

ARS
HISPANIAE
XIV

ARS HISPANIAE

HISTORIA UNIVERSAL DEL ARTE HISPÁNICO



ARQUITECTURA
DE LOS SIGLOS
XVI Y XVII

GEORGE KUBITZKI

EDITORIAL
PLUS-UM

Donativo Sr. Guadiol

ARS HISPANIAE
HISTORIA UNIVERSAL DEL ARTE HISPÁNICO

KUBLER (1957)

ARS HISPANIAE

HISTORIA UNIVERSAL DEL ARTE HISPÁNICO

VOLUMEN DÉCIMOCUARTO

ARQUITECTURA DE LOS SIGLOS XVII y XVIII

por

GEORGE KUBLER

EDITORIAL



PLUS-ULTRA

LAGASCA, 102 - MADRID

Traducción de Juan-Eduardo Cirlot

ÍNDICE GENERAL

INTRODUCCIÓN.....	7
El ritmo económico.....	7
LA RELAJACIÓN DEL CANON 1600-1680.....	9
Las consecuencias de Herrera.....	9
Francisco de Mora.....	9
Juan de Tolosa.....	10
Variantes regionales.....	16
Alcalá de Henares.....	16
Valladolid.....	17
Uclés.....	18
Ciudad Rodrigo.....	18
Galicia.....	23
Toledo.....	23
Levante.....	25
El italianizado Sur.....	26
Las iglesias en forma de cajón.....	26
Fachadas manieristas.....	30
Estucos de influjo italiano.....	36
Portadas y retablos.....	40
La arquitectura temprana de superficie activa.....	46
Juan Gómez de Mora.....	46
Francisco Bautista.....	60
G. B. Crescenzi (1577-1660) y Alonso Carbonell.....	68
La etapa central de la centuria (1640-1660).....	71
Formas experimentales.....	71
Fachadas-retablo.....	75
Fachadas de ladrillo.....	79
Escritores sobre arquitectura del siglo XVII.....	79
LOS HERESIARCAS (1680-1750).....	86
Los precursores.....	86
Alonso Cano.....	86
Pineda, Pérez y Viñes.....	90
La catedral de Santiago.....	99
Borroministas e italianos.....	104
La primera generación.....	113
Leonardo de Figueroa.....	113
Francisco Hurtado.....	113
La familia de los Churriguera: José Benito y Joaquín.....	138
La segunda generación: el rococó español.....	151
La transformación.....	151
Diego Antonio Díaz.....	151
Córdoba y Granada.....	157
La ruptura del plano: Rudolf y Acero.....	165

Los fatuos delirantes.....	172
Pedro de Ribera.....	172
Narciso Tomé.....	185
Alberto de Churriguera.....	187
Andrés García de Quiñones.....	196
LA REORGANIZACIÓN BORBÓNICA.....	200
Los palacios de los Borbones.....	200
La Granja.....	200
El Palacio Real de Madrid.....	206
Aranjuez.....	215
Riofrío y El Pardo.....	221
Ventura Rodríguez (1717-1785).....	225
El temprano estilo de la corte hasta 1755.....	225
Las obras "funcionales" de Rodríguez.....	236
Obras clasicistas de gusto académico.....	242
Seguidores y discípulos.....	251
Maestros provinciales.....	251
La fama de Ventura Rodríguez.....	253
Juan de Villanueva (1739-1811).....	257
Diego de Villanueva.....	257
Primera etapa de Juan de Villanueva.....	258
Rivalidad con Francisco Sabatini.....	263
Villanueva, arquitecto real.....	264
ESTILOS REGIONALES EN EL SIGLO XVIII.....	275
Contribuciones andaluzas.....	275
Arquitectura industrial: la Fábrica de Tabacos, en Sevilla.....	275
Las torres de la baja Andalucía.....	278
Otros "hors d'œuvres": el camarín.....	285
El camarín oculto.....	286
El camarín torre.....	289
La arquitectura andaluza después de 1750.....	292
Otros estilos regionales: las provincias mediterráneas.....	314
Valencia.....	314
Murcia.....	323
Cataluña.....	328
Islas Baleares.....	340
El Norte de España.....	343
De Aragón a las Vascongadas.....	343
Galicia.....	345
BIBLIOGRAFÍA.....	361
ÍNDICE DE MATERIAS.....	369
ÍNDICE GEOGRÁFICO.....	371
ÍNDICE ONOMÁSTICO.....	375

INTRODUCCIÓN

EL RITMO ECONÓMICO

Eugenio Llaguno, que escribía con anterioridad a 1790, describe el siglo XVII como un tiempo en el cual la arquitectura "ya cojeaba", antes de llegar al completo desorden de la primera mitad del XVIII²¹. El eminente historiador se refería, naturalmente, a la relajación de las normas académicas en la arquitectura hispánica y a la esperanza de que su país volviera a la práctica de los rígidos preceptos abandonados.

Nuestra propia época se ha visto privada de ornamentación durante una generación, siéndonos posible mirar la España del tiempo que Llaguno lamenta como el más rico festín que la historia de la arquitectura haya presenciado jamás. Si bien no podemos aceptar su desvalorización del período comprendido entre 1600 y 1750, hay un aspecto en el cual compartimos su queja, pues verdad es que la arquitectura cojeaba, a causa de los pocos edificios que fueron erigidos durante la larga depresión del siglo XVII. Sólo gradualmente se aceleró el ritmo de la construcción durante el XVIII.

Ridiculizar la economía española ha constituido una diversión para los europeos, a partir del reinado de Fernando e Isabel. Ciertamente, el papel de precursor no resulta cómodo; los riesgos y penalidades del descubridor son a menudo seguidos de pobreza, mientras otros se aprovechan de su perspicacia. De este modo, España, desde 1472, había creado prematuramente el primer estado de Europa basado en una administración centralizada y unitaria. Durante el siglo XVI, su población creció en un 15 por 100, y sus grandes ciudades —Burgos, Segovia, Toledo— doblaron su censo entre 1530 y 1594. Pero, en cambio, en el siglo XVII, entre 1594 y 1694, Toledo y Segovia se redujeron a menos de la mitad y la población de España descendió en un 25 por 100. Burgos se hallaba en ruinas; Segovia, casi abandonada. El tonelaje de los barcos para las Indias había pasado al control de los extranjeros y su cifra total descendió a una cuarta parte del máximo correspondiente al siglo XVI. Una desastrosa inflación empobreció casi todos los grupos económicos⁵. Lorenzo de San Nicolás facilita una detallada nota del alza de precios, entre 1610 y 1660, en mano de obra y materiales. En general, los precios habían subido entre un tercio y la mitad más de su valor⁹⁴.

Por otra parte, muchos europeos se han regocijado también ante el espectáculo de la decadencia española, abultando su magnitud; los alemanes han exagerado la importancia de su Carlos V; los franceses, el logro de los Borbones, en el siglo XVIII; los liberales han denigrado a la Monarquía absoluta y la Inquisición, incrementando las consecuencias de hechos como la expulsión de los moriscos y la persecución de minorías. Otros, con más justicia, y siguiendo a los economistas españoles del siglo XVII, explican la decadencia económica de la España de aquel tiempo por la debilidad de los gobernantes, la sobreabundancia de

eclesiásticos, el caos monetario, los opresivos impuestos, la tala de bosques, la primogenitura y el exceso de manos muertas ¹⁰.

