pies 2 de luz y eje perpendicular al retablo, que se sitúa entre éste y el imponente muro de cierre oriental de la Basílica: "en el cuerpo de la pared metido, es de cinco pies escasos, hácese un arco grande por que no pierda la fortaleza: de la parte del retablo tiene una ventana cuadrada, por donde se ve y toca la custodia de la parte de fuera, que cae sobre el patinejo y claustrillo de la casa del Rey: tiene otra que le responde y le da luz, y los rayos del Sol desde que nace: y allí tiene una vidriera [...] Por la parte de dentro antes de la vidriera se corren unos velos de seda y de diferentes colores [...] conforme a la fiesta de la Iglesia: y como pasa el Sol por la vidriera, y de allí por el velo, toman sus rayos el mismo color y queda toda la pieza y la custodia bañada de aquella luz, que hace unas vistas de admirable efecto" (Sigüenza 1605,805-807) (Fig. 4).

El efecto que causa este artificio está directamente relacionado con la percepción del conjunto del re-

tablo, cuya singularidad tipológica supone que el centro del cuerpo no esté ocupado por la imagen del santo titular –en este caso san Lorenzo–, como es habitual, sino por el tabernáculo y el *transparente*. Y nada mejor que un artificio de persuasión como éste que permite que los rayos del sol atraviesen el tabernáculo y aporten un carácter sobrenatural a los rezos de Laudes y de Tercia (Campos 1996,358) por el efecto calculado para determinados momentos del día y festividades del año (Chías *et al* 2020) (Fig. 5).

Tal es la razón de su carácter *litúrgico*, resultado del énfasis que puso el Concilio de Trento en el culto de la Eucaristía y la Adoración Perpetua, estableciendo el modelo de la nueva piedad de la Contrarreforma como reacción al protestantismo.

Esta pieza se utiliza para acceder con comodidad a la custodia o tabernáculo pequeño. Su interior está ricamente decorado con mármoles blancos y jaspes rojos, y con frescos de Tibaldi de vivos colores, relacionados con el Misterio y pintados entre 1590 y 1591 (Fig. 6).

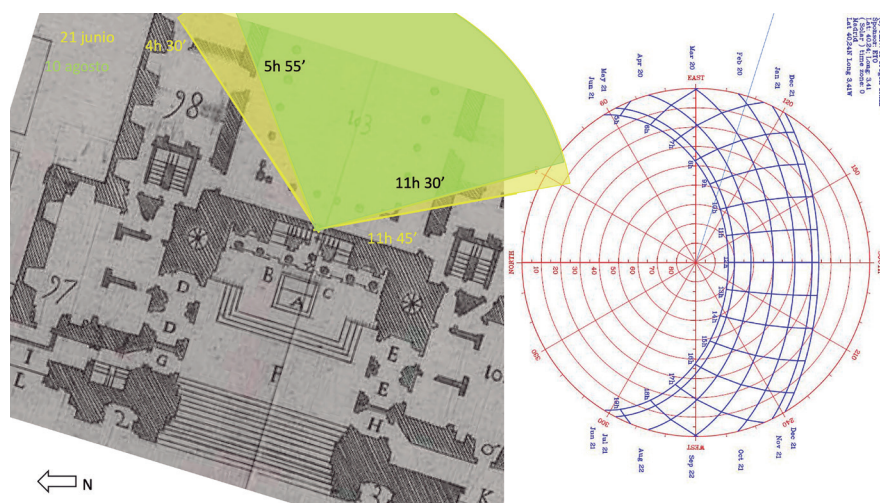
La ventana que se abre al Patio de Mascarones en la Casa del Rey se sitúa en la cara exterior de un nicho rectangular de planta ligeramente abocinada. Se cierra con vidrios transparentes y por ella penetran los rayos del sol hacia el tabernáculo y el altar mayor (Fig. 7).

