

LA ESCALERA MONUMENTAL EN LA EDAD MODERNA. PRECISIONES CONCEPTUALES. USOS CEREMONIALES Y ACTITUDES ESPIRITUALES

Rubén López Conde
Universidad de Jaén

Desde que en 1943 viese la luz la primera edición de la obra de Nikolaus Pevsner *An Outline of European Architecture*, el análisis pormenorizado de la escalera, con expresión de su devenir histórico, delimitación conceptual de sus tipologías y exploración de sus usos y valores simbólicos, ceremoniales y escenográficos, ha generado una vasta y bien ponderada literatura. Huelga decir que los breves trazos bosquejados por el preclaro historiador de origen alemán ni fueron pioneros ni pudieron recoger la entera genealogía de este elemento, pero la agudeza de su cultivada visión, las intenciones globalizadoras de su pincel -que en nuestro país se sobrepondrían a las tempranas, y lógicamente restringidas, pinceladas vernáculas de Lampérez y Romea (1922: 372-380), primero en aventurarse por entre la fragmentaria historia de la escalera en España-, marcarían un inaugural hito historiográfico, que conduciría de manera indefectible a exhaustivas reflexiones posteriores.

La consiguiente oleada investigadora, en la mayor parte de los casos vertebrada por el más excelso ejemplar de escalera, tipológicamente definida *imperial*, ha quedado de este modo centrada en la concreción conceptual y la ordenación taxonómica (que cubriría fundamentalmente la distribución de los tiros y las mesetas, la estructura de los muros, los sistemas de cubrición, la ubicación en el conjunto, la ornamentación; una ordenación tipológica que antepondría pues unos valores formales y espaciales a los puramente propagandísticos, simbólicos o sensitivos; valores éstos que, pese a ser apuntados, tan sólo en contadas ocasiones han gozado de específico análisis), reparando las más de las veces en un reducido número de ejemplares prototípicos, generalmente vinculados a las empresas constructivas cortesanas: Alcázares de Madrid y Toledo, Monasterios de El Escorial y Uclés, Convento de Santa Cruz la Real, Palacio Real Nuevo, Aranjuez, Versalles, Nápoles, Caserta. Estos ejemplares han servido para guiar la evolución y definición de los tipos, a la par que sugerir ciertos valores espectaculares inherentes a sus singulares condiciones espaciales y formales; unos valores que han sido

igualmente sugeridos/inducidos por el carácter cortesano de las fábricas que los albergaron –carácter invariablemente ligado a una práctica ceremonial de intrínseca espectacularidad, que para el caso español, aunque aducida, nunca ha sido demostrada (las prácticas ceremoniales invocadas por Ureña Uceda revisten un carácter puramente tangencial. 2007: 144-148); escaleras que en Versalles o en los Ducados del Norte de Italia desempeñaron un papel activo y de notabilísima carga semántica en las audiencias y recepciones de príncipes, nuncios y embajadores, informando con meridiana precisión de las circunstancias diplomáticas que rodearon las visitas (JARRARD, 1996: 159-178).

En cualquier caso, y aunque todavía incompleta, la historia de la escalera ha quedado debidamente perfilada, y son cada vez más los investigadores que bien incorporan nuevos ejemplares a la nutrida nómina de las escaleras de traza monumental, bien siguen penetrando en el examen de las ya conocidas. Su evolución cronológico-formal parece del todo definida; únicamente existen discrepancias en cuanto a la procedencia de los tipos más espectaculares (*preimperiales e imperiales*; paternidad que pugnarían italianos y españoles); también, a su denominación, características e implicaciones conceptuales y, como se advirtió, a ciertos usos ceremoniosos preconcebidos. Como alternativa consciente a estas ciertas imprecisiones (y ante la imposibilidad de extender este análisis), se optará razonadamente por la genérica denominación *monumental*, más adecuada a los propósitos de la presente comunicación y próxima a las concepciones de quienes levantaron tan imponentes estructuras (JARRARD, 1996: 173).

Usos ceremoniales

La historiografía del arte, movida por el conjunto de factores referidos (regia ubicación, altos valores escenográficos e ilustres referentes), inducida por la grandilocuencia del celeberrimo protocolo borgoñón y persuadida por la tardía introducción en España de su efectivo uso ceremonial (que ha podido verificarse hacia finales del siglo XIX, no obstante su más que probable introducción anterior), no ha dudado en hacer extensivo este carácter a la totalidad de escaleras principales de las residencias reales, cuando no a la completa Edad Moderna. Un análisis que obviamente no ha tenido a bien considerar aquellos ejemplares que, debiendo gozar de unas efectivas condiciones, toda vez que han sido definidas las modernas tipologías, y en virtud de su carácter áulico y perfecta adecuación a la fastuosa ceremonia regia, carecieron de los oportunos valores de espectacularidad y excelencia, suplidos por