Mientras preparaba este libro, dispuse por lustros las fechas de comienzo de las campañas de construcción que me parecían dignas de recuerdo, sea por la calidad de las obras, sea por su magnitud. Expresando estas campañas por décadas, la curva resultante parece reflejar el curso de la historia económica de España en sus aspectos principales. La expansiva prosperidad del siglo XVI se dibuja como una curva acampanada con la cima hacia 1530-1550. La depresión económica del siglo XVII aparece, en cambio, como cóncavo recipiente, entre el comienzo de El Escorial (1563) y el advenimiento de la dinastía borbónica. El fondo de esa línea corresponde a los años 1650-1660, período en que fray Lorenzo de San Nicolás (1662) escribe: "oy está España, y las demás provincias, no para emprender edificios grandes, sino para conservar los que tienen hechos" ⁹⁴.

Para el abrupto ascenso desde la hondura de la inactividad, después de 1660, tenemos la explicación suministrada por Domínguez Ortiz ¹⁰, basada en los hechos económicos. En el proceso de inflación y durante la caída del valor de la moneda, la Iglesia continuó percibiendo su renta en diezmos de granos y otros valores reales. Mientras las otras clases de la sociedad se enfrentaban con la ruina económica, la Iglesia pudo, en efecto, beneficiarse de los precios inflacionarios, por lo cual pudo llevar adelante un gran programa artístico de renovación arquitectónica, al fin de la centuria. No sería erróneo tomar esta actividad de la Iglesia como un auténtico programa de obras públicas, destinado a remediar la falta de trabajo y a preservar las industrias de la construcción de la ruina y desaparición.

Resulta justificado emplear una nomenclatura estilística para los puntos culminantes de la curva estadística aludida. El primero, desde 1530-1550, aproximadamente, corresponde al climax de energías ornamentales del estilo plateresco. El segundo pico, hacia 1600-1630, refleja la adopción nacional de los principios postherrerianos de diseño en el estilo desornamentado. El tercer punto singular, hacia 1660-1680, marca la emergencia de una arquitectura de superficies densamente elaboradas, correspondiendo tal vez a la prodigalidad de recursos de los patronos eclesiásticos de la etapa. Desde 1710 a 1750, el pico alude al estilo conocido comúnmente como "churrigueresco", que recapitula, paralelo, el rococó francés, con reorganización de las superficies mediante una transformación del marco bajo la influencia del arabesco. El punto final, que cierra el presente estudio, coincide con el fenómeno estilístico al que, de modo general, se conoce con la libre denominación de neoclasicismo, hacia 1750-1780.

Sin embargo, la historia económica y la estilística de la actividad arquitectónica en España, entre 1500 y 1800, se despliegan en dos ritmos diferentes. Los hechos económicos motivan la sístole del siglo XVII entre dos períodos de expansión. Los hechos estilísticos discurren con más rápido pulso, con diástoles que tienen lugar, aproximadamente, cada 50 ó 60 años (1550, 1610, 1670, 1720, 1770), no con independencia de los acontecimientos económicos, pero, con todo, obedeciendo autónomas condiciones de la historia de las formas.

LA RELAJACION DEL CANON, 1600-1680

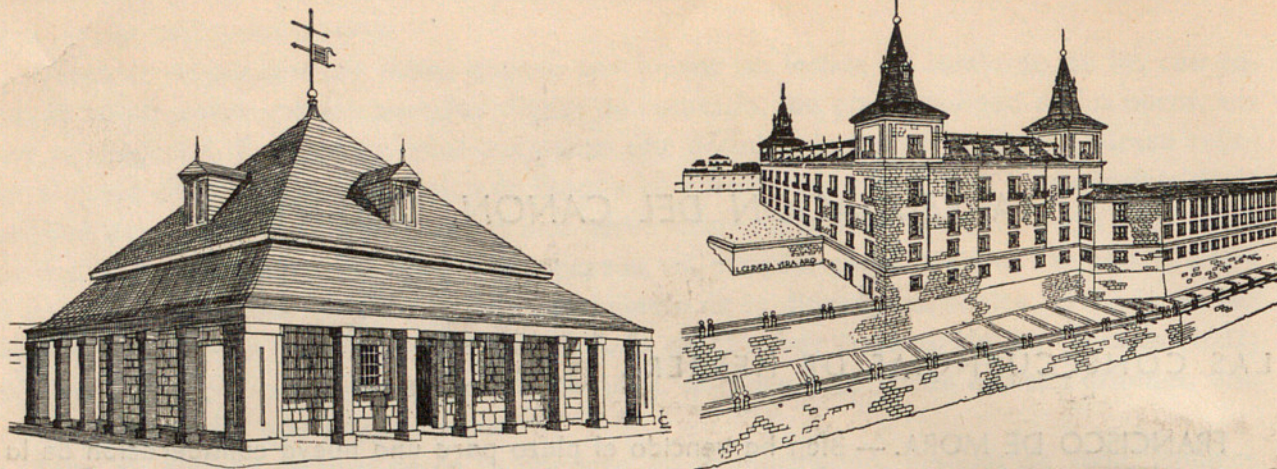
LAS CONSECUENCIAS DE HERRERA

FRANCISCO DE MORA. — Bien ha vencido el plazo para una nueva consideración de la tradicional y legendaria “tiranía de estilo” atribuída a Herrera. Las obras de este maestro son pocas. Sus seguidores directos pronto rompieron con su personal estilo. En 1600, tres años después de la muerte de Herrera, se dibujan los contornos de una rápida evolución, que lleva lejos de la densa y poderosa majestad de sus formas arquitectónicas, hacia un arte basado en superficies de gran elegancia y libertad plástica; esto es claramente evidente. Dicha evolución se aclara, en particular, en la obra de su discípulo y sucesor, Francisco de Mora, el único arquitecto al cual Juan de Herrera nombra en su testamento de 1584 y al cual recomienda a Felipe II como sucesor suyo ²¹.

Los proyectos de Francisco de Mora pueden dividirse en tres grupos. Florece como arquitecto independiente sólo después del fallecimiento de Herrera, en 1587, cuando se hallaba simultáneamente comprometido en la obra de reconstrucción del Alcázar de Segovia y en varias construcciones *hors d'œuvre* en El Escorial. Su gran obra es, sin duda alguna, el diseño y construcción de la ciudad de Lerma (1604-1614), con su palacio y establecimientos religiosos, edificada por orden de Francisco de Sandoval y Rojas, favorito de Felipe III. Las últimas obras de Mora son el palacio Uceda, en Madrid —actualmente Palacio de los Consejos— y la iglesia carmelita de San José, en Ávila, la cual rehizo según trazas preparadas en 1608, sin duda bajo la influencia eficaz de un temprano conocimiento de Santa Teresa, cuya primera capilla se hallaba en tal lugar. Exaltado por el recuerdo extraordinario de la vida de la Santa, Mora no sólo diseñó la nueva iglesia, sino que allegó el dinero para ella y dirigió la construcción hasta su muerte.

El pintoresco y libre sentido de la forma de Mora se manifiesta en la quinta campestre “La Cachicania”, que edificó, en 1596, en El Escorial (fig. 1). Las proporciones son cúbicas; los pórticos, no sólo son asimétricos, sino desiguales, teniendo seis vanos en el lado sur y siete en el oriental. El impresionante tejado piramidal de pizarra unifica estas fachadas excéntricas y les proporciona el carácter adecuado a un pabellón de un parque ²².