## Artificios de la Sacristía y Altar de la Sagrada Forma

Si el trasaltar de la Basílica respondió al énfasis eucarístico contrarreformista, el de la Sacristía, más tardío, se construyó con el mismo objetivo y para desagrar al Monasterio por la profanación sufrida



4



5

por los perseguidores del valido Valenzuela el 17 de enero de 1677.

Sullivan (1985) describe con detalle los sucesivos proyectos. El primero, más pequeño, fue el utilizado para el traslado de la Sagrada Forma desde la basílica el 19

de octubre de 1684 y no gustó al rey porque su retablo en madera desmerecía a tan sagrada reliquia; aparece representado en el cuadro de Claudio Coello, dispuesto en paralelo a la fachada como muestra la perspectiva de la sacristía.

This second device is better known than the *liturgical transparente* in the Basilica, and was described by Santos (1657) and many travelers in the 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> centuries. It was studied by Andrés (1957; 1967) y Vega Loeches (2013, 549-576) from an artistic point of view.

The main target and innovation of our research is to study both spaces focusing on their interest as rhetorical devices and precedents in light control and perspective effects by means of architecture, sculpture and painting.

### The liturgical Transparente litúrgico in the Basílica

The *transparente* in the presbytery of the Basílica did not appear in the former designs by Juan Bautista de Toledo, as shown in the famous *C Section* (Fig. 2) –which was probably sent by the King to the Accademia del' Disegno in Florence to ask for its opinion– and other solutions for the ground plan of the Monastery.

King Philip II said about this drawing that “a good use of it may not be made” **1**. It showed a semicircular apse framed with a double arch supported by Doric pilasters, that concentrated the light of the high windows on the transept while the vault of the presbytery was blind.

Architect Juan de Herrera adapted some of the solutions defined in the *C Section* and designed a rectangular-shaped presbytery whose ground was raised above three flight of steps. However, the most interesting innovation can be found in the focused light through the tabernacle by means of the *transparente* (Fig. 3).

It consists of a narrow barrel vault with a span of 30 feet **2** whose axis was perpendicular to the altarpiece. The space “is embedded in the eastern wall of the Basilica, only 5 feet in width, and shapes a big arch to ensure its strength; on the side of the altarpiece there is a square window through which the monstrance can be seen and touched; on the opposite wall there is another one that looks to the small cloister in the King’s House, through which the morning light passes [...] Inside the vault, in front of the window there are some silky veils of different colours [...] that correspond to each liturgical

time; the coloured sunbeams penetrate to the monstrance and produce a marvelous effect” (Sigüenza 1605,805-807). (Fig. 4)

The impression that such device makes on believers is closely related to the perception of the altarpiece as a whole, whose typological uniqueness is based on the centered location of the tabernacle and the *transparente*, in spite of the image of the patron saint of the Monastery.

Thus, the rhetorical architectural artifice lets the sunbeams come through the tabernacle providing a supernatural halo to the morning prayers of the liturgical celebrations as Lauds, Prime and Terce (Campos 1996, 358). Such light effect was carefully studied to make the most of the *transparente* in some particular festivities (Chías *et al* 2020) (Fig. 5).

This is the reason that justifies its *liturgical* character, as a result of the emphasis gave by the Council of Trento on the veneration of the Eucharist and the Perpetual Adoration, that established the model for the new Counter-Reformation piety as a reaction against Protestantism.

Moreover, this space is still used and provides an easy access to the custody or small tabernacle. It is richly ornamented in the inside, with white marbles and red jaspers, and the bright coloured frescoes painted by Tibaldi between 1590 and 1591, centered on the subject of the Mystery. (Fig. 6)

The slightly flared rectangular window on the outside wall of the *transparente* faces the Court of Mascarones in the King’s House. Its transparent glasses allow the morning sunbeams to pass through the tabernacle to the main altar. (Fig. 7)

### Architectural artifices in the Sacristy and the Altar of the Holy Form

Nearly a century later another rhetorical device was built in the Sacristy to make amends for the desecration of the Monastery, as a consequence of the prosecution of the favourite Valenzuela on January 17, 1677. Sullivan (1985) provides a detailed description of the successive projects. The first and smaller one was used in the act of transferring the Sacred Form from the Basilica on October 19, 1684, but King Charles II disliked the work because it was made



6



7

El definitivo se construyó ocultando el testero original entre 1684 y 1691, en mármol y con un camarín siguiendo las trazas del maestro mayor de las obras reales José del Olmo, según diseños previos de su maestro Francisco Rizi (Vega Loeches 2013).

Concluido en 1691, el conjunto fue calificado por Ximénez (1764,291) de “milagro de la Arquitectura”; por Muñoz Jiménez (1996) como “una de las cimas del

6. Interior del *Trasaltar litúrgico* de la Basilica. Fotografía de los autores

7. La ventana del *transparente litúrgico* desde el Patio de Mascarones. Fotografía de los autores

8. Juan Bernabé Palomino, 1764: *El Altar de la Sagrada Forma*, en fray Andrés Ximénez (1764)

Barroco español en forma de tramoya de retablo”; y por Sancho (2010,16 y 105) de “retablo tramoya” por el mecanismo teatral que hace descender el cuadro (Fig. 8).

Ocupa el último tramo de la Sacristía (Fig. 9) y se dispone perpendicularmente a la fachada de levante y al muro de cierre con el claustro mayor. La luz, por tanto, entra desde naciente –como en el caso del *transparente litúrgico*– a través de dos ventanas dispuestas una sobre otra. En este caso, la disposición de los vanos de la fachada impuso la iluminación del trasaltar, pero el efecto desde la sacristía sólo es perceptible cuando el magnífico lienzo de Claudio Coello ha descendido al sótano, y se recortan el Cristo de Tacca y la custodia sobre el luminoso y mágico fondo (Fig. 10).

La perspectiva de la sacristía que muestra el cuadro, convertido en la escena de la acción, contrapone el realismo descriptivo de la parte inferior con los símbolos del espacio sagrado que pueblan la superior y son desvelados al levantarse la cortina roja. Sin embargo, frente a las hipótesis que han apuntado que el espacio pictórico es una prolongación de la sacristía, el lienzo reproduce el acto desde el lugar que ocupa el cuadro, con el retablo provisional de madera dispuesto cerca de la cajonería, el reclinatorio del rey paralelo al eje de la sacristía, y con el acceso a la basilica 3 al fondo.

### Conclusiones

Desde el punto de vista escénico, la luz y los efectos perspectivos y teatrales son capaces de transmitir eficazmente mensajes sensoriales, de intensificar las emociones y de desencadenar efectos psicológicos buscados en el espectador.



6. Inside of the *liturgical retrochoir* in the *Basílica*.

Photograph by the authors

7. The window in the eastern wall of the *liturgical transparente* seen from the Court of Mascarones.

Photograph by the authors

8. Juan Bernabé Palomino, 1764: *The Altar of the Holy Form*, in friar Andrés Ximénez (1764)

El Monasterio del Escorial alberga dos artificios arquitectónicos que fueron pioneros en España.

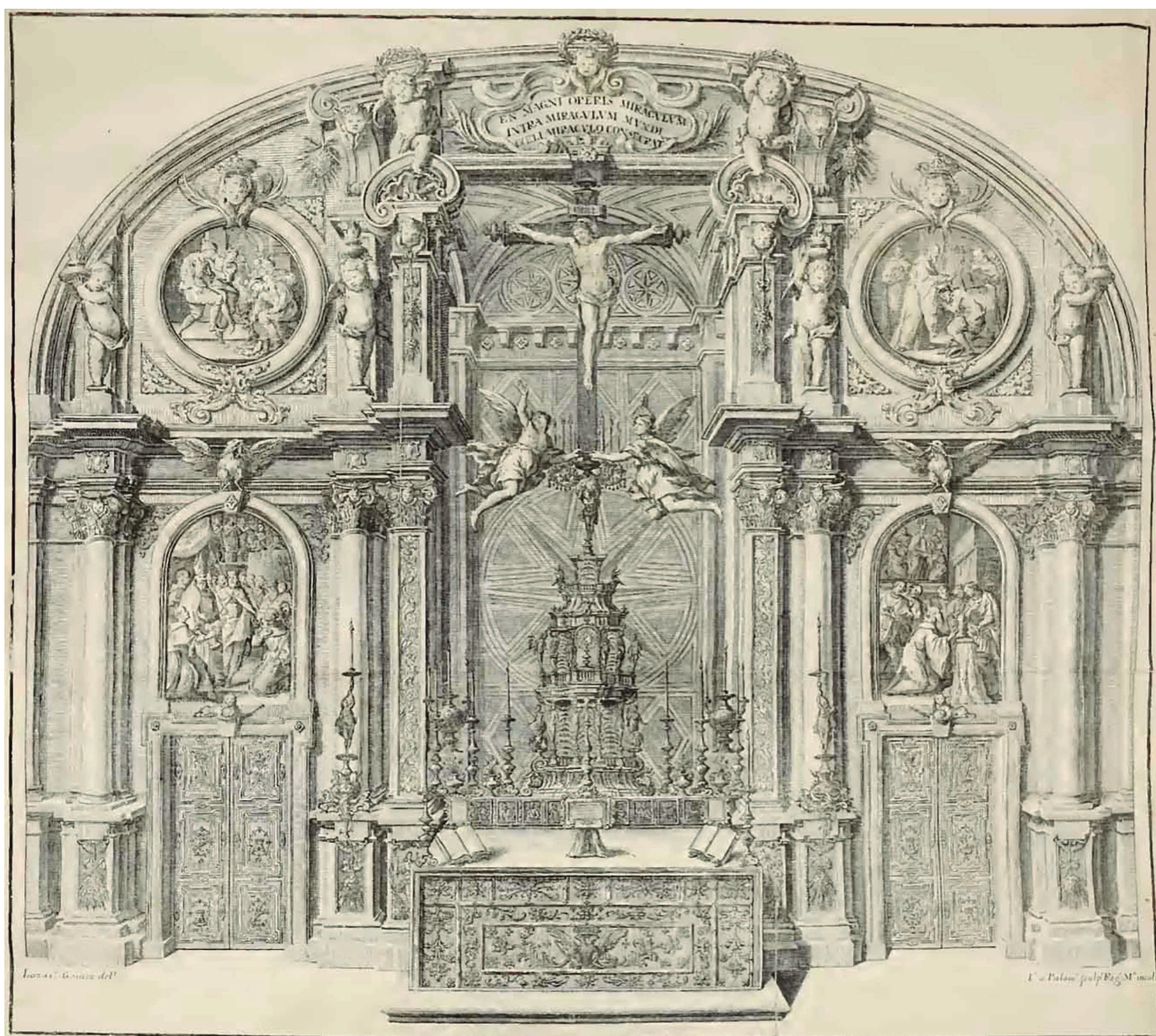
El *transparente* de la *Basílica*, precursor en casi medio siglo de otros que le sucederían durante el Barroco, fue el resultado de las directrices emanadas del Concilio de Trento, que estableció la prioridad del culto a la Eucaristía. En consecuencia, los rayos solares de naciente que atraviesan el tabernácu-

lo, teñidos con el color de la liturgia, aún contribuyen eficazmente a lograr tales efectos.

Un siglo más tarde, el trasaltar de la *Sacristía* se construyó también para el culto a la Eucaristía, pero añadiendo la exhibición del público desagravio. Iluminado también desde naciente, pero con el pie forzado de una fachada y unas ventanas ya construidas, el movimiento de su artificio teatral

of wood. This project is the one depicted in the famous painting by Claudio Coello, that shows the small altar running parallel to the eastern façade.

The final one hides the original southern wall of the *Sacristy*. It was built between 1684 and 1691 by the architect of the royal works José del Olmo, following Francisco Rizi's traces (Vega Loeches 2013). Made of rich coloured marbles, it was defined by Ximénez (1764,291) as "a miracle of architecture", and considered by Muñoz Jiménez (1996) as "a summit of the Spanish altarpieces designed as





a stage machinery". In line with him, Sancho (2010,16 and 105) refers to it as a "theatrical altarpiece", stressing the device that hides the picture down in the cellars. (Fig. 8)

The altarpiece lays perpendicular to the façade at the end of the Sacristy (Fig. 9). Accordingly, light comes from the East—as it happened in the *liturgical transparente* in the Basilica—through two windows that are placed one above the other. In this case, the lighting effect can only be seen when the outstanding painting by Claudio Coello goes down into the cellar, and both the wonderful sculpture of Christ by Tacca and the monstrance outline against the bright magic background of the retrochoir. (Fig. 10)

The perspective of the Sacristy in Claudio Coello's picture shows the scene as it took place in October 19, 1684. At the bottom prevails a descriptive realism, in opposition to the symbols of the sacred space at the top, that can be seen because a red curtain is being lifted.

Some hypothesis have pointed out that the pictorial space is an extension of the Sacristy, but the picture depicts the scene as seen from the place that is currently occupied by the picture itself, with the wooden provisional altarpiece close to the chest of drawers, and the King's kneeler set parallel to the axis of the Sacristy. The access to the Basilica 3 is shown at the back of the scene.

## Conclusions

From the point of view of architecture as rhetoric, light and perspective effects are able to transmit efficiently various sensorial messages, to intensify emotions, and to unleash some studied psychological effects in the spectators.

The Monastery of El Escorial houses two architectural artifices that were pioneers in its kind in Spain.

The *transparente* in the Basilica became a forerunner in such devices almost half a century before the Baroque examples. It was a result of the Council of Trent, whose guidelines established the priority of Eucharistic worship. According to it, the first beams of the raising sun that come through the tabernacle enhance this effect, increased with the coloured light in each liturgical time. A century later the retrochoir in the Sacristy was built with the same purpose, while



9



10

confiere una iluminación mágica al trasaltar.

Dos arquitecturas pioneras en sus respectivas épocas, que lograron por medio del sabio uso de la luz y de los efectos perspectivos, transmitir eficazmente el concepto de lo sagrado. ■

## Notas

1 / Archivo del Palacio Real, Cédulas Reales, II, Escorial, f. 302.

2 / Está comúnmente aceptado que en la construcción del Monasterio se utilizó el pie castellano equivalente a 0,2786 m.

3 / El cuadro está lleno de licencias pictóricas, pues el arco de acceso a la basilica no es visible desde la sacristía, y los lunetos corresponderían a las ven-

9. El Altar de la Sagrada Forma con el cuadro de Claudio Coello. Fotografía de los autores

10. El Trasaltar de la Sacristía desde el Oratorio de Carlos II. Fotografía de los autores

tanías fingidas. Por otra parte, las pinturas al fresco representadas sobre la puerta –Dolorosa con Cristo muerto en los brazos– y a la izquierda de ella –el evangelista San Marcos–, no coinciden con los que existen en el testero septentrional.

## Referencias

- ÁLVAREZ, F., 1843. *Descripción del Monasterio y Palacio de San Lorenzo...* Madrid:Imprenta de Vicente Lalama.
- ANDRÉS, G. DE, 1957. Dos documentos inéditos sobre la Sagrada Forma de El Escorial. *La Ciudad de Dios*, 170:665-670.
- ANDRÉS, G. DE, 1967. Alhajas y mejoras que percibió esta real casa de San Lorenzo en los seis años del priorato del Rmo. Fr. Francisco de los Santos, así en la hacienda como en la fábrica. *La Ciudad de Dios* CLXXX, pp.128-139.
- ARGAN, GC 1955. La Rettorica Aristotelica ed il Barocco. Il concetto di persuasione come fondamento della tematica figurativa Barocca. *Kunstchronik*, 8:91-93.
- BELDA, C., 1998. Metodología para el estudio del retablo barroco. *Imafronte*, 12-13:9-24.
- BERMEJO, D., 1820. *Descripción artística del Real Monasterio de S. Lorenzo del Escorial...*Madrid:Imprenta de Doña Rosa Sanz.
- BONET BLANCO, M.C., 2001. El retablo barroco, escenografía e imagen. En F.J. Campos y Fernández de Sevilla (dir) *El Monasterio del Escorial y la pintura (Actas del Simposium)*. San Lorenzo de El Escorial:RCU M<sup>a</sup> Cristina, pp.623-642.
- BUSTAMANTE, A., 1994. *La octava maravilla del mundo*.Madrid:Ed. Alpuerto.
- CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, F.J., 1996. El Escorial y la imagen de la fiesta barroca. En F.J. Campos y Fernández de Sevilla (dir) *Literatura e imagen en El Escorial (Actas del simposium)*. San Lorenzo de El Escorial:RCU M<sup>a</sup> Cristina, pp. 337-404.
- CHÍAS, P., 2016. La iconografía del Monasterio de El Escorial: Tradición e innovación en cuatro siglos de imágenes impresas. *Revista EGA*, 28:32-43. Doi: 10.4995/ega.2016.6046
- CHÍAS, P., ABAD, T., DE MIGUEL, M. Y LLORENTE, P., 2020. The Transparente in the Basilica of the Monastery of El Escorial. *Nexus Network Journal*: 1-24. Doi: 10.1007/s00004-020-00495-z
- MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., 1987. Estructura y tipología del retablo mayor del monasterio de El Escorial. En *Real Monasterio-Palacio de El Escorial. Estudios inéditos en el IV centenario de la terminación de las obras*. Madrid: CSIC, pp. 203-220.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., 1994. El retablo como decoración de la escena. Liturgia y teatro. En *Actas del X Congreso del CEHA 'Los clasicismos en el arte español'*. Madrid:UNED, pp. 255-260.

9. The Altar of the Holy Form with the painting by Claudio Coello. Photograph by the authors  
 10. The retrochoir in the Sacristy seen from the oratory of King Charles II. Photograph by the authors

- MULCAHY, R., 1992. *A la mayor gloria de Dios y el Rey. La basílica de El Escorial*. Madrid:Patrimonio Nacional.
- MUÑOZ JIMÉNEZ, 1996. El Escorial como santuario contrarreformista. En F.J. Campos y Fernández de Sevilla (dir) *Literatura e imagen en El Escorial (Actas del simposium)*. San Lorenzo de El Escorial:RCU M<sup>a</sup> Cristina, pp.811-834.
- OSTEN-SACKEN, C. VON DER, 1984. *El Escorial. Estudio iconológico*. Madrid: Xarait.
- RIGHETTI, M., 1956. *Historia de la liturgia*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2 vols.
- RINCÓN, M., 2007. *Claves para comprender el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*. Salamanca:Eds. Universidad de Salamanca.
- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A., 1992. Espacio sacro teatralizado: el influjo de las técnicas escénicas en el retablo barroco. En A. de la Granja, H. Castellón y A. Serrano (Coords) *Actas de las Jornadas VII-VIII 'En torno al Teatro del Siglo de Oro'*. Almería:Instituto de Estudios Almerienses, vol. 2, pp.137-154.
- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A., 1994. Recursos teatrales en el retablo barroco. En *Actas del Congreso Nacional 'Madrid en el contexto de lo hispánico desde la época de los descubrimientos'*, 2 vols. Madrid:Universidad Complutense, vol. II, pp.1207-1220.
- SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, D., 1994. El retablo barroco como máquina y espectáculo: Díaz de Ribero y la iglesia de los jesuitas de Granada. En *Actas del X Congreso del CEHA 'Los clasicismos en el arte español'*. Madrid:UNED, pp. 273-282.
- SANCHO, J.L., 2010. *Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*. Madrid: Patrimonio Nacional.
- SANTOS, F. DE LOS, 1657. *Descripción breve del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial...*Madrid: Imprenta Real.
- SIGÜENZA, J. DE, 1605. *Tercera parte de la Historia de la Orden de San Gerónimo...* Madrid: en la Imprenta Real.
- SULLIVAN, E.J., 1985. Politics and Propaganda in the Sagrada Forma by Claudio Coello. *Art Bulletin* 67(2):243-259.
- VEGA LOECHES, J.L., 2013. Fray Francisco de los Santos y el retablo-camarín de la Sagrada Forma en El Escorial. En A. Rodríguez G. de Ceballos (dir) *Carlos II y el arte de su tiempo*. Madrid: Fundación Universitaria Española, pp. 549-574.
- XIMÉNEZ, A., 1764. *Descripción del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial...* Madrid:en la Imprenta de Antonio Marín.

showing public redress. Natural light comes also from the East, but in this case the architect must take profit of the existing windows in the Renaissance façade. However, the motion of the theatrical device lends a magical lighting to the retrochoir. Both case studies were pioneers of theatrical effects in their corresponding epochs. They led the way to the use of wise lighting and perspective effects, being able to communicate effectively the notion of sacred. ■

### Notes

- 1 / Archivo del Palacio Real, Cédulas Reales, II, Escorial, f. 302.
- 2 / It is commonly accepted that the measuring unit during the construction of the Monastery of El Escorial was the Castilian foot (0,2786 m).
- 3 / The painting encloses many pictorial artifices as the entrance arch to the church which cannot be seen from the Sacristy, and the lunettes that correspond to the mock windows. Moreover, the frescoes over the entrance door –a *Dolorosa* with Christ lying dead in her arms– and at its left side –Mark the Evangelist– do not coincide with the existing ones at the northern wall.

### References

- ÁLVAREZ, F., 1843. *Descripción del Monasterio y Palacio de San Lorenzo...*Madrid:Imprenta de Vicente Lalama.
- ANDRÉS, G. de, 1957. Dos documentos inéditos sobre la Sagrada Forma de El Escorial. *La Ciudad de Dios*, 170:665-670.
- ANDRÉS, G. de, 1967. Alhajas y mejoras que percibió esta real casa de San Lorenzo en los seis años del priorato del Rmo. Fr. Francisco de los Santos, así en la hacienda como en la fábrica. *La Ciudad de Dios* CLXXX, pp.128-139.
- ARGAN, GC 1955. La Rettorica Aristotelica ed il Barocco. Il concetto di persuasione come fondamento della tematica figurativa Barocca. *Kunstchronik*, 8:91-93.
- BELDA, C., 1998. Metodología para el estudio del retablo barroco. *Imafronte*, 12-13:9-24.
- BERMEJO, D., 1820. *Descripción artística del Real Monasterio de S. Lorenzo del Escorial...* Madrid:Imprenta de Doña Rosa Sanz.
- BONET BLANCO, M.C., 2001. El retablo barroco, escenografía e imagen. En F.J. Campos y Fernández de Sevilla (dir) *El Monasterio del Escorial y la pintura (Actas del Simposium)*. San Lorenzo de El Escorial:RCU M<sup>a</sup> Cristina, pp.623-642.
- BUSTAMANTE, A., 1994. *La octava maravilla del mundo*.Madrid:Ed. Alpuerto.
- CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, F.J., 1996. El Escorial y la imagen de la fiesta barroca. En F.J. Campos y Fernández de Sevilla (dir) *Literatura e imagen en El Escorial (Actas del simposium)*. San Lorenzo de El Escorial:RCU M<sup>a</sup> Cristina, pp.337-404.
- CHÍAS, P., 2016. La iconografía del Monasterio de El Escorial: Tradición e innovación en cuatro siglos de imágenes impresas. *Revista EGA*, 28:32-43. Doi: 10.4995/ega.2016.6046

- CHÍAS, P., ABAD, T., DE MIGUEL, M. and LLORENTE, P., 2020. The Transparente in the Basilica of the Monastery of El Escorial. *Nexus Network Journal*:1-24. Doi: 10.1007/s00004-020-00495-z
- MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., 1987. Estructura y tipología del retablo mayor del monasterio de El Escorial. En *Real Monasterio-Palacio de El Escorial. Estudios inéditos en el IV centenario de la terminación de las obras*. Madrid:CSIC, pp.203-220.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., 1994. El retablo como decoración de la escena. Liturgia y teatro. En *Actas del X Congreso del CEHA 'Los clasicismos en el arte español'*. Madrid:UNED, pp.255-260.
- MULCAHY, R., 1992. *A la mayor gloria de Dios y el Rey. La basílica de El Escorial*. Madrid:Patrimonio Nacional.
- MUÑOZ JIMÉNEZ, 1996. El Escorial como santuario contrarreformista. En F.J. Campos y Fernández de Sevilla (dir) *Literatura e imagen en El Escorial (Actas del simposium)*. San Lorenzo de El Escorial:RCU M<sup>a</sup> Cristina, pp.811-834.
- OSTEN-SACKEN, C. VON DER, 1984. *El Escorial. Estudio iconológico*.Madrid:Xarait.
- RIGHETTI, M., 1956. *Historia de la liturgia*. Madrid:Biblioteca de Autores Cristianos, 2 vols.
- RINCÓN, M., 2007. *Claves para comprender el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*. Salamanca:Eds. Universidad de Salamanca.
- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A., 1992. Espacio sacro teatralizado: el influjo de las técnicas escénicas en el retablo barroco. En A. de la Granja, H. Castellón y A. Serrano (Coords) *Actas de las Jornadas VII-VIII 'En torno al Teatro del Siglo de Oro'*. Almería:Instituto de Estudios Almerienses, vol. 2, pp.137-154.
- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A., 1994. Recursos teatrales en el retablo barroco. En *Actas del Congreso Nacional 'Madrid en el contexto de lo hispánico desde la época de los descubrimientos'*, 2 vols. Madrid:Universidad Complutense, vol. II, pp.1207-1220.
- SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, D., 1994. El retablo barroco como máquina y espectáculo: Díaz de Ribero y la iglesia de los jesuitas de Granada. En *Actas del X Congreso del CEHA 'Los clasicismos en el arte español'*. Madrid:UNED, pp.273-282.
- SANCHO, J.L., 2010. *Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*. Madrid:Patrimonio Nacional.
- SANTOS, F. DE LOS, 1657. *Descripción breve del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial...* Madrid:Imprenta Real.
- SIGÜENZA, J. DE, 1605. *Tercera parte de la Historia de la Orden de San Gerónimo...*Madrid: en la Imprenta Real.
- SULLIVAN, E.J., 1985. Politics and Propaganda in the Sagrada Forma by Claudio Coello. *Art Bulletin* 67(2):243-259.
- VEGA LOECHES, J.L., 2013. Fray Francisco de los Santos y el retablo-camarín de la Sagrada Forma en El Escorial. En A. Rodríguez G. de Ceballos (dir) *Carlos II y el arte de su tiempo*. Madrid:Fundación Universitaria Española, pp.549-574.
- XIMÉNEZ, A., 1764. *Descripción del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial...* Madrid:en la Imprenta de Antonio Marín.