modelos funcionales y sencillos -en ocasiones, *hurtados*-, a todas luces inadecuados a los potentes juegos de exhibición regia. Se alude así a aquellas escaleras monumentales que en las residencias de la monarquía nunca fueron proyectadas o construidas, pese a la trascendencia apriorística de sus fundaciones (las escaleras de los Palacios de Carlos V o del Buen Retiro pueden servir de prologo ejemplo), y que pueden ser, corrigiendo una imprecisión ya tópica, índice primero de la inexistencia en España de una liturgia ceremonial propiamente vinculada a la escalera. Liturgia que no existió en el período Austria, caracterizado por la pretendida *invisibilidad* del monarca, y que tampoco afloró con los primeros Borbones, adoptada del *ideal versallesco*, pese a las oportunas tentativas de abrazar los modos ceremoniales franceses (GÓMEZ-CENTURIÓN, 1996: 965-1005) -y que en relación a la escalera cabría asimismo vincular con la enérgica política constructiva desplegada por la dinastía entrante o con los proyectos de reforma que para Buen Retiro, y en los primeros años de gobierno de un *dirigido* Felipe V, desarrolló Robert de Cotte-. De este modo, mientras la monarquía gala o las cortes ducales italianas explotaron los potenciales valores propagandísticos, simbólicos y psicológicos que la utilización de ciertos ejemplares monumentales implicaría en las recepciones y audiencias de príncipes y embajadores extranjeros (sirviéndose de actores que con litúrgica precisión ilustrarían ensayadas y vistosas coreografías), el ritual español omitió esa eventualidad, descargando estas benéficas contribuciones sobre otros espacios arquitectónicos, sobre otras magnificentes formas de la opulencia y el fasto regios y, en último caso -y de facto, más importante y celebrado-, sobre la mayestática presencia del monarca, caracterizada, en el caso de los Habsburgo, por una elocuente altivez, un inaprensible distanciamiento, que contribuyeron con eficacia no menos extraordinaria a una efectiva retórica del poder (magistralmente ilustrada en la retratística de aparato austria o en las opiniones que, en este sentido, la imagen de prestancia del monarca generó entre cortesanos y enviados extranjeros).

Por otro lado, la historiografía tampoco parece haber considerado las vicisitudes constructivas de muchos de los palacios de la corte española, que sólo en la segunda mitad del siglo XVIII se dotaron de ejemplares adecuados a la grandeza de sus inquilinos y a las exigencias de un ritual ceremonial de intrínseca espectacularidad (paradójicamente, por cuanto España desarrolló los más fastuosos y escenográficos tipos). Sería el caso del Palacio de Oriente y su mudadiza escalera, que hasta el tardío año de 1789 no llegaría a encontrar definitiva ubicación; de las nuevas residencias de La Granja, con una escalera de dudosa fechación y que algunos llegarían a situar en el

reinado de Fernando VII, y Riofrío, que apenas encontraría uso; o de la reconversión del ejemplar del Palacio de Aranjuez, que no vería completarse hasta mediados del siglo XVIII (SANCHO, 1995: 89 y 526; y TOVAR MARTÍN, 1995b: 208). Se verificaría pues una tardía apelación a tipologías *conocidas* y apropiadas a los fastos ceremoniales, erigida asimismo factor indicador de la originaria disociación de la ecuación escalera-práctica ceremonial. Un rápido recorrido histórico por los escenarios palatinos de la monarquía podría acreditar la insuficiencia o inadecuación de sus viejas escaleras, a la par que sugerir una ampliación de sus usos con la edificación de los más lujosos ejemplares dieciochescos, revestidos, ahora sí, de inequívoca idoneidad ceremonial.

A modo de sucinto resumen, y ya centrado en el análisis de los espacios que formaron parte del deambular estacional de la corte austriaca, los Palacios de El Pardo y Valsaín nunca llegaron a disfrutar de especímenes monumentales (SANCHO, 1995: 211-221 y 630-633). En el caso de Aranjuez, el núcleo palatino original, proyectado por Juan Bautista de Toledo y retomado por Juan de Herrera, careció igualmente de ejemplares de entidad. Una situación que bien pudo cambiar con las reformas proyectadas en 1636 por Juan Gómez de Mora, pero que, pese a su innegable trascendencia, jamás llegaron a ejecutarse; este conato de obra «hubiera supuesto -a juicio de José-Luis Sancho- un notable cambio en la estructura del Palacio, introduciendo una gran escalera principal entre el zaguán y el patio [...] el proyecto de Mora [...] supone un cambio conceptual propio del pleno Barroco: una escalera imperial era ya absolutamente necesaria como elemento representativo en el eje central de un Palacio del Rey, constituyendo un precedente directo de las del XVIII» (1995: 303). Como se colige, hasta entonces, los ejemplares cortesanos carecían de la entidad o la ordenación requeridas por los juegos de exhibición regia (y con menor razón se erigirían escenario adecuado a la dramaturgia protocolaria de corte). Ya a comienzos del siglo XVIII, Felipe V ordenó la reactivación de los trabajos. Los planos de Mora sirvieron de guía a las nuevas obras, dirigidas por Caro Idrogo. El flamante Maestro Mayor introdujo ciertas modificaciones a las trazas de Mora; la más personal y original incumbió a la escalera, a la que dotó de un esquema de mayor barroquismo, curvo y duplicado, con ramales semicirculares que convergían en una única meseta común. Constituía el primer gran trazado monumental de los Palacios Reales del siglo XVIII. La estructura de Caro Idrogo debió quedar casi rematada en los primeros meses de 1733, sin embargo el advenimiento de un nuevo director de obras, más interesado en otros espacios del Real Sitio, sumió a su escalera en el olvido. Ya en 1741, convertido