En Lerma ²³, Mora gozó de una oportunidad comparable a la de El Escorial, con el proyecto de una ciudad entera (1604). Sirvió de pretexto que Felipe III visitara con frecuencia el dominio de su favorito, el duque de Lerma. Sobre una colina, dominando el río Arlanza, Mora rodeó la villa medieval con un palacio y un anillo de conventos, iglesias y edificios industriales, muchos de los cuales se comunicaban entre sí y con el palacio ducal por medio de pasajes cubiertos. Los espacios no están cerrados por completo y se hallan concebidos con un sentimiento pintoresco, que es la antítesis de las construcciones de Herrera. La fachada



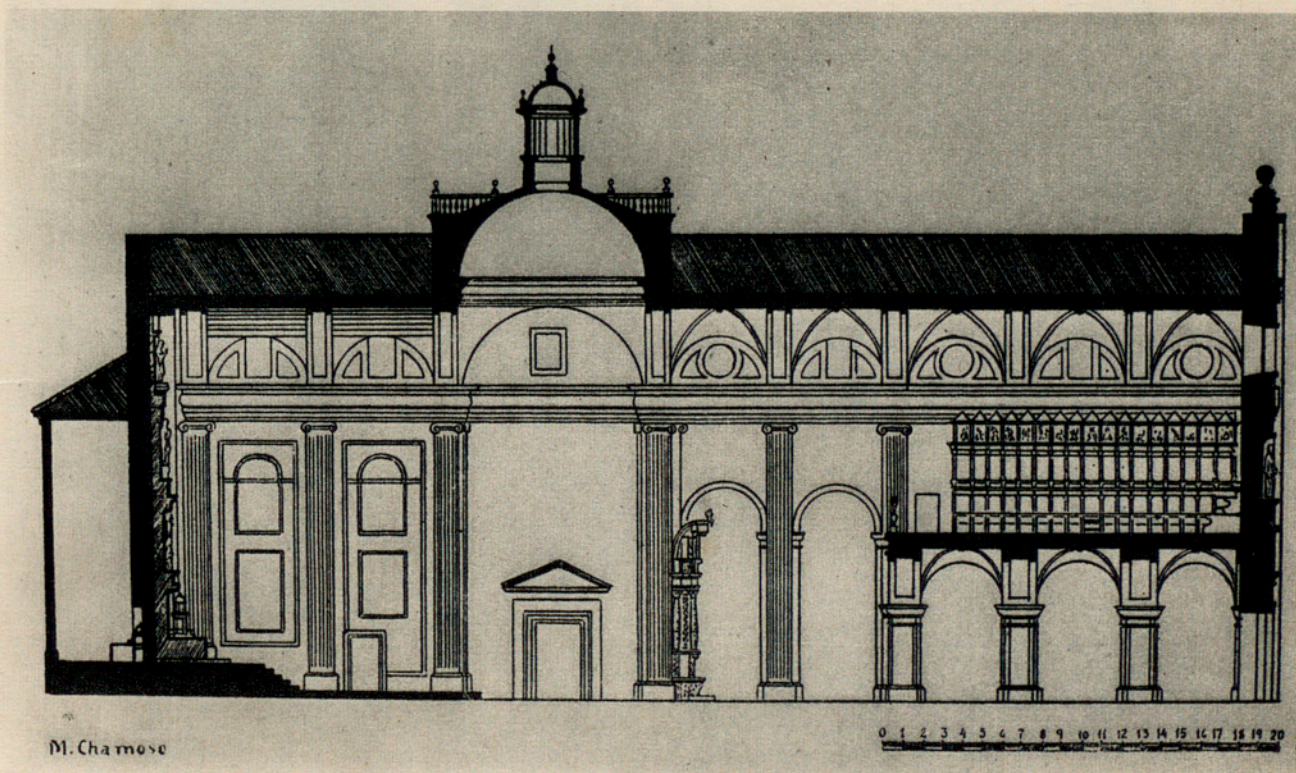
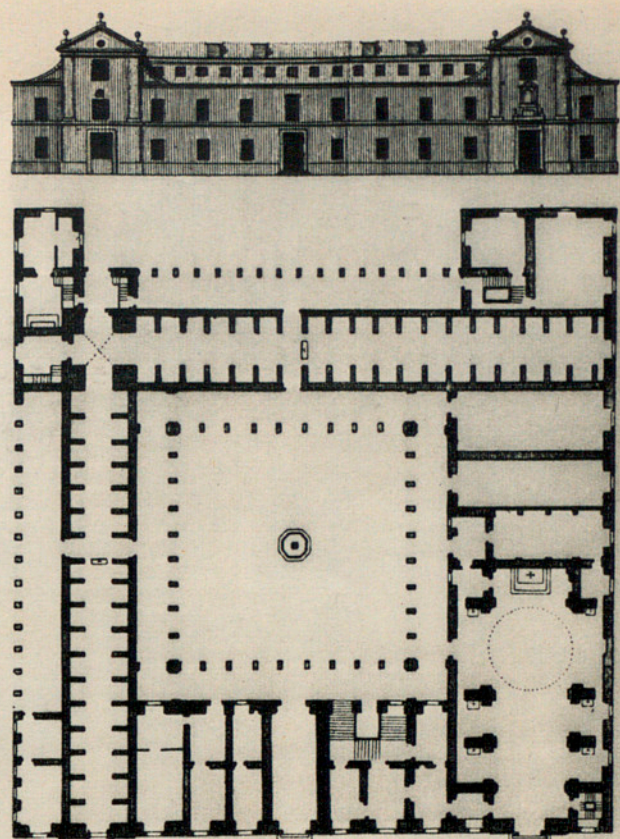
Figs. 1 y 2. — LA CACHICANIA, DE EL ESCORIAL, Y PALACIO DE LERMA. Según Cervera.

del palacio que da al río merece un comentario (fig. 2). Los esperados vuelos de las torres se desplazaron hacia el cuerpo central del edificio, para enriquecer así el ritmo de los planos de la fachada. Dichos vuelos, como es usual, debían haberse construido debajo de las torres; el cambio de plan habría afectado sólo a torres y centro. Pero la solución de Mora incluye cinco planos en profundidad y la fachada adquiere una inesperada variedad plástica. En otros aspectos, las fachadas de Mora son desnudas y grandiosas; pero los espacios que encierran son de una grata e irregular intimidad, sorprendiendo en un seguidor de Herrera. En algo recuerdan la amenidad espacial del aspecto urbanístico del plateresco, o la reacción, bajo Luis XV, contra la pretensión y el excesivo formalismo de Versalles. Lerma constituyó verdaderamente un Escorial para Valladolid; pero, como vemos, su carácter fué, conscientemente, más irregular y vario, con llamativo estilo hispánico.

La iglesia de San José, de Ávila ³⁶, fué una labor enteramente adecuada a la flexible imaginación de Mora. La primitiva construcción exigía que el nuevo diseño (1608) la respetara e incorporara. En consecuencia, el plan muestra cinco vanos en la nave, de los cuales sólo los dos primeros son iguales. Seis capillas alojadas similarmente flanquean la nave, cuyos variados ritmos son seleccionados por los reticentes acentos de aislados bloques de triglifos. La fachada es la obra maestra de Mora (fig. 3). Los muros de la nave empujan con planos paralelos hasta un atrio abierto, y abarcan otro plano paralelo a la fachada, que encierra un nártex con galería de dos pisos. De este modo, la entrada constituyó una composición prismática, limitada por planos transparentes u opacos, que establecen un espacio pictórico de luces y sombras.

JUAN DE TOLOSA. — Otro arquitecto formado a la sombra de El Escorial fué Juan de Tolosa (1548-1600), discípulo y hermano menor de Pedro de Tolosa, un aparejador nombrado en los primeros tiempos de la obra escorialense bajo Juan Bautista de Toledo. De esta suerte, Juan de Tolosa perteneció al grupo dominado por la herencia estética de Juan Bautista de Toledo, mejor que a la escuela de Herrera. La diferencia es importante y ayuda a comprender la antiherreriana disolución de Tolosa en las estructuras horizontales, sus alargadas proporciones y su empleo insistente del orden jónico.

La obra maestra de Tolosa es el Hospital de Medina del Campo ²³. Fundado en el año 1591, la iglesia fué terminada en 1597 y el patio en 1619. Poco hallamos aquí del calculado pinto-

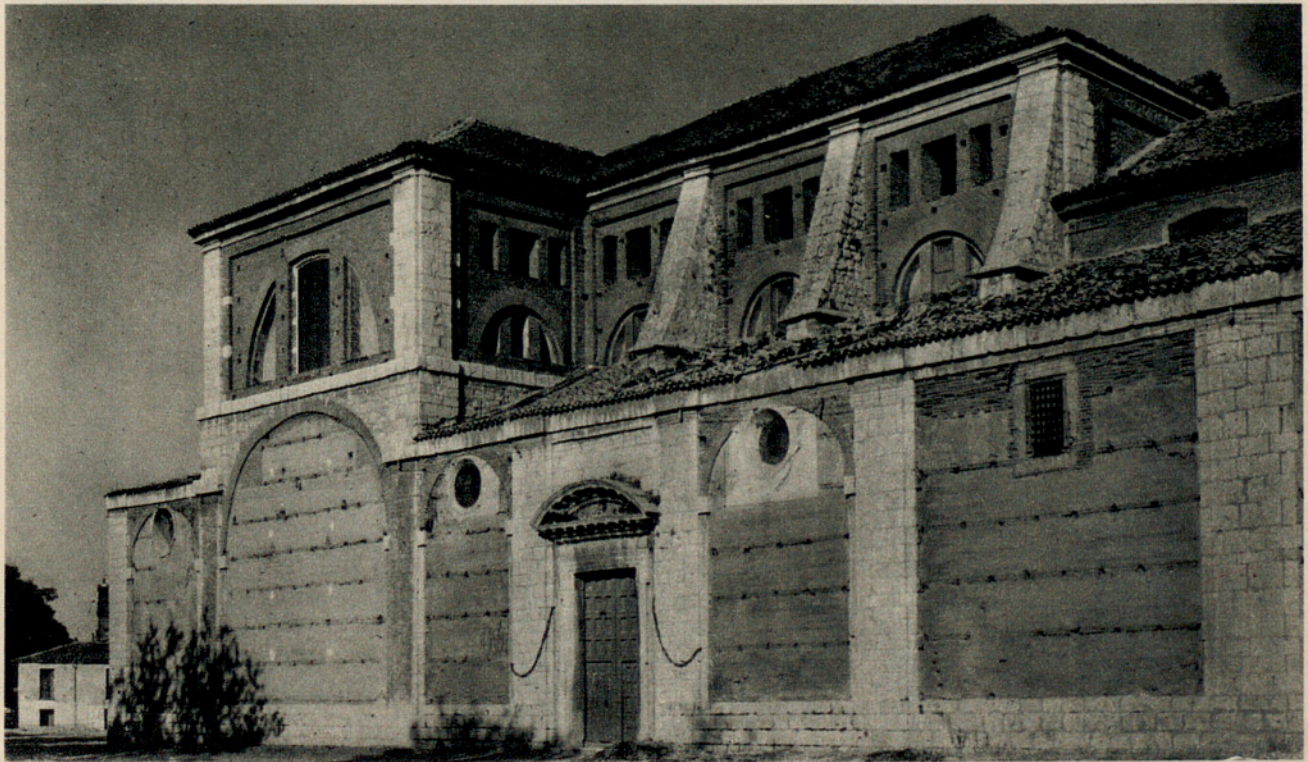
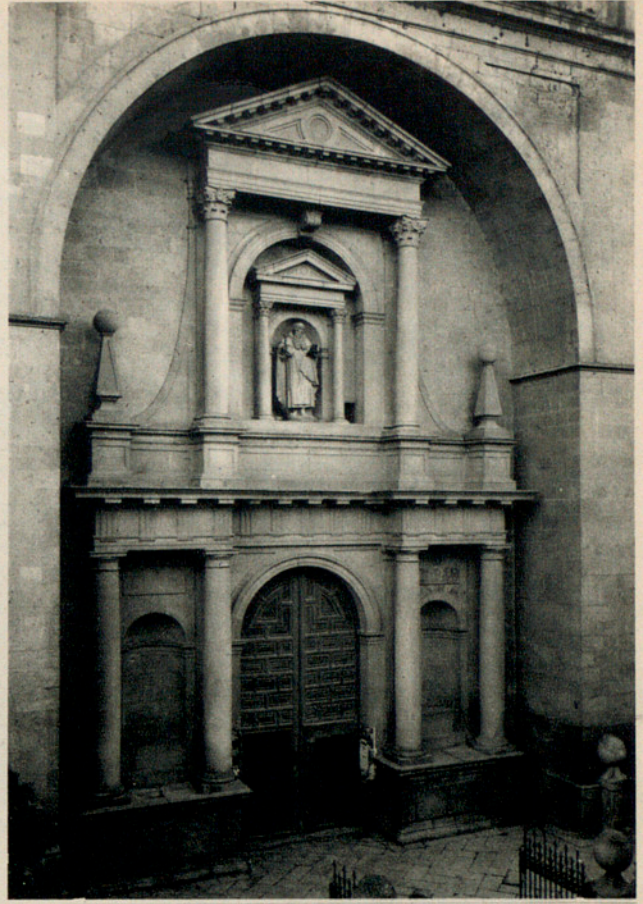


M. Chamose

Figs. 3, 4 y 5.—ÁVILA: FACHADA DE LA IGLESIA DE SAN JOSÉ. MEDINA DEL CAMPO: FACHADA Y PLANTA DEL HOSPITAL (SEGÚN PONZ); ALZADO DE LA IGLESIA DEL MONASTERIO DE MONTEDERRAMO.



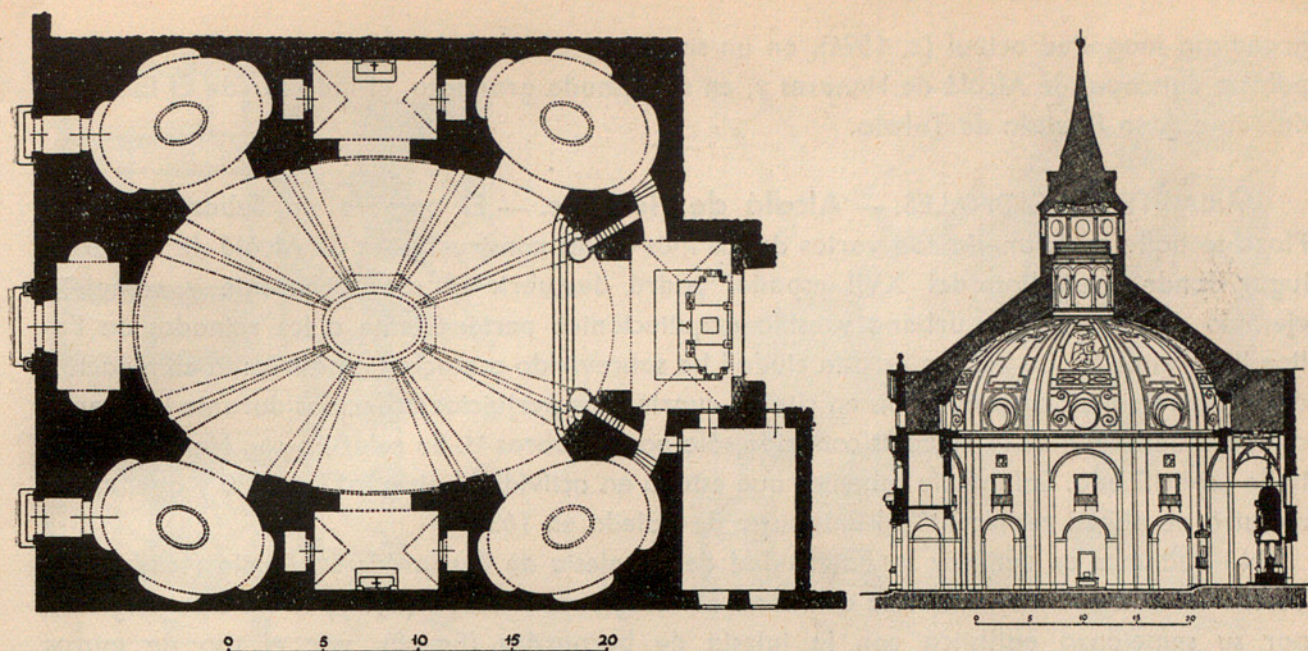
Figs. 6, 7 y 8.—MONFORTE DE LEMOS: FACHADA DEL COLEGIO DEL CARDENAL. SEGOVIA: FACHADA DE LA IGLESIA DEL SEMINARIO. ALCALÁ DE HENARES: FACHADA DE LA IGLESIA DE LAS BERNARDAS.



Figs. 9, 10 y 11.—ALCALÁ DE HENARES: FACHADA DEL COLEGIO DE MÁLAGA. SEGOVIA: PORTADA DE SAN FRUTOS EN LA CATEDRAL. VALLADOLID: IGLESIA DE LAS HUELGAS REALES.



Fig. 12.—VALLADOLID: FACHADA DE LA IGLESIA DE LAS ANGUSTIAS.



Figs. 13 y 14. — PLANTA Y SECCIÓN DE LA IGLESIA DE LAS BERNARDAS, EN ALCALÁ DE HENARES. Según Schubert.

resquisimo de Mora. La simétrica fachada principal es desnuda y severa como la del sur de El Escorial, debida a Juan Bautista de Toledo (fig. 4). En planta, la composición con las salas de enfermos flanqueadas por las galerías del patio, es una novedad. Las salas se abren al exterior por ambos lados, al patio y a la galería externa. Esta provisión de abundante luz, circulación y ventilación cruzada fué algo realmente nuevo en un proyecto de hospital español.

En la fachada principal, los pabellones extremos sirven como portal de la iglesia y como muro de término para las salas de enfermos. Muestran un original tratamiento, con el empleo de un orden colosal de pilastras sencillas, que sostienen el frontón, elevándose sobre generoso pedestal y por encima de la entrada de la planta baja. Esta fórmula avanza desde el tipo de edificio de dos pisos de Viñola ⁴⁶ hacia la fachada más común española, del siglo XVII, tal cual aparece ejemplarizada en el tratado (1633) de fray Lorenzo de San Nicolás ⁹⁴.

Queda consumada la supresión de las superfluas molduras horizontales viñolianas y enaltecida la verticalidad del panel de la fachada principal, en clara y sencilla fórmula que parece adelantarse en ciento cincuenta años a la depurada y vivaz forma de Juan de Villanueva. Tolosa empleó otra vez esta fórmula en la iglesia de Montederramo ³⁹, en Galicia, proyectada en 1598 y acabada antes de 1600 (fig. 5). El procedimiento sobrevivió largamente a Juan de Tolosa; reaparece en Hervás ¹³², en la iglesia de trinitarios fundada en 1664; en Madrid, en San José ²⁷, de 1742; con los churriguerescos prospera, y en una amplia familia de iglesias andaluzas del siglo XVIII, tal como la de Moguer ¹³⁴, por Pedro de Silva (1760), o la de A. M. de Figueroa, parroquial de Algodonales (1779-1790). La fachada de Montederramo parece ser el prototipo, como decimos. Carece de antecedentes directos, tanto en el ámbito del estilo de Herrera como en las obras italianas del período.

La fachada del Colegio del Cardenal en Monforte de Lemos ⁵⁰ fué proyectada por el jesuíta Andrés Ruiz, en 1592. El pedestal almohadillado y el pseudo colosal orden jónico reaparecen (fig. 6). Tolosa ejerció su actividad de modo intermitente en Monforte (c. 1593-1600), y, según la creencia de Pita, se le debe sólo la ampliación de la fachada conventual hasta su

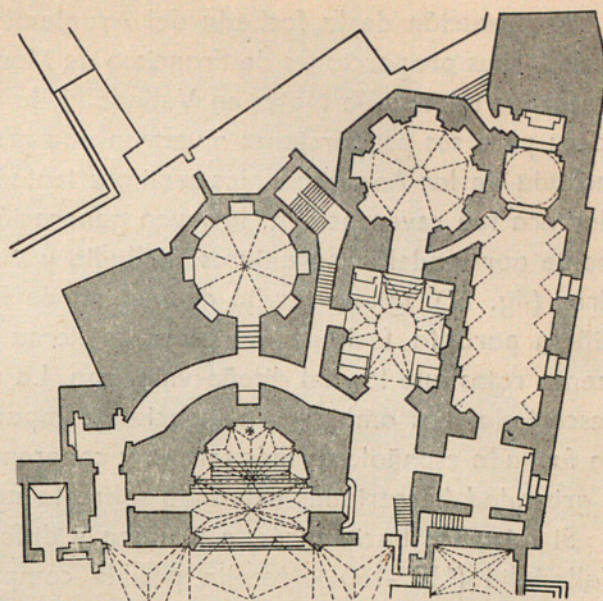
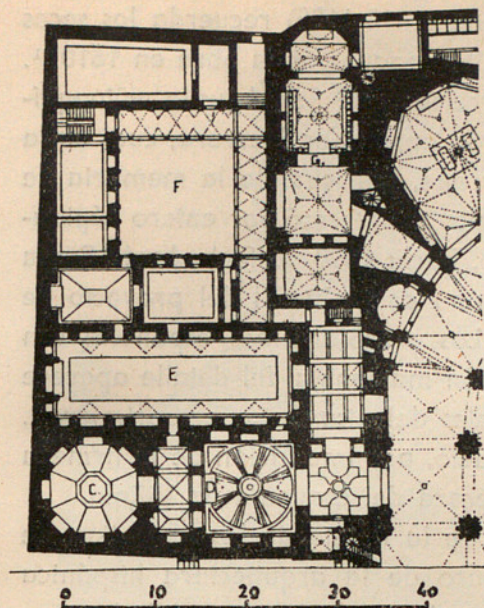
grandiosa magnitud actual (c. 1594), en un sistema que recuerda el ritmo de la fachada del palacio episcopal de Alcalá de Henares y, en su desnuda grandeza, el lado sur de El Escorial, debido a Juan Bautista de Toledo.

VARIANTES REGIONALES. — **Alcalá de Henares.** — El nombre de Sebastián de la Plaza se halla relacionado con varias de las más bellas construcciones de Alcalá de Henares, lugar donde el estudioso del XVII español podrá descubrir el más coherente y completo ejemplo de composición urbana y estilo arquitectónico perteneciente a los reinados de Felipe III y Felipe IV. La belleza de esta ciudad ha sobrevivido a muchos desastres: la eliminación de su Universidad; su conversión en ciudad-cuartel; los perjuicios acaecidos durante la guerra civil, etc. Sebastián de la Plaza es conocido sólo por sus obras⁴⁴. Su relación con Herrera no se halla especificada. Solamente sabemos que estuvo en actividad entre 1617 y 1630 y que, como maestro de obras, representó al arzobispo de Toledo en 1630.

No dudamos en ratificar su paternidad de la iglesia de bernardas en Alcalá (1617-1626). Tormo le atribuye los trinitarios calzados. El colegio de Málaga (fig. 9) le ha sido asignado por su semejanza estilística con la iglesia de bernardas (fig. 8), por el uso de muros de ladrillo de estudiadas proporciones, realizados por su planitud y con hiladas voladas de piedra blanca.

La planta oval de las bernardas es antiherreriana (fig. 13). Serlio publicó en el Quinto Libro (1547) una de este tipo, y Viñola edificó dos obras semejantes: San Andrea, en Roma (1550) y Santa Anna dei Palafrenieri (c. 1570). El diseño oval de Vincenzo Danti para la basílica de El Escorial (c. 1570) fué rechazado y perdido, y sólo en 1590-1599 la iglesia ovalada del Colegio Agustiniiano de Doña María de Aragón, en Madrid (destruido), fué proyectado y construido, apoyado por el Greco. Pudo basarse en el edificio de S. Giacomo Corso, de Roma, de Francisco da Volterra, construido con anterioridad a 1588, con la entrada en el eje mayor y seis profundas capillas rectangulares, en adición al nártex y presbiterio. Las tribunas de la iglesia de Madrid reaparecen en Alcalá (fig. 14); pero aquí las medias columnas de orden jónico ceden el lugar a las simples pilastras apareadas, con fajas que continúan en las cintras de la cúpula. Esta adopción de plantas ovales, desde 1590, es posiblemente la más vigorosa prueba que podemos presentar respecto a la reacción contra los rectangulares y severos perfiles del estilo herreriano. A la vez, renueva una tradición plateresca de plantas ovales, como ejemplariza en Sevilla la sala capitular de la catedral, y en la Alhambra de Granada, el vestíbulo oriental del proyecto de Machuca para el palacio de Carlos V; tradición que quedó suspendida durante el interludio herreriano.

Sebastián de la Plaza trató la forma con originalidad. Capillas rectangulares y ovales se suceden. Las tribunas son alternativamente estructuradas por altos arcos de descarga, no enteramente tangentes al cornisamento. El estuco aparece en el intradós de la cúpula, en el tambor con arcadas, coronado por un antepecho circular y un tambor superior, con el cual termina, como una aguja de carácter nórdico europeo, con sus buhardos y cóncavos perfiles. Estas linternas, rematadas por una aguja, recuerdan la extraña solución de Andrés de Segura en Uclés (1591-1597), donde la cubierta con faldones que encierra la cúpula termina en un obelisco sostenido sobre cuatro esferas (fig. 19), el cual prefigura la bella aguja de Pedro de Ribera, una centuria después, en Nuestra Señora del Puerto, de Madrid. En todos estos ejemplos, la cúpula de curvada superficie es encerrada en una cubierta poligonal de



Figs. 15 y 16. — PLANTA DEL SAGRARIO, SACRISTÍA Y DEPENDENCIAS ANEJAS EN LA CATEDRAL DE TOLEDO. Según Schubert. PLANTA DE LA CABECERA DE LA IGLESIA DEL MONASTERIO DE GUADALUPE. Según Mérida.

forma prismática, en característico tratamiento español que se basa en la disidencia de relaciones espaciales entre el interior y el exterior.

Valladolid. — Juan de Nates fué otro de los seguidores de Herrera en Valladolid ⁴⁰. Hacia 1589 trabajaba en dos construcciones que muestran la profunda huella proyectada en la ciudad por el arquitecto de la catedral. La iglesia de Las Huelgas Reales (fig. 11) repite el grave ritmo de la catedral herreriana, con tripartición, ventanas de linterna semi-circulares, inspiradas en la arquitectura de las termas de la Roma imperial. La iglesia de las Angustias, de Valladolid, ha sido también atribuída a Juan de Nates, en los años 1597-1604. Su fachada (fig. 12), aunque recuerda el incompleto arco triunfal de la portada de la catedral, de una década antes, sustituye el orden corintio por el más constreñido dórico romano, que Herrera adoptó para el exterior. Las proporciones son singulares. El entablamento del segundo piso llegó en amplitud a lo alto de la fachada; pero el efecto queda empequeñecido por las medias columnas de desgarbado aspecto. Las formas carecen de refinamiento; los vuelos son temerarios. Inevitablemente, el conjunto de la fachada recuerda más la arquitectura de Palladio que la de Herrera.

La portada de San Frutos, en la catedral de Segovia (1620), de Pedro de Brizuela, muestra asimismo una paladiana riqueza en el macizo frontón superior, componiendo un edículo bajo un arco, que, a su vez, anida dentro de un gran arco principal, basado todo ello en el esquema plateresco de Juan de Álava para San Esteban, de Salamanca (1524). De esta suerte, Brizuela combinó elementos preherrerianos, herrerianos y no herrerianos en una composición de asombroso poder y originalidad, donde vuelo y retroceso de planos combínanse en contrapunto mucho más complejo que el de Herrera. La deformación proporcional en el poderoso piso superior es muy marcada y recuerda análogas divergencias en Valladolid, mostrándonos la búsqueda general, en ese período, de medios para obtener una creciente verticalidad en los ejes constructivos (fig. 10).

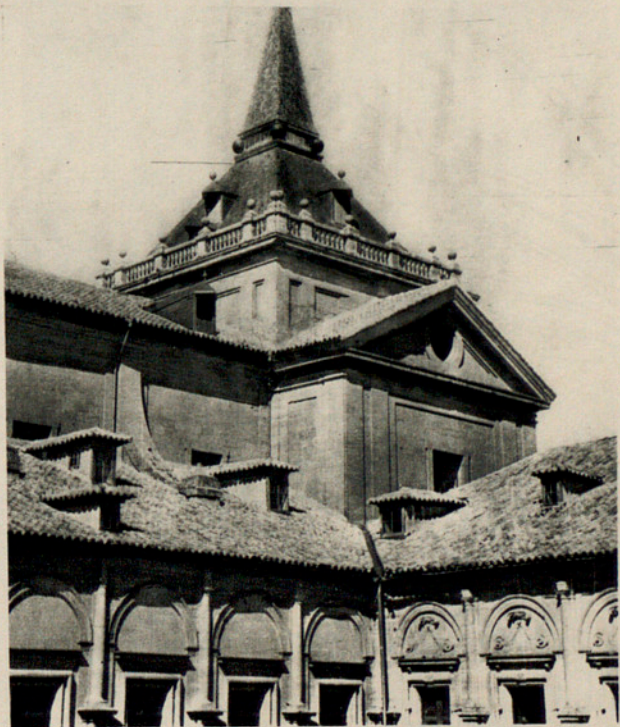
Su ejecución de la fachada del Ayuntamiento de Segovia (1610-1625) recuerda las secas y exquisitas proporciones de Francisco de Mora, el cual recibió pagos por la obra en 1610⁵¹.

En las iglesias de Nates en Valladolid, la severidad herreriana de San Agustín es inequívoca; pero sus proporciones muestran una modificación de lo normal en Herrera, cual en la fachada de las Angustias. Nos sentimos tentados a concluir que, aun cuando la memoria de Herrera fué reverenciada, la joven generación de arquitectos se interesó por entero rápidamente por modelos extranjeros: Palladio y Viñola. Por ello, hacia 1608, la fachada de Santa Cruz (fig. 17), iglesia jesuíta de Medina de Ríoseco⁴², es una copia literal del proyecto de Viñola para la fachada del Gesú en Roma (1568-1570). Los entablamentos españoles son menos rotos que los del diseño viñoliano. La rica elaboración manierista del detalle aparece descartada. Los ambiguos e indecisos compartimientos finales del piso bajo se suprimieron. La fachada española es más serena y coherente que su modelo, por imposición de la firmeza y gravedad herrerianas actuando sobre la agitación y ligereza del esquema de Viñola.

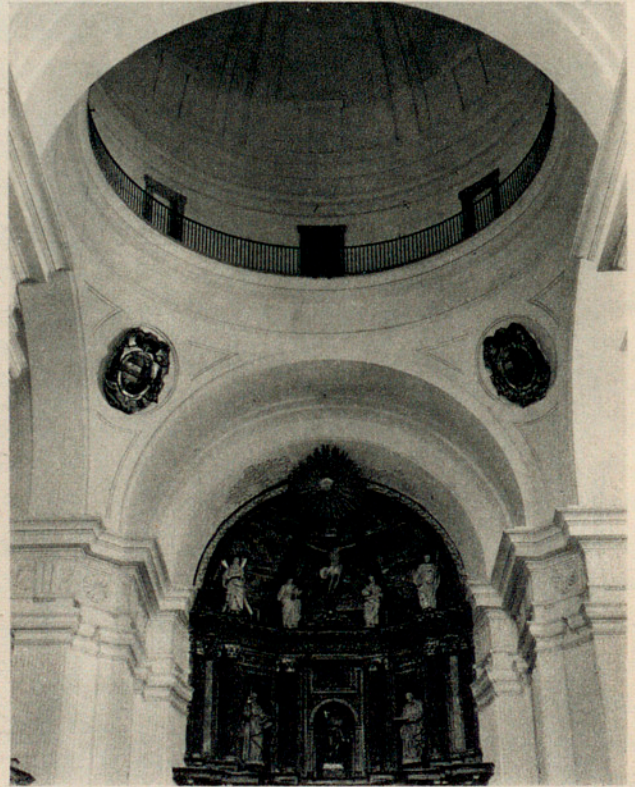
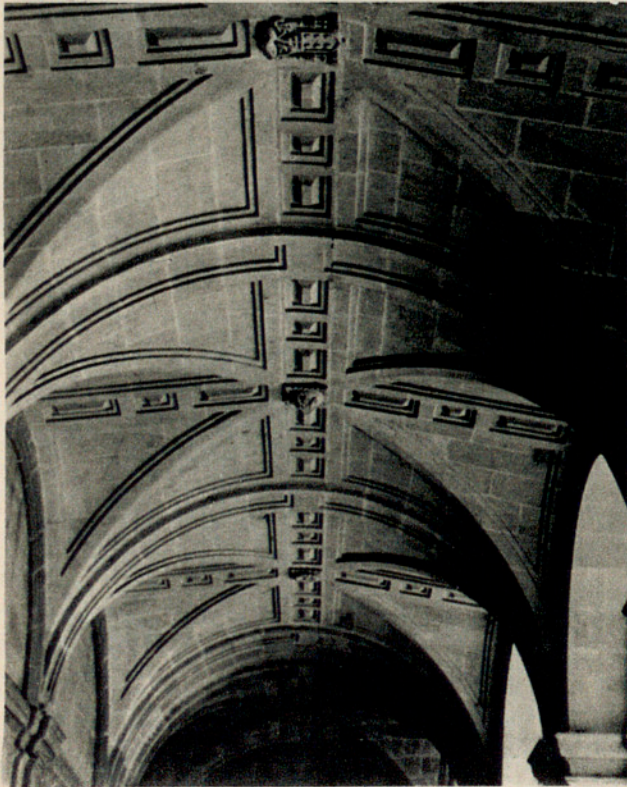
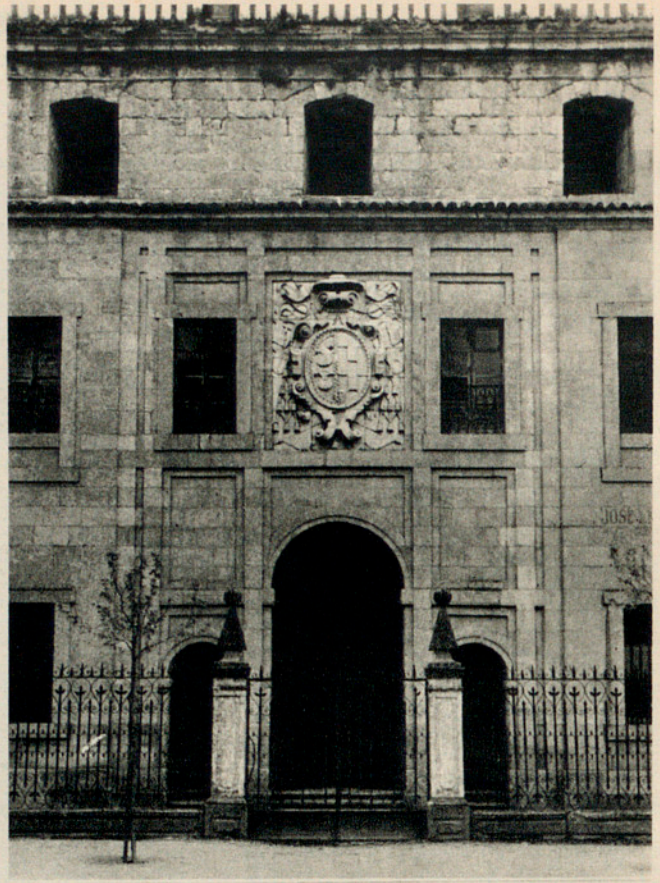
Si miramos hacia atrás, a la tosca y disforme fachada de la iglesia de las Angustias, de Valladolid (1597-1604), resulta posible comprender el futuro de la arquitectura hispánica del XVII. El altísimo piso bajo y el abreviado superior luchan dentro de la verticalidad, como en las fachadas de Juan de Tolosa. La pronunciada plasticidad de las medias columnas corintias da lugar a una suerte de labor de cestería, tejido en cruz de verticales con las horizontales de los entablamentos, en un efecto que prefigura el tratamiento superficial que usarán las siguientes generaciones. Lo más interesante, en el estilo de Nates, es la aparición, en la iglesia de las Angustias, de las superficies con almohadillado de punta de diamante, en las enjutas de la portada. Estas formas abstractas marcan un hondo cambio, desde el orden tectónico a la superficie decorada.

Uclés — Después de Nates, muchas iglesias marcan el desenvolvimiento de estas tendencias decorativas en el tratamiento superficial. El monasterio de Santiago de Uclés es un asombroso museo del estilo arquitectónico español, desde 1529. Cada generación que apareciera, desde la fundación de la obra hasta cerca de 1750, dejó ahí algún recuerdo de su estilo. Por ello, la lista de los arquitectos de Uclés parece una historia de la arquitectura española. Las construcciones, colgadas sobre una alta cima, recuerdan los castillos medievales, de los cuales la militar Orden de Santiago recibió la herencia espiritual. Desmañados intentos, proyectos incompletos, experimentos fracasados, hacen de Uclés una especie de taller de la invención arquitectónica. La fachada occidental (fig. 18) es particularmente inédita en España. Su fecha y paternidad no han podido ser exactamente determinadas; sin embargo, se atribuye a Francisco de Mora. El procedimiento de las armónicas torres flanqueando el panel central, que resalta ligeramente, es la fórmula inventada en Roma, hacia 1583, por Giacomo della Porta, en San Anastasio⁴⁶. Pareadas columnas compuestas en dos estribos flanquean la portada, bajo un frontón de paladiana amplitud. En el piso superior, y rodeando el emblema de Santiago, hay una estructura con moldura de entrelazado incidido. El efecto es sobrecogedor, como si una lacería islámica se hubiese insertado entre formas paladianas.

Ciudad Rodrigo. — Al otro extremo de España, en Ciudad Rodrigo, la capilla Cerralbo, comenzada en 1585 ó 1588, y acabada en 1685, sobre proyecto de un arquitecto ignorado, desenvuelve extensamente el mismo sistema ornamental. La fachada principal (fig. 20) presenta remoto parentesco con El Escorial. Las pilastras con cintas y lisas hiladas voladas se entretajan en tres planos de relieve. En la puerta del lado occidental (fig. 21) la labor de cestería reap-



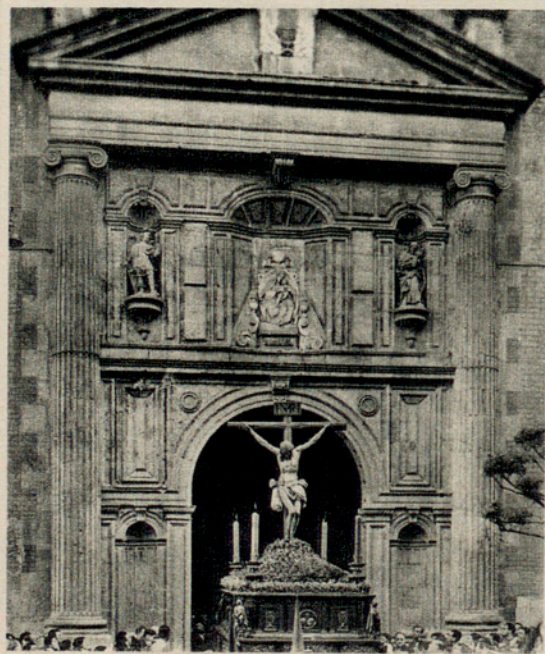
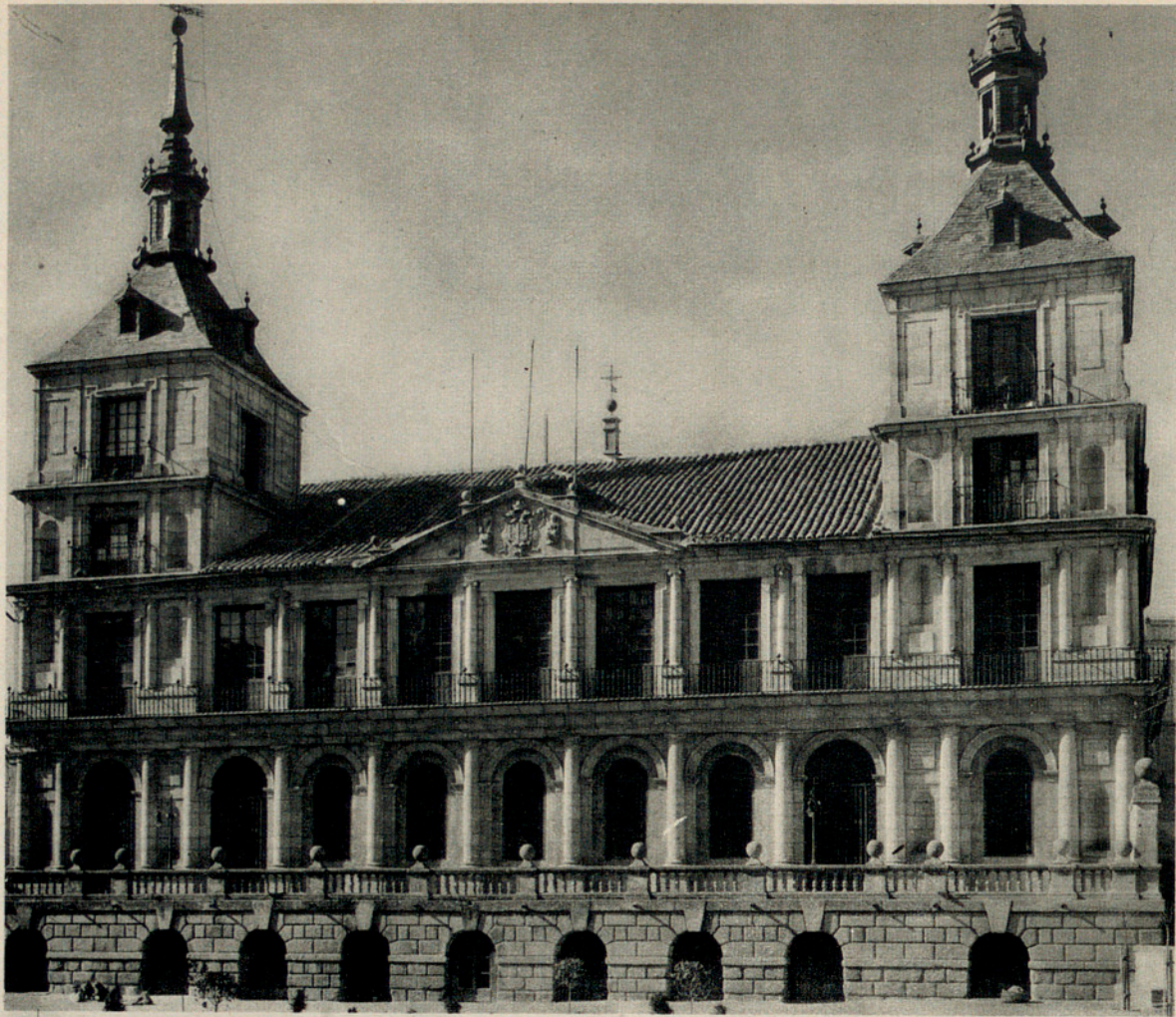
Figs. