

## LOS DIBUJOS INÉDITOS DE JOSÉ GÓMEZ DE NAVIA PARA LA COLECCIÓN DE VISTAS DEL MONASTERIO DEL ESCORIAL, Y LOS GRABADOS DE LA CALCOGRAFÍA REAL

### THE UNPUBLISHED DRAWINGS OF JOSÉ GÓMEZ DE NAVIA FOR COLLECTION OF VIEWS OF THE ESCORIAL MONASTERY, AND THE ENGRAVINGS AT THE ROYAL CHALCOGRAPHY BUREAU

Pilar Chías Navarro, Pablo Navarro Esteve

doi: 10.4995/ega.2019.9104

Entre la importante producción de la efímera Calcografía Real existe una magnífica serie de doce grabados que representan vistas exteriores e interiores del Monasterio de El Escorial. Los dibujos que sirvieron para hacer las planchas fueron realizados por José Gómez de Navia y hasta ahora se consideraban perdidos. Sin embargo, diez de ellos firmados se encuentran en una colección particular en Valencia, siendo esta la primera vez que se publican y estudian. En estos dibujos se aprecia la gran delicadeza y la técnica pulcra y detallada, casi de miniaturista, de su autor. El hallazgo nos ha permitido comparar los originales y los grabados – en particular la serie que custodia la Biblioteca Nacional de España–, y comprobar los cambios

introducidos por el buril, y también destacar la importancia que la serie calcográfica tuvo en la evolución de la iconografía del Monasterio.

**PALABRAS CLAVE: MONASTERIO DE EL ESCORIAL. DIBUJOS DE ARQUITECTURA. GRABADO. CALCOGRAFÍA REAL. ESPAÑA. S. XVIII**

*Among the outstanding work of the ephemeral Royal Chalcographic Bureau (Calcografía Real) is a wonderful series of twelve engravings depicting exterior and interior views of the Monastery of El Escorial. The drawings used to make the plates were drawn by José Gómez de Navia and until recently these were thought to be lost. Nevertheless, ten of them bearing the signature of Gómez de Navia can be found in a private*

*collection in Valencia, and this is the first time that they have been published and studied. In them, you can appreciate the finesse and the detailed precision and technique of the author, almost that of a miniaturist. The discovery has provided an opportunity to compare the original drawings and the engravings – particularly the series housed at the Biblioteca Nacional de España –, and review any changes implemented during the burin engraving. Additionally, it is an opportunity to highlight the significant role that the chalcographic series played in the evolution of the iconography of the Monastery.*

**KEYWORDS: MONASTERY OF EL ESCORIAL. ARCHITECTURAL DRAWINGS. ENGRAVINGS. ROYAL CHALCOGRAPHY BUREAU. SPAIN. 18<sup>TH</sup> CENTURY**

La incorporación de los Países Bajos a los territorios gobernados por la Corona de España tuvo una gran influencia en el desarrollo de muchas iniciativas científicas y empresariales en la Península. La cartografía, la edición y la impresión en ciudades como Amberes alcanzaron una gran calidad y un precio muy competitivo en el mercado internacional, comparables a sus rivales en Alemania e Italia (Chías 2016).

Pero a diferencia de las otras Cortes europeas, que rivalizaban por ofrecer una imagen potente, brillante e innovadora, en España el motor y mecenas de aquellas empresas fue casi exclusivamente el rey; en consecuencia, la industria del grabado en España se vio carente de estímulos, reduciéndose a portadas o a la ilustración de obras pequeñas que evidenciaban sus limitaciones económicas y técnicas (López Torrijos 1985). Por otra parte, la demanda peninsular de mapas, atlas y estampas tampoco fue suficientemente importante, lo que propició cierta “internacionalización” de unas imágenes que estaban destinadas a satisfacer una demanda creciente, pero cuyos destinatarios eran un selecto y reducido grupo de nobles, burgueses y comerciantes. Esta situación se prolongó más de dos siglos, durante los cuales se difundieron esas imágenes que, en muchos casos, se fueron alejando tanto de los dibujos originales como de los objetos representados.

Hubo que esperar al nuevo espíritu ilustrado del último cuarto del siglo XVIII –guiado por la estética neoclásica y antibarroca que iba imponiendo la Academia de Bellas Artes de San Fernando–, para que se potenciara desde la Calcografía Real un brillante desarrollo del arte

del grabado, a la vez que se redescubrían los valores arquitectónicos del Monasterio de El Escorial.

En este contexto se desarrolló el proyecto de la *Colección de diferentes vistas del Magnífico Templo y Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*. Los grabados que analizamos corresponden a la serie que custodia la Biblioteca Nacional de España.

### La Calcografía Real y la difusión de la riqueza patrimonial de España

La Calcografía Real se fundó en 1789 y tuvo un corto periodo de esplendor. Se puede considerar una de las últimas empresas artísticas y culturales impulsadas por los Borbones ilustrados, junto a otras como las Reales Fábricas de Tapices, de Cristal de La Granja o de Porcelana del Buen Retiro. Sin embargo, su existencia fue efímera al ser muy pronto condenada al ostracismo por Fernando VII, que prefirió apoyar otras iniciativas privadas como el nuevo procedimiento litográfico (Carrete 1984; Gallego 1999, pp. 287-297).

La actividad de la Calcografía Real respondió a uno de los grandes proyectos de la España ilustrada: la difusión de la riqueza artística y arquitectónica del país, y para ello la técnica del grabado resultaba idónea por su capacidad para la reproducción múltiple de las imágenes.

Entre los primeros trabajos que se acometieron, la *Colección de diferentes vistas del Magnífico Templo y Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Fábrica del Católico y Prudente Rey Felipe II, construido por los insignes*

The inclusion of the Netherlands to the territories governed by the Spanish Crown greatly influenced the development of many scientific and entrepreneurial ventures in the Iberian Peninsula. Cartography, publishing and printing in cities such as Antwerp achieved a very high quality at highly competitive prices in the international marketplace, and were comparable to its rivals in Germany and Italy (Chías 2016). But contrary to other European Royal Courts who competed to offer a powerful, brilliant and innovative image of themselves, in Spain it was almost exclusively the King who was both the motor behind them and the sponsor; consequently, the engraving sector in Spain was devoid of incentives, limiting itself to the front covers or the illustrations of minor works, attesting as such to its financial and technical inadequacies (López Torrijos 1985). Furthermore, the demand on the Spanish Peninsula for maps, atlases and prints was not significant enough and this encouraged a certain degree of “internationalisation” of illustrations aimed at satisfying the growing demand, but whose recipients were a small and select group of nobles, bourgeoisie and merchants. This situation continued for another two centuries, during which time such images were circulated and which, in many cases, drifted away from both the original drawings and the objects they depicted. We had to wait until the renewed spirit of Enlightenment in the last quarter of the 18th century – guided by neoclassic and anti-Baroque aesthetics being imposed by the San Fernando Academy of Fine Arts – for the Royal Chalcography Bureau to advocate the brilliant development of the art of engraving and the rediscovery of the rich architectural legacy of the Monastery of El Escorial.

It was against this backdrop that the *Collection of different views of the Magnificent San Lorenzo de El Escorial Church and Royal Monastery* was embarked upon. The engravings that we are analysing here are from a series housed at the National Library of Spain.

### The Royal Chalcography Bureau and the dissemination of the rich cultural heritage of Spain

The Royal Chalcography Bureau was founded in 1789 but enjoyed just a short period of splendour. It can be regarded as one of the

last artistic and cultural endeavours to be undertaken by the Bourbons during the Age of Enlightenment, together with others such as the Royal Tapestry Factory, the La Granja Royal Glass Factory or the Buen Retiro Royal Porcelain Factory. Nevertheless, it was very short-lived and was ostracised by Fernando VII, who preferred to give his patronage to other private initiatives such as the new lithographic process (Carrete 1984; Gallego 1999, pp. 287-297).

The activity of the Royal Chalcography Bureau was one of the major projects to be embarked upon in Spain during the Age of Enlightenment, namely the dissemination of the country's rich artistic and architectural heritage; and for this, the engraving technique was well-suited as it was able to produce multiple copies.

One of the first works to be commissioned was the *Collection of different views of the Magnificent San Lorenzo de El Escorial Church and Royal Monastery, a Construction of the Wise, Catholic King Philip II, built by distinguished architects Juan Bautista de Toledo and his protégé, Juan de Herrera. 1800-1809*, which became one of the most ambitious projects to be undertaken by the institution. The series had been commissioned shortly before 1800 by the Secretary of State to master draftsman, José Gómez de Navia, the King's protégé and disciple of eminent engraver Manuel Salvador Carmona. The commission consisted of drawing fifteen views of the Monastery, as well as a cover page, and up to now the original illustrations were believed to have been lost; nevertheless, ten of them bearing the handwritten signature of Gómez de Navia have been found in a private collection in Valencia, and are the ones being published here for the first time and the focus of this paper.

### The unpublished illustrations of the *Collection of different views of the Magnificent Church and Royal Monastery of San Lorenzo de El Escorial*

A large part of the importance of the role this series played in the evolution of *El Escorial* iconography derives from the fact that it was only the second collection of "original" views of the building and its surroundings

1. José Gómez de Navia [1801-1807]: *Corredor llamado pasillo de la Botica, en el Real Monasterio de S<sup>a</sup>. Lorenzo del Escorial, que hace frente á Oriente y Mediodía, y sirve de recreo á los Monges enfermos convalecientes*. Dibujo a lápiz sobre papel verjurado, lavado a tinta china iluminado con tinta blanca. Colección particular

*arquitectos Juan Bautista de Toledo y Juan de Herrera su discípulo. 1800-1809*, se convirtió en una de las iniciativas más ambiciosas emprendidas por la institución.

La serie había sido encargada poco antes de 1800 por la Secretaría de Estado al gran dibujante José Gómez de Navia, pensionado del rey y discípulo del eminente grabador Manuel Salvador Carmona. El encargo consistió en la realización de quince vistas del Monasterio con una portada, y sus dibujos originales se consideraban hasta ahora perdidos; sin embargo, diez de ellos, que contienen la firma manuscrita de Gómez de Navia, se encuentran en una colección particular en Valencia y son los que publicamos por primera vez y estudiamos en este artículo.

### Los dibujos inéditos de la *Colección de diferentes vistas del Magnífico Templo y Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*

Gran parte de la importancia que esta serie tuvo en la evolución de la iconografía escorialense deriva del hecho de que fue la segunda colección de vistas "originales" del edificio y de su entorno, después de las que había publicado Meunier (1665-1668) siglo y medio antes y en las que no aparecía el referente de las grabadas por Herrera-Perret a finales del xvi.

A diferencia de las imágenes de Meunier, Gómez de Navia incluyó por primera vez vistas de otros interiores del edificio distintos a las del Panteón –antes representado por fray Francisco de los Santos en las sucesivas ediciones de su obra desde 1657–, como el coro, la sa-

1. José Gómez de Navia [1801-1807]: *Corridor known as the passageway to the Apothecary, in the Royal San Lorenzo del Escorial Monastery, south-easterly facing, and used as a recreational area for sick or convalescing friars*. Pencil drawing on laid paper, washed with Indian ink and illuminated with white ink. Private collection

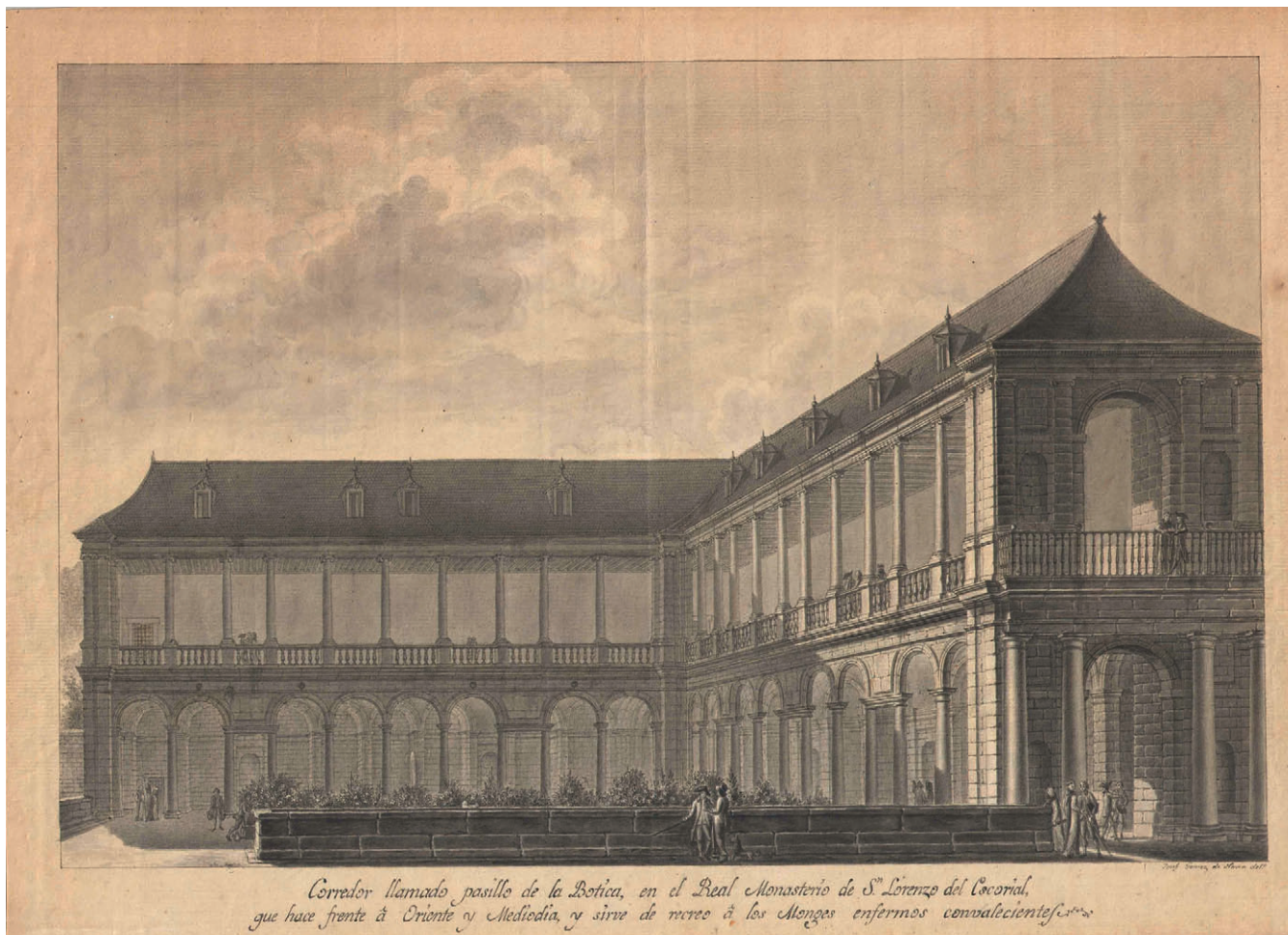
cristía, los claustros o la escalera principal.

Además, la nueva serie resultó en parte deudora de las ilustraciones incluidas en la obra de Antonio Ponz (1772-1794), que representaron un avance innovador en la iconografía del Monasterio al introducir un intenso claroscuro de tinte efectista (Chías 2017).

Inicialmente estaba previsto que la colección se compusiera de quince estampas, pero por una carta de Gómez de Navia custodiada en el Archivo Histórico Nacional (Consejos, leg. 11288, n<sup>o</sup> 93) se sabe que el dibujo preparatorio de uno de ellos se perdió antes de ser grabado, y que no pudo conseguir los fondos necesarios para volver al Monasterio y repetirlo, ni para hacer dos dibujos más que hubieran sido "los dos compañeros del patio de los Evangelistas y la Sacristía [...] que serán el Patio del centro del Palacio y la Sala Capitular."

Tampoco se tiene noticia del dibujo original de la portada de la colección, que fue posteriormente grabado por el propio Gómez de Navia.

Algunos de los dibujos se hicieron entre 1801 y 1807, según consta en las fechas autógrafas que figuran junto a la firma del autor en el margen inferior derecho de algunos de ellos. Se trata de dibujos del natural que muestran claramente el estilo sobrio y objetivo, y el respeto por la realidad de Gómez de Navia, totalmente carentes de pintoresquismo. Se trata de vistas del edificio en su entorno o de sus interiores, mediante las que el espectador participa en las escenas cotidianas de unos personajes que las dotan de escala y temporalidad, y que incluso magnifican el imponente monumento.



1

Según Vega (2010, p. 403) el autor, “hallándose escaso de trabajo y conservando su afición por el dibujo, había decidido pasar el verano en El Escorial con el fin de sacar varias vistas de aquel Monasterio para interpretar, por medio del grabado, aquella insigne maravilla”. Pero no por ello debe interpretarse que los dibujos se realizaran íntegramente in situ, pues lo más probable es que durante su estancia Gómez de Navia hiciera una serie de apuntes que le permitiría posteriormente plantear el trazado de las perspectivas, desarrollarlas con detalle e incorporar los efectos de luz.

De hecho, los diez dibujos que componen la colección son de una perfección y minuciosidad extremas, lo que evidencia que se debieron elaborar en gabinete con la ayuda del material técnico disponi-

ble en la época. No se trata de dibujos de línea, pues en ellos se recurre a la técnica del lavado con tinta china y una iluminación en escala de grises.

Los dibujos también demuestran que fueron concebidos y realizados pensando en su posterior difusión a través de la técnica del grabado, pues no se puede olvidar que tanto José Gómez de Navia como Tomás López Enguídanos eran grabadores –oficio paciente y laborioso que exigía una enorme destreza y seguridad en el trazo.

Los dibujos ocupan una mancha variable que se sitúa en torno a los 45 x 35 cm, variando sensiblemente sus márgenes porque fueron recortados de un pliego mayor. El soporte de todos ellos es papel verjurado, con sus leves marcas rítmicas transversales de grosor

after those published by Meunier (1665-1668) a century-and-a-half earlier, which bore no reference to the engravings made by Herrera-Perret at the end of the 16th century. Unlike the illustrations by Meunier, Gómez de Navia, for the first time, included some interior views of the building other than those of the Pantheon – depicted earlier by Fray Francisco de los Santos in the subsequent editions of his work after 1657 -, such as the chancel, the vestry, the cloisters and the main stairwell.

Furthermore, the new series was in part indebted to the illustrations included in the work by Antonio Ponz (1772-1794), an innovative leap in the iconography of the Monastery using an intense *chiascuro* technique to great effect (Chías 2017). Initially the collection was to consist of fifteen prints, but in a letter penned by Gómez de Navia housed at the Spanish Archivo Histórico Nacional (Consejos, leg. 11288, nº 93) we know that the preliminary sketches for one of them was lost before it could be etched, and he did not have the necessary funds to return to the Monastery



2

to draw it again, nor to carry out two additional drawings which would have been “the two companions of Courtyard of the Evangelists and the Sacristy [...] namely the Courtyard of the Palace and the Chapter House.”

Nor is there any sign of the original drawing of the collection’s front page, which went on to be engraved by Gómez de Navia himself.

Some of the drawings were carried out between 1801 and 1807, attested to by the handwritten dates which appear next to the signature of the author in the lower right-hand margin of some of them. They are straightforward drawings, which clearly illustrate the sober and objective style, and the respect for reality that Gómez de Navia had, totally lacking any picturesque touches. These are views of the building in its environment or of its interior, providing the observer with an insight into the everyday scenes through characters providing the sense of scale and temporariness, which manage to amplify this already imposing monument.

According to Vega (2010, p. 403) the author “finding himself scarce of work but with a passion for drawing, had decided to spend the summer in El Escorial to draw several views of the Monastery to interpret, through engraving,

variable que lo caracterizan, y son visibles al trasluz (Dalley 1980, p. 211). El estudio de las marcas de agua lo abordaremos en una investigación posterior.

Su estado de conservación es bueno porque se han guardado durante décadas dentro de una carpeta y sólo recientemente han sido enmarcados y colgados en una estancia poco iluminada.

Merece destacarse que no se observan vestigios de los trazos utilizados en la construcción de las perspectivas ni siquiera en los márgenes. Las vistas son casi todas frontales –excepto las que muestran una imagen general del monasterio–, lo que simplifica la elaboración de la perspectiva.

El punto de vista se sitúa a la altura de un espectador de pie sobre el terreno o ligeramente elevado –como sucede en las vistas interiores del patio de los Reyes, del

Coro y del Monumento de Semana Santa–, lo que le permite dominar ligeramente la escena sin dejar de participar en ella. La excepción es la vista desde lo alto del Romeral, donde la posición del espectador se eleva por encima de las cubiertas del Monasterio hasta situarse a la altura del arranque de la cúpula.

### Los grabados

La serie de estampas se compone de doce grabados más la portada, realizados en talla dulce –aguafuerte y buril–, con distintas dimensiones y sobre papel verjurado.

Las planchas fueron grabadas por Tomás López de Enguídanos y Manuel Alegre, y rotuladas por Cipriano Maré. Sin embargo, y como se puede apreciar en las figuras que acompañan a esta investigación, con la talla dulce se perdieron muchos matices de los dibujos. De



2. Tomás López Enguídanos (grabador) [1800-1809]: *Corredor inmediato á la Botica / en el R. Monasterio de S. Lorenzo / que sirve de recreo a los / Monges Convalecientes*. Biblioteca Nacional de España, INVENT/23149. Aguafuerte y buril; huella de la plancha de 410 x 538 mm

2. Tomás López Enguídanos (engraver) [1800-1809]: *Passageway leading directly to the Apothecary / in the Royal San Lorenzo Monastery / used as a recreational area for the / Convalescing Friars*. Biblioteca Nacional de España, INVENT/23149. Aqua fortis and burin; footprint of the plate 410 x 538 mm

hecho, sus limitaciones eran conocidas no sólo porque la técnica de trazos reducía la capacidad expresiva del lenguaje gráfico, sino porque el número de tiradas se veía afectado por el desgaste del metal (Vega 1990, p. 7).

El inventor de la litografía Alois Senefelder (1819, pp. 32-33), avanzaba así la caducidad de la calco-grafía frente al nuevo método de impresión: “[...] conservará únicamente sus ventajas en los tres métodos de buril, agua fuerte concluida al buril y punta seca, y el de grabado a puntos. Todos los demás métodos y aún estos tres últimos, deben ceder el paso a un buen dibujo sacado con perfección sobre la piedra [...]”

Algunas de las planchas originales aún se conservan en la Calco-grafía Nacional, en la Real Academia de Bellas Artes en Madrid.

Las estampas empezaron a publicarse por entregas, anunciándose su venta en la *Gazeta de Madrid* entre el 23 de julio de 1802 y el 7 de julio de 1807, e imprimiéndose ciento cincuenta ejemplares en enero de 1807, ciento setenta en marzo, otros ciento veinte en junio y cien más en agosto (Páez 1981-1983).

## Caso de estudio: la vista de los Corredores del Sol

La vista titulada *Corredor inmediato á la Botica / en el R. Monasterio de S. Lorenzo / que sirve de recreo a los / Monges Convalecientes*, resulta especialmente interesante tanto por su calidad como por su belleza e interés documental, y porque no existe un precedente iconográfico (Fig. 1).

Representa un pequeño edificio de planta en L construido en el án-

gulo suroeste y fuera del *cuadro* o edificio principal del Monasterio. Se utilizaba para que los monjes enfermos y convalecientes pudieran gozar del sol y el aire libre al abrigo de los vientos del norte y del oeste, que resultan especialmente ásperos en esta zona de la sierra. Por su situación privilegiada permiten aún disfrutar de hermosas vistas sobre el Jardín de los frailes y sobre las fincas y bosques del entorno, y en los días claros hasta más allá de Madrid.

En el dibujo el encuadre abarca estrictamente el edificio, e incluso recorta una parte del testero oriental. La galería orientada al este se sitúa en posición frontal, describiendo su alzado. El punto de vista muy centrado y a la altura de un espectador de pie enfatiza la fuga de las aristas del cuerpo perpendicular. Precisamente en este cuerpo se advierte cierta imprecisión en el trazado en perspectiva de las arquerías mixtilíneas.

El edificio está representado ligeramente fuera de escala para parecer más grande, mientras el potente claroscuro contribuye a acentuar los elementos arquitectónicos.

López Enguídanos lo grabó con gran fidelidad (*Catálogo* 2004, n.º 2491), apreciándose pequeñas variaciones en la colocación de los escasos personajes que deambulan por los jardines y en los pájaros (Fig. 2). Los celajes muestran las diferencias de matiz más notables, pues al carecer de líneas definidas que guiaran el buril –como sucede con los elementos arquitectónicos–, la transferencia del dibujo a la plancha resultó especialmente compleja, como se aprecia en la superposición de ambos (Fig. 3).

Por último, si comparamos el dibujo y el grabado con la realidad,

this most distinguished marvel”. But that is no reason to assume that the drawings were carried out in their entirety *in situ*, and it is more likely that during his stay, Gómez de Navia made a series of notes to enable him to later lay out the perspectives, develop them in greater detail and incorporate the effects of the light.

In fact, the ten drawings of the collection boast such absolute perfection and thorough attention to detail, and this shows that they must have been carried out in a drafting office with the help of technical equipment available at that time. They are not line drawings, as they incorporate the technique of an Indian ink wash plus grey-scale lighting.

The drawings also show that they were conceived and carried out with their later purpose in mind, their wider dissemination through engravings, and it should not be forgotten that both José Gómez de Navia and Tomás López Enguídanos were engravers – a painstakingly slow and laborious craft that demanded a great deal of skill and confidence. The drawings dimensions are around 45 x 35 cm, with some slight differences in margin size as they were cut out from a larger sheet. All are on laid paper, with its faint rhythmical transversal lines that vary in thickness and are visible against the light (Dalley 1980, p. 211). The study of the watermarks will be tackled in a later research paper.

Its state of conservation is good because they have been kept in a folder for decades and have only recently been framed and hung in a dimly lit room.

It is worth pointing out that there are no vestiges of the lines used to create the perspectives, not even in the margins. The views are almost all from the front – excluding those that give the general perspective of the Monastery -, which simplifies the creation of the perspective. The perspectives are taken at the height of an observer in a standing position on the ground or slightly raised – as is the case of the interior perspectives of the Courtyard of the Kings, of the Choir and of the Holy Week Monument -, which enables him to dominate the scene while still participating in it. The only exception is the view from atop the Romeral reservoir, where the observer is positioned above the roofs of the Monastery, at the height of the base of the Dome.



Josef Gomez de Navara le del.

Corredor llamado pasillo de la Botica  
que hace frente á Oriente y Mediodia, y sirve á los  
Corredor inmediato á la Botica Real e Mo





Monasterio de S<sup>m</sup> Lorenzo del Escorial,  
 en el R. Monasterio de S. Lorenzo,  
 en Arma. Connales orientales.

3. Superposición del dibujo original y del grabado utilizando transparencias

3. Overlay of the original drawing and the engraving using transparencies

The engravings

The series of prints consists of twelve engravings plus the front cover in *taille douce -aqua fortis and burin-*, which vary in size and are on laid paper.

The plates were engraved by Tomás López de Enguídanos and Manuel Alegre, with letter engraving by Cipriano Maré. Nevertheless, and as can be appreciated in the figures that accompany the text, with the *taille douce* technique many of the tones of the drawings were lost. In fact, its shortcomings were known not only because the line technique reduced the expressive power of the graphic language, but because the number of print-runs was affected by the wear and tear of the metal (Vega 1990, p. 7).

The inventor of the lithograph, Alois Senefelder (1819, pp. 32-33), was to bring forward the demise of chalcography by comparing it to the new printing method with the words: “[...] only the following three engraving methods will continue to have any advantage, namely, aqua fortis and burin, dry point and stipple engraving. All other methods and even the three latter, should give way to well-executed drawing, perfectly etched on a stone [...]”

Some of the original plates are still conserved at the National Chalcography, at the Royal Academy of Fine Arts in Madrid.

The prints began to be published as part of a series, the sale of which was appeared in ads in the *Gazeta de Madrid* between 23 July 1802 and 7 July 1807, printing one hundred and fifty copies in January 1807, one hundred and seventy in March, another one hundred and twenty in June, and an additional one hundred in August (Páez 1981-1983).

Case Study: the view of the Corredores del Sol

The view with the title *Corridor leading onto the Apothecary / in the Royal Monastery of San Lorenzo / used as a recreational area for the / Convalescent Friars*, is particularly interesting both for its quality and its beauty and documentary value, because there is no iconographic precedent (Fig. 1).

It depicts a small L-shaped structure built forming a south-easterly angle and just out of the main Monastery building. It was used so that sick and convalescing friars could enjoy



the sunshine and fresh air while protected from the northerly and westerly winds, which are particularly biting in this part of the mountains. Its privileged position provides wonderful views of the Garden of the Friars and the surrounding estates and woodlands, and on clear days views extend past Madrid. Just the building itself is framed within the drawing, and even part of its eastern façade is cut off. The eastward-facing gallery is at the forefront, showing its elevation. The very central perspective at the height of an observer in a standing position, emphasises the flight of the edges away from the perpendicular body. In this particular body there is a certain inaccuracy in the drawing in perspective of the series of mixtilinear arches. The building is drawn slightly out of scale to appear larger, while the strong use of *chiaroscuro* helps to accentuate the architectural elements.

López Enguidanos made a highly faithful reproduction with his engraving (*Catalogue* 2004, nº 2491), although we can appreciate some minor changes to the position of the small number of characters strolling around the gardens and the birds (Fig. 2). The most notable difference is in the shading of the clouds, given the lack of lines to guide the burin – which happens with architectural elements –, the transfer of the drawing to the plate was a particularly complex process, as can be appreciated when the images are superimposed over each other (Fig. 3). Lastly, if we then compare the drawing and the etching with reality, we denote various examples of *artistic licence*, such as the disappearance of the backdrop of the mountains, which can only just be made out to the left (Fig. 4).

## Conclusions

The significance of this series of original drawings published here for the first time, opens new avenues of research into important questions such as the drawing of perspectives, the graphic techniques used, the characters and their clothing, or the documentary character of the Monastery and its immediate environment.

The literature on the artwork of Gómez de Navia is abundant and highlights his expertise as a draughtsman, but there are very few conserved signed drawings of his.

se aprecian varias licencias gráficas, como la desaparición del fondo de la sierra, que apenas se vislumbra por la izquierda (Fig. 4).

## Conclusiones

Por primera vez publicamos y damos a conocer la existencia de los dibujos originales de la serie que Gómez de Navia realizó con el motivo del Monasterio de El Escorial. Dibujos que la historiografía sobre el tema había dado por perdidos, y que hemos encontrado en una colección privada en Valencia (España). Se grabaron un total de doce vistas del Monasterio además de la portada, y la citada colección conserva diez de ellos firmados y fechados en su mayoría.

Aunque la bibliografía sobre la obra de Gómez de Navia es abundante y destaca su habilidad como dibujante, son muy pocos los dibujos autógrafos conservados. De ahí la importancia de esta serie de dibujos originales que hemos descubierto, abriendo nuevos ámbitos de investigación sobre aspectos tan importantes como el trazado de estas perspectivas, las técnicas gráficas empleadas, los personajes y su indumentaria, o su carácter documental sobre el Monasterio y su entorno.

Por otra parte, la efímera actividad de la Real Calcografía supuso un importante punto de inflexión para el grabado en España, y proporcionó un nuevo impulso a la iconografía escorialense que tuvo su continuación en las estampas y los libros de viajes.

La obra de Gómez de Navia, López Enguidanos y Alegre sentó las bases estéticas de las vistas del Romanticismo, que luego fueron seguidas por otros artistas aunque

con técnicas y carácter diferentes.

Como ejemplo, la posterior *Colección de vistas de los Sitios Reales* (1832-1833) fue litografiada sobre cuadros de Fernando Brambilla; pero a diferencia de la objetividad de Gómez de Navia, aquél sería el heredero de la estética académica oficial y un naturalista de gusto burgués que buscaba provocar la emoción superficial. Esta amplia serie de vistas apareció en un momento clave de la historia del grabado español moderno: el de la crisis de la Real Calcografía y el apoyo a la litografía como empresa particular. Un cambio de técnica que nació con pretensiones artísticas y de gran calidad, reproduciendo imágenes de numerosas obras de arte y monumentos que proliferarían en el periodo romántico. ■

---

## Referencias

- CARRETE PARRONDO, J., 1984. La Real Calcografía de Madrid en la época de Goya, en *La Real Calcografía de Madrid: Goya y sus contemporáneos (Exposición)*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, pp. 29-33.
- *Catálogo General de la Calcografía Nacional*, 2 vols. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2004.
- CHÍAS, P., 2016. La iconografía del Monasterio de El Escorial: Tradición e innovación en cuatro siglos de imágenes impresas (I) / The Iconography of the Monastery of El Escorial: Tradition and Innovation along four Centuries of Printed Images (I). *Revista EGA*, no. 28, pp. 32-43. Doi: <http://dx.doi.org/10.4995/ega.2016.6046>
- CHÍAS, P., 2017. Dos siglos de revitalización en la iconografía del Monasterio de El Escorial, 1600-1800 / Two centuries of iconographic revitalisation of the Monastery of El Escorial, 1600-1800. *Revista EGA*, no. 29, pp. 28-37. Doi: <http://dx.doi.org/10.4995/ega.2017.6691>
- DALLEY, T., 1980. *Guía completa de ilustración y diseño: técnicas y materiales*. Barcelona: Ed. Tursen-Hermann Blume.
- GALLEGO, A., 1999. *Historia del grabado en España*. Madrid: Cátedra.
- LÓPEZ TORRIJOS, R., 1985. Los años del Escorial: imágenes históricas y simbólicas, en *El Escorial en la Biblioteca Nacional*



#### 4. Vista actual de los Corredores del sol o Galería de convalecientes

#### 4. Current view of the *Corredores del sol* (the Solarium Corridors) or *Galería de convalecientes* (Gallery of Convalescents).



4

(Exposición). Madrid: Ministerio de Cultura, pp. 51-61.

- MEUNIER, L., [1665-1668]. *Diversas vistas / diferentes veues des palais / et jardins de plaisance / des Rois despagne dedie a la / Reine // diferentes veues / diversas vistas de las casas / y Jardines de plazer del / Rei despana dedicado a la / Reina*. Se vend chez N. Bonnard, rue St Jacques a l'Aigle avec privil., s.a.
- PÁEZ RÍOS, E., 1981-1983. *Repertorio de grabados españoles en la Biblioteca Nacional*, 3 vols. Madrid: Biblioteca Nacional de España.
- PONZ, A., 1772-1794. *Viage de España, o Cartas, en que se da noticia de las cosas mas apreciables, y dignas de saberse que hay en ella su autor Pedro Antonio de la Puente. Segunda edición, con estampas*. Madrid. Por D. Joachin Ibarra, Impresor de Cámara de S.M. Se hallará en la librería de Esparza, Puerta del Sol.
- SANTOS, FRAY FRANCISCO DE LOS, 1657 (1ª ed.). *Descripción breve del Monasterio de S. Lorenzo el Real del Escorial. Vnica maravilla del mundo. Fabrica del prudentissimo Rey Philippo segundo*. En Madrid, en la Imprenta Real.
- SENEFELDER, A., 1819. *L'Art de la lithographie ou instruction pratique*. Paris: Chez Treuttel et Würtz.
- VEGA, J., 1990. *Los orígenes de la litografía en España. El Real Establecimiento Litográfico*. Madrid: Fábrica Nacional de Moneda y Timbre.
- VEGA, J., 2010. *Ciencia, arte e ilusión en la España ilustrada*. Madrid: CSIC-Eds. Polifemo.

His drawing techniques must be stressed together with the exceptional documentary character of his perspective views.

On the other hand, the fleeting activities of the Royal Chalcography Bureau marked a major turning point for engravings in Spain, and provided a new boost to the iconography of the Escorial, which found its continuity through prints and travel books. The works of Gómez de Navia, López Enguádanos and Alegre set out the aesthetic foundations of the views of Romanticism, which were then followed by other artists although using different techniques and features.

By way of an example, the later *Collection of views of Royal Sites* (1832-1833) was lithographed from drawings by Fernando Brambilla; but contrary to the objectivity shown by Gómez de Navia, it would inherit the official academic aesthetics through the work of a naturalist with bourgeois tastes who aimed to provoke superficial emotions. This ample series of views appeared at a key point in the history of modern Spanish engravings: the crisis of the Royal Chalcography Bureau and the support given to lithography as a separate endeavour. The change in technique started out with pretensions of top quality art, with reproductions of numerous works of art and monuments, which proliferated during the Romantic era. ■

#### References

- CARRETE PARRONDO, J., 1984. La Real Calcografía de Madrid en la época de Goya, en *La Real Calcografía de Madrid: Goya y sus contemporáneos (Exposición)*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, pp. 29-33.
- *Catálogo General de la Calcografía Nacional*, 2 vols. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2004.
- CHÍAS, P., 2016. La iconografía del Monasterio de El Escorial: Tradición e innovación en cuatro siglos de imágenes impresas (I) / The Iconography of the Monastery of El Escorial: Tradition and Innovation along four Centuries of Printed Images (I). *Revista EGA*, no. 28, pp. 32-43. Doi: <http://dx.doi.org/10.4995/ega.2016.6046>
- CHÍAS, P., 2017. Dos siglos de revitalización en la iconografía del Monasterio de El Escorial, 1600-1800 / Two centuries of iconographic revitalisation of the Monastery of El Escorial, 1600-1800. *Revista EGA*, no. 29, pp. 28-37. Doi: <http://dx.doi.org/10.4995/ega.2017.6691>
- DALLEY, T., 1980. *Guía completa de ilustración y diseño: técnicas y materiales*. Barcelona: Ed. Tursen-Hermann Blume.
- GALLEGO, A., 1999. *Historia del grabado en España*. Madrid: Catedra.
- LÓPEZ TORRIJOS, R., 1985. Los años del Escorial: imágenes históricas y simbólicas, en *El Escorial en la Biblioteca Nacional (Exposición)*. Madrid: Ministerio de Cultura, pp. 51-61.
- MEUNIER, L., [1665-1668]. *Diversas vistas / diferentes veues des palais / et jardins de plaisance / des Rois despagne dedie a la / Reine // diferentes veues / diversas vistas de las casas / y Jardines de plazer del / Rei despana dedicado a la / Reina*. Se vend chez N. Bonnard, rue St Jacques a l'Aigle avec privil., s.a.
- PÁEZ RÍOS, E., 1981-1983. *Repertorio de grabados españoles en la Biblioteca Nacional*, 3 vols. Madrid: Biblioteca Nacional de España.
- PONZ, A., 1772-1794. *Viage de España, o Cartas, en que se da noticia de las cosas mas apreciables, y dignas de saberse que hay en ella su autor Pedro Antonio de la Puente. Segunda edición, con estampas*. Madrid. Por D. Joachin Ibarra, Impresor de Cámara de S.M. Se hallará en la librería de Esparza, Puerta del Sol.
- SANTOS, FRAY FRANCISCO DE LOS, 1657 (1ª ed.). *Descripción breve del Monasterio de S. Lorenzo el Real del Escorial. Vnica maravilla del mundo. Fabrica del prudentissimo Rey Philippo segundo*. En Madrid, en la Imprenta Real.
- SENEFELDER, A., 1819. *L'Art de la lithographie ou instruction pratique*. Paris: Chez Treuttel et Würtz.
- VEGA, J., 1990. *Los orígenes de la litografía en España. El Real Establecimiento Litográfico*. Madrid: Fábrica Nacional de Moneda y Timbre.
- VEGA, J., 2010. *Ciencia, arte e ilusión en la España ilustrada*. Madrid: CSIC-Eds. Polifemo.