Santiago Bonavía en Maestro de Obras, se retomó el problema de su construcción, resolviéndose el desmonte de la estructura anterior –recusada por falta de solidez- y la erección de un ejemplar *ex novo*. El nuevo tracista se decantó por una solución de mayor clasicismo, de dibujo ortogonal, afecta a los esquemas y majestuosidad que por entonces difundía el gran barroco cosmopolita y que había tenido en Juvara, primer proyectista del Palacio Real Nuevo, a su más decidido divulgador: el trazado imperial, adaptado «a los fastos y pompas de una corte europea del rococó» (BONET CORREA, 1974: 89). Sólo a comienzos de la década de 1750, se dio por concluida la obra (TOVAR MARTÍN, 1995a y 1995b).

Se llegaría así al Monasterio de El Escorial y su aclamado ejemplar imperial, que tampoco parecerían suscribir los parámetros ceremoniales aquí examinados. Antes al contrario, podrían venir en auxilio de nuestra *revisionista* propuesta. Conviene recordar que su celeberrima escalera, iniciadora de la más aclamada de las tipologías, quedaría incluida en los espacios reservados a la comunidad cenobítica, sirviendo a las zonas palatinas unos pocos y modestos ejemplares funcionales (la posterior residencia borbónica tampoco acopiaría especímenes relevantes). Una fábrica que, como bien ha apreciado Fernando Checa, sigue suscitando interrogantes desde una óptica ceremonial. Tras anotar la inexistencia de noticias relativas a entradas particularmente solemnes del Rey, el profesor madrileño admite que «la propia especificidad arquitectónica de los mismos tampoco lo habrían permitido. Es Jean L’Hermitte quien mejor nos explica su situación, y el recorrido que propone es lo más anticereemonial y antisoemne posible; en realidad, no existe una puerta, ni un salón especialmente suntuoso que nos indique que estamos ante el palacio del monarca más poderoso de su momento» (1989: 131).

Pero sería la Villa de Madrid, antes que las referidas residencias, la que se erigiría marco ceremonial por excelencia de la corte. Y de entre sus palacios, el viejo Alcázar, el que concentraría la mayor parte de los caracteres ceremoniales y representativos de la monarquía española (SANCHO, 2004; y BROWN y ELLIOT, 2006: 33). En cualquier caso, no debe desdeñarse la virtualidad ceremónica del conjunto de los Sitios Reales. La etiqueta regula con precisión cualesquiera movimientos del monarca y su cortejo y resulta de igual aplicación a las actividades desplegadas en Aranjuez, Buen Retiro – residencia a algunos eminentes visitantes de la Corte- o el Alcázar.

En cuanto a Buen Retiro, ya se informó de la sorprendente inexistencia de escaleras de envergadura entre sus muros. De haber desplegado una utilidad ceremonial, cabría estimar asombroso este descuido, algo que no parecería propio de la

programática mente de su ideólogo. No obstante, esta situación de vacío buscó alterarse con la llegada de los Borbones. Felipe V acarició la posibilidad de rehacer el Retiro siguiendo el modelo de su añorado Versalles, transformado así en un *auténtico palacio a la francesa* (BROWN y ELLIOT, 2006: 250); una grandiosa residencia acomodada a los opulentos modos y vistosas ceremonias de la corte versallesca. La reforma debió plantearse por vez primera en 1708 (BOTTINEAU, 1958: 119-120), pero no fue hasta 1712 que se dieron las condiciones políticas oportunas para su planificación. A este fin y desde París llegó Rene Carlier, discípulo y corresponsal del gran arquitecto francés De Cotte. Sin embargo, sus proyectos no debieron adecuarse a las condiciones topográficas de Buen Retiro; tampoco a las pretensiones de sus regios comitentes, circunstancias que llevaron a su maestro y superior a asumir personalmente la empresa en 1714. De Cotte presentó dos proyectos sucesivos, que incluyeron soberbias escaleras monumentales: un par para el primero, ubicadas en las nuevas alas laterales del Palacio, con «un papel análogo al que [en Versalles] desempeñaban la escalera de la Reina y la de los Embajadores» (BOTTINEAU, 1958: 120); proyección y semejanza que no parecían gratuitas. Para el segundo dispuso un magnífico ejemplar imperial, adyacente al núcleo central octogonal del complejo ideado, que se erigía así barroca antesala del espectacular espécimen. La propia ambición de los proyectos y sus elevados costes debieron motivar su dejación. No obstante, convendría llamar la atención sobre un hecho: estos planes de reforma coincidirían en el tiempo con la decidida voluntad del *lobby* francés en la corte de modificar las opresivas etiquetas heredadas, orientadas así hacia modélicos usos versallescos; modificaciones auspiciadas desde París y dirigidas contra la *invisibilidad* y consiguiente merma de autoridad del monarca, preso de unas formas ceremoniales que alentadas por los Grandes promoverían su reclusión vigilada, favoreciendo así el aminoramiento de su poder e independencia en favor de su entorno más cercano (GÓMEZ-CENTURIÓN, 1996: 970). Y sería éste el contexto en que vendrían a irrumpir los proyectos de reforma de Buen Retiro y sus monumentales y escenográficas escaleras, que encontrarían en el uso y esplendor de su más ilustre referente, la *Escalera de Embajadores* del Palacio de Versalles, un instrumento propicio para la restitución de la autoridad y *visibilidad* del monarca.

Se llegaría de este modo al último de los especímenes palaciegos, el más reactivo a cualquier hipotética refutación, la escalera instalada en el Alcázar de Madrid, principal sede del aparato ceremonial de la corte española. Un ejemplar que ciertamente revestiría potenciales cualidades monumentales y escenográficas y que de este modo encontraría

plena adaptación a la archicitada liturgia cortesana. En cualquier caso, no es mi objetivo –ni creo posible– negar estos valores; en esta ocasión, será el propio ceremonial el que venga en auxilio de las propuestas aquí presentadas.

Los estudios centrados en el ritual de corte en el Alcázar coinciden en principiar sus recorridos descriptivos y ceremoniales no en la escalera principal sino en la Sala de Guardias, pieza inaugural de los apartamentos del Rey. Una decisión que encuentra su razón primera en la propia normativa ceremonial. Y aunque por razones de espacio resulta imposible su análisis pormenorizado, conviene advertir que el grueso de las prácticas ceremoniales desplegadas en el Alcázar se encuentra concentrado en los apartamentos del Rey, escapando a esta eventualidad las funciones de Capilla y algunas actuaciones que tienen por marco el zaguán (generalmente desdeñado).

Antes de seguir avanzando en este análisis, conviene advertir que los espacios de Su Majestad vieron sufrir modificaciones a principios del siglo XVIII; modificaciones que lógicamente repercutieron en el ceremonial, adaptado así, como ocurriera con los proyectos de Buen Retiro, «a los nuevos conceptos de representación de la majestad real importados de Francia» (GÓMEZ-CENTURIÓN, 1996: 990; y BARBEITO, 1996: 64). Con estas reformas, el recorrido por las piezas principales del Alcázar ganó en espectacularidad y coherencia ceremonial, delineando una secuencia ininterrumpida de habitaciones de aparato que ponía en recta comunicación, girando el entero cuadro de la Cámara del Rey, la Sala de Guardias con el Salón de los Espejos (inmortalizado a través de los retratos de Carreño). Un recorrido adecuado a la ampulosidad y virtualidad escenográfica de las modas versallescas, que de ningún modo escondía el lujo y distinción artística de los poderosos monarcas españoles y que transmitía a cualesquiera visitantes su intimidatorio mensaje de poder y excelencia; recorrido que a un tiempo hubiese puesto fin a la reprobada *invisibilidad* del monarca, pero que el inestable y huidizo carácter de Felipe V no consiguió sino truncar. Un carácter bien alejado del impuesto por la grave *pero retirada* presentación de los soberanos de la dinastía austriaca –a excepción hecha del enfermizo Carlos II–; una presentación antes fundamentada en la hierática persona del Rey, en su distanciada majestad que en la perfecta definición del marco escénico y ceremonial, y que contribuyó a la eficaz plasmación de la imagen de grandeza de la monarquía hispana. En cualquier caso, esta afirmación no debe entrañar la desconsideración del escenario palatino habsburgo; a la sobriedad exterior de sus arquitecturas se sobrepuso la exquisitez y suntuosidad de sus interiores, cubiertos sus paramentos con lujosos tapices o cuadros de los más celebrados pintores. En este orden,

el mecenazgo y atesoramiento de grandes colecciones artísticas (principalmente operada durante los reinados de Felipe II y IV) constituyó un eficaz mecanismo de afirmación de la majestad y autoridad reales, amén de perfecto recurso para la glorificación de la imagen del monarca y su dinastía (GÓMEZ-CENTURIÓN, 2000: 62).

Hasta el momento, he obviado referirme a un discutible servicio ceremonial admitido, más que desempeñado, por el ejemplar del Alcázar; un servicio que en cualquier caso cabría juzgar menor, de carácter meramente circunstancial, a saber: participaría, por razón de su posición y no de los emergentes usos y valores vinculados a este elemento, de ciertos itinerarios procesionales palaciegos. En este sentido, tan sólo constituiría un mero pasaje entre dos puntos ceremoniales mayores (de partida y llegada; de recepción y audiencia), desprovisto de cualquier breve permanencia y en todo caso intercambiable por otros espacios de estos recorridos. Esto es, albergaría un servicio no más importante que el ejercido por las galerías exteriores del Cuarto del Rey –a las que nadie parece haber concedido carácter ceremonial-, que darían acceso lateral a la Capilla del Alcázar (y siempre que el cortejo no penetrase por el Salón de Comedias o la posterior Pieza del Cancel); por los patios, que partiendo del zaguán (lugar en que se forman las comitivas de entrada y salida a Palacio, o de recepción y despedida de los Embajadores que acceden oficialmente a corte), cruzarían estas comitivas hasta alcanzar los apartamentos del Rey; o incluso por muchas de las calles de Madrid, que durante las celebraciones más públicas verían recorrer a la corte con gran pompa y festejo (entradas del Rey en Palacio tras heredar el trono; desplazamientos a iglesias; cortejos para honrar a dignidades extranjeras; comitivas de las jornadas reales; autos de fe). Aunque en el caso de estos recorridos viarios, la existencia de estaciones estipuladas y rituales prolijamente etiquetados concederían a estos espacios un más elevado sentido ceremonial.

Por otro lado, el uso ceremónico de la escalera no resultaría desconocido a las *Etiquetas* españolas, aunque *casi* siempre vinculado a espacios no palatinos. Sería el caso del ritual descrito para hacer efectivo el privilegio otorgado a los Marqueses de Moya («de que por siempre jamás fuese dada y llevada públicamente á su aposento [...] una copa de oro de las que se sirviesen á S. M. á la mesa» y que, una vez empleada por el Rey, llevaría hasta la casa de los Marqueses un gentilhombre. Llegado a su vivienda, subiría «el copero con la copa, saliéndole á recibir el Marqués en la última meseta de la escalera...»; RODRÍGUEZ VILLA, 1875: 692-693); de las celebraciones de autos de fe con presencia real, en las que desempeñaría un protagonismo arquitectónico casi

absoluto (sólo compartido con los balcones de la Plaza Mayor) y en las que concurriría el entero conjunto de simbólicas y psicológicas implicaciones vinculadas a las escaleras; de los juramentos de fidelidad dispensados por los Reinos de Castilla y León a los Príncipes herederos, habidos en el interior del Convento de San Jerónimo, en que se erigiría un tablado con doce gradas que ascenderían, con gran sometimiento y reverencia, la más alta nobleza y prelación castellanas (RODRÍGUEZ VILLA, 1875: 443-447); o de cierta liturgia relativa a la entrada de un Embajador en la corte (la comitiva española que conduciría a éste a su primera audiencia con el Rey, sería recibida en la primera grada de la escalera del palacio del legatario, «deteniéndose el Mayordomo Mayor en tanto el diplomático no hubiera ocupado ese preciso lugar»; BARRIOS, 1988: 170-175). Por último, se verificaría un uso ceremonial de este dispositivo en el propio interior del Alcázar, aunque ligado no a la escalera principal, sino a la versión más primigenia y disminuida de este elemento, la primera grada del zaguán, en la que el Rey, acompañado del Príncipe y los Infantes, de las Damas de Honor y de toda la alta servidumbre de la Casa de Su Majestad, aguardarían el acceso de la Reina entrante, o en la que la oficialidad de Palacio recibiría con gran agasajo a ciertos dignatarios (RODRÍGUEZ VILLA, 1875: 369-370; y BARRIOS, 1988: 173).

Aunque excluido para la escalera cortesana un uso ceremonioso mayor, en ningún caso deben minusvalorarse los altos valores representativos o propagandísticos desplegados por los ejemplares revestidos de carácter monumental, caso de la dobleclaustral del Alcázar de Madrid o de los especímenes contenidos en cualesquiera otros palacios españoles; siguiendo a Bonet Correa, y a modo de colofón, «ante todo revelan el alto valor que los españoles de la época concedían a todo lo que podía aumentar la dignidad, mostrar la prosapia y la nobleza, el poder y la categoría de las personas que ocupaban los puestos más elevados de la sociedad [...] además de evidenciarse y hacerse patente la grandeza de su propietario, se sugiere la riqueza y esplendor del interior de la planta noble a la que sólo acceden algunos escogidos» (1974: 177-178).

Aspectos espirituales

En este último apartado se aludirá a una característica que si bien ha sido apuntada por algunos de los más reputados estudiosos de este elemento, ha pasado generalmente desapercibida a la investigación, y que puede encontrarse en la base de su ulterior desarrollo, a saber: su íntima vinculación con aspectos simbólico-espirituales. Un

carácter especialmente acusado en la arquitectura andaluza -y que así favorecería el temperamento de sus gentes, su conocido fervor religioso-, y que refrendaría su activa participación en la moderna configuración y desarrollo de las escaleras, salpicada su entera geografía de muchas de sus más tempranas y espectaculares realizaciones plásticas; pero que también afectaría a otros territorios de mayor comedimiento espiritual o menor impronta en su gestación. Un aspecto que, en combinación con ciertas cualidades inherentes a este elemento y el alto grado de desarrollo adquirido por la reflexión moral y escatológica en la Edad Moderna, haría de la escalera un enfático *memento mori*, un recordatorio de muerte.

La relación entre carácter y elemento resultaría especialmente evidente en épocas y arquitecturas pretéritas, manifestada en zigurats, pirámides o teocallis (que asimismo entroncarían con el mundo funerario). Una circunstancia que no debería extrañar, por cuanto su estructura ascendente y escalonada y su marcado carácter transitorio, favorecerían el pronto desarrollo de una rica simbología universal asociada a la comunicación entre niveles distantes (humanos y divinos; vida y muerte), a la ordenación jerárquica, al perfeccionamiento moral e intelectual; significaciones no pocas veces entretreídas, difícilmente disociables.

Ya Santiago Sebastián anotó el carácter arquetípico de estas imágenes ascensionales, de estos elementos de comunicación entre regiones terrenas y celestes. Escaleras adecuadas a las prácticas rituales (y que servirían, entre otros, a los misterios órficos y mithraicos) y que, como los templos, se erigirían eje y centro de unión entre las esferas humanas y divinas. Convertidos los espacios etéreos en morada de las almas, la escalada o ascensión llegó a simbolizar «el camino hacia la realidad absoluta; así, las ideas de santificación, de *muerte*, de amor y liberación van implícitas en el simbolismo de la escalera» (1994: 30-31). Así entendida, y como afirma Revilla, la *Escalera de Jacob* formaría parte del «patrimonio simbólico de casi toda la humanidad» (2003: 163).

En este orden, parecería pues menos sorprendente el espectacular desarrollo vivido por la escalera durante el Barroco, en una época de creciente exaltación religiosa, de turbación moral y espiritual, de irresolubles contradicciones; una época que vería así nacer (o simplemente desarrollar) la *vanitas*, que promovería con agitada insistencia la reflexión sobre la vacuidad y *transitoriedad* de la vida, sobre la inexorabilidad de la muerte, sobre la salvación a través del ejercicio piadoso de la virtud, y que encontraría en el arte adecuado vehículo para la transmisión de su elevado mensaje. Y sería éste el

contexto que vería desarrollar la escalera, convertida por razón de sus inherentes cualidades, en reflexión espiritual, en metáfora ascensional de virtud y salvación. Un motivo que sería común a la representación literaria o plástica de virtuosas *elevaciones*: que de un modo natural recogería Dante para la construcción del Purgatorio, y que retomaría Filarete para la edificación de su *Casa del Vicio y la Virtud* (el usuario alcanzaría su virtuosa cumbre tras recorrer un complejo itinerario escalonado). Una escalera que tendría en Cristo a su más eminente usuario, convertida en ocasional pasarela de su Ascensión (en algunas representaciones medievales del tema, Cristo accedería a los Cielos a través de una colina escalonada, asistido en su venturoso ascender por la diestra de Dios-Padre), y que encontraría en el Sueño de Jacob su más explícita representación (GALERA ANDREU, 1989: 292-298). Una metáfora de la que no dudarían en servirse teólogos y Padres de la Iglesia (y que vendría a recoger la práctica artística): escalones de humildad y penitencia, pero también de perfeccionamiento moral y superación intelectual, de acercamiento, en todo caso, a la divinidad. Juan Casiano, Benito de Nursia, Juan Clímaco, Bernardo de Claraval, Lull, Eiximenis, García de Cisneros o Bellarmino serían sólo algunos de sus más ilustres precursores literarios. Significaciones y referencias literarias que compilaría Filippo Picinelli, ya hacia mediados del siglo XVII, en su difundido *Mundus Symbolicus*; simbología sintéticamente vinculada a la elevación gradual y virtuosa de la mente y el espíritu, y en último término conducentes a Dios (PICINELLI, 1729: 33-34).

Acometiendo ya el análisis formal de este dispositivo arquitectónico, muchos serían los factores que permitirían reconocer la positiva concordia entre carácter y elemento. En su evolución monumental, la escalera verificaría la efectiva volatilización de su ahogado espacio murario abarcante, insertándose, con el desarrollo de las tipologías, en una caja mayor, abierta y diáfana. Cambios morfológicos que afectarían a la estructuración de sus muros y sistemas de cubrición y que llevarían a la introducción, conforme a los usos estilísticos, de un programa ornamental de revestimiento de sus paramentos, enfatizado por razón de su paulatina transformación en segunda fachada de palacios y grandes viviendas. Y sería éste el contexto en que tomaría cuerpo la efectiva orientación espiritual de este elemento. Su inserción en un cuerpo centralizado (cúbico o incluso cilíndrico), podría mover a tempranas consideraciones de carácter simbólico-religioso, eficazmente acentuadas por el uso de cerramientos cupulares esféricos o elípticos, en ocasiones rematados por airosas linternas y ornados a la manera de elegantes capillas o historiados camarines. A la definición de esta imagen espiritual

también contribuiría su general tratamiento decorativo: pinturas murales y de caballete, de temática siempre religiosa, hermostrarían eficazmente sus paredes; querubines y virtudes salpicarían sus cerramientos y balaustradas; más tardíamente, yeserías de quebradas líneas y toda suerte de rocalla favorecerían ese «aire de capilla o pequeñas iglesias» de estas cajas y escaleras. En muchos casos, la introducción en el testero de imágenes orladas o figuras en bulto redondo instaladas en hornacinas (de temática mariana o pasional), moverían a la completa identificación carácter-elemento, convertidas de esta suerte en pequeñas capillas u oratorios, *verdaderos altares votivos familiares*; aspecto que robustecería la cristiana obligación de persignarse, de inclinar reverencialmente la cabeza o el cuerpo en presencia de estas imágenes. Un contexto que sabría asimismo valerse del potencial lumínico de los vanos practicados en cúpulas y tambores, de los haces de luz provenientes de las linternas, de la disposición y uso de candeleros, lámparas o farolones -que penderían de los casquetes a modo de estilizado cierre de capilla-, de la danza trémula de las velas dispuestas en los antepechos de sus altares-hornacinas. Elementos que combinados engendrarían atmósferas de elevada espiritualidad, generarían espacios de veneración y respeto, moverían a una serena e introspectiva devoción (BONET CORREA, 1974: 83; y UREÑA UCEDA, 2007: 120 y 141-142).

Nuevas evidencias vendrían a reforzar este, en realidad, doble carácter religioso-mortuario: el desarrollo de las más espectaculares tipologías a partir de ejemplares inscritos en recintos sagrados, en ocasiones coligados a espacios funerarios (Capilla de San Pedro en la Catedral del Burgo de Osma, Monasterios de El Escorial y San Miguel de los Reyes); sin olvidar, claro está, las alojadas en importantes centros y fundaciones hospitalarias, copartícipes de la génesis y evolución de los tipos, que bajo el gobierno y oficio de hermandades y otras instituciones religiosas, y proporcionando una todavía primitiva asistencia hospitalaria, antes vinculada a la caridad y el *biemmorir* que a efectivas prácticas médicas, suscribirían las consideraciones establecidas. No cuesta imaginar la dimensión fúnebre que adquiriría el recorrido ascensional de los moribundos, por sus tramos y rellanos, hasta alcanzar las enfermerías, localizadas en las galerías superiores; moribundos que, sintiendo la proximidad de la muerte, pero también de la divinidad, apelarían suplicantes a la intercesión del *Altísimo* (Hospitales de Santa Cruz de Toledo, Santiago de Úbeda, San Juan de Dios de Granada o Carmen de Cádiz).

Por otro lado, sería posible descubrir –aunque en menor medida– referencias directas a la muerte entre los programas decorativos e iconográficos de algunos de estos

ejemplares primeros. Una circunstancia que ya percibió Wethey a propósito de la Escalera Dorada de Burgos, sugiriendo una temprana asociación iconográfica con la Pasión de Cristo, y que así refrendarían los lienzos instalados en sus nichos, los sarcófagos situados a ambos lados de su tiro de arranque o las pequeñas calaveras que decorarían algunos tramos de su barandal dorado (1964: 302). Lúgubres referencias que también podrían localizarse en los ejemplares de la Capilla de San Pedro del Burgo de Osma (absolutamente lógica) o del Hospital de Santiago, que entre los casetones fingidos de su sobreescalera incluiría representaciones de las Postrimerías.

Los elementos hasta ahora reseñados parecen suficientes para vincular las escaleras a una reflexión espiritual (que por extensión alcanzaría a la muerte). Sin embargo, aún pueden aducirse nuevas evidencias de este doble carácter: las fuentes literarias inciden en el aspecto virtuoso (siendo la humildad una de sus más distinguidas formulaciones) y penitencial de los ascensos a través de sus escalones; aspectos que se erigen asimismo fundamento primero de las peregrinaciones. Una aparente coincidencia que parecería gratuita, a juzgar por algunos elocuentes testimonios. Ilustrativo resultaría el caso de la celeberrima Escalera de Pilatos (tradicional e iconográficamente vinculada a la Pasión de Cristo), instalada en el viejo Palacio Lateranense, que de hinojos ascenderían los peregrinos hasta alcanzar su anhelada cumbre. Magníficos ejemplares de estas escaleras de peregrinación salpicarían el Camino de Santiago, que culminaría con el soberbio ejemplar de la compostelana Plaza del Obradoiro. Mayores dosis de espectacularidad reunirían las monumentales escalinatas de los santuarios portugueses de Bom Jesús (Braga) y de Nuestra Señora de los Remedios (Lamego), espacios de peregrinación emplazados sobre la cima de sendas montañas y a los que se accedería a través de una simbólica sucesión de escaleras menores (que albergarían las estaciones del Vía Crucis).

En otro orden, el carácter religioso-mortuorio aquí atribuido a las escaleras vendría asimismo reforzado por la instalación, en aquellos monumentos funerarios erigidos con motivo de exequias reales, de gradas (que no sólo realzarían la condición del difunto sino que permitirían un respetuoso deambular en derredor de estas construcciones efímeras) y pirámides escalonadas (REVILLA, 1978: 145-146).

Ahondando aún más en la cuestión, y entendiendo la superstición un vestigio indisoluble de la actitud espiritual cotidiana (en todas las épocas y sociedades), la escalera constituiría campo abonado para su irracional y sacrílega semilla: la mayor parte de los tratadistas recogerían puntualmente la necesidad de hacer impar el número

de escalones (comenzando la ascensión con el pie derecho forzarían la desembocadura con idéntico pie; UREÑA UCEDA, 2007: 21-35). Asimismo, resultaría reiterada la presencia decorativa en sus muros y antepechos de figuras zoomorfas, en ocasiones orgullosas portadoras de las armas de sus propietarios, que cumplirían en cualquier caso funciones apotropaicas. Y sería por esta razón (amén de otros simbólicos criterios), que desde antiguo aparecerían asociadas a programas mortuorios, adornando y protegiendo un sinfín de mausoleos. De entre las feroces bestias, reales o imaginarias, que habitarían y custodiarían estas escaleras y conjuntos, el león ocuparía sin duda un lugar de privilegio; un animal que, siguiendo los más importantes bestiarios medievales, aparecería vinculado a la muerte y resurrección de Cristo: el hálito del león permitiría a las crías fallecidas, ya en el tercer día, tornar a la vida; característica y lectura metafórica que compartirían Abelardo y Philippe de Taun y que sería común al arte medieval (EVANS, 1986: 45-46; y MALAXECHEVERRÍA, 2000: 90-94).

BIBLIOGRAFÍA

- BARBEITO, J. (1996), "El Alcázar de Madrid", en VV.AA., *Palacios Reales en España. Historia y Arquitectura de la magnificencia*, Madrid, 51-66.
- BARRIOS, F. (1988), "Práctica diplomática de la corte de España a principios del siglo XVIII: Notas a un Reglamento de Ceremonial de 1717", *Revista de Estudios Políticos*, 62, 163-183.
- BONET CORREA, A. (1974), "Introducción a «Las Escaleras Imperiales Españolas»", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 12, 25, Granada, 75-111.
- BOTTINEAU, Y. (1958), "Felipe V y el Buen Retiro", *Archivo Español de Arte*, 31, 122, Madrid, 117-123.
- BROWN, J. y ELLIOT, J.H. (2006), *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, Madrid.
- CHECA CREMADES, F. (1989), "Felipe II en El Escorial. La representación del poder real", *Anales de Historia del Arte*, 1, Madrid, 121-139.
- EVANS, P. E. (1896), *Animal Symbolism*, Londres.
- GALERA ANDREU, P. (1989), "Iconografía del sueño. Persistencias clásicas en *El sueño de Jacob de Ribera*", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, II, 3, Madrid, 292-298.
- GÓMEZ-CENTURIÓN, C. (1996), "Etiqueta y ceremonial palatino durante el reinado de Felipe V: el reglamento de entradas de 1709 y el acceso a la persona del Rey", *Hispania*, LVI, 3, 194, Madrid, 965-1005.
- (2000), "La imagen de la monarquía española", *Cuenta y Razón*, 115, 56-64.
- JARRARD, A. (1996), "The escalation of ceremony and ducal staircases in Italy, 1560-1680", *Annali di Architettura. Rivista del Centro 'Andrea Palladio'*, 8, 159-178.
- LAMPÉREZ Y ROMEA, V. (1922), *Arquitectura civil española de los siglos I al XVIII*, Vol. I, Madrid.
- MALAXECHEVERRÍA, I. (2000), *Bestiario Medieval*, Madrid.
- PEVSNER, N. (1968), *Esquema de la Arquitectura Europea*, Buenos Aires.
- PICINELLI, F. (1729), *Mundus Symbolicus*, Tomo II, Colonia.
- REVILLA, F. (2003), *Diccionario de Iconografía y Simbología*, Madrid.
- RODRÍGUEZ VILLA, A. (1875), "Etiquetas de la Casa de Austria", *Revista Europea*, 75, 78, 80, 82, 84, 87 y 88, Madrid.
- SANCHO, J-L. (1995), *La Arquitectura de los Sitios Reales. Catálogo Histórico de los Palacios, Jardines y Patronatos Reales del Patrimonio Nacional*, Madrid, 1995.

- (2004), "El espacio del Rey en la corte de España bajo los Austrias", en *Actas del Coloquio 'Louis XIV espagnol?'*, Versailles [En Prensa].
- SEBASTIÁN, S. (1994), *Mensaje simbólico del arte medieval*, Madrid.
- TOVAR MARTÍN, V. (1995a), "El maestro Pedro Caro Idrogo. Nuevos datos documentales sobre la construcción del Palacio Real de Aranjuez y otras obras (1714-1732)", *Anales de Historia del Arte*, 5, Madrid, 101-154.
- (1995b), "La escalera principal del Palacio de Aranjuez: alternativas para un diseño monumental", *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 81, Madrid, 165-215.
- UREÑA UCEDA, A. (2007), *La escalera imperial como elemento de poder*, Madrid.
- WETHEY, H. (1964), "Escaleras del Primer Renacimiento Español", *Archivo Español de Arte*, 37, 148 (1964), Madrid, 295-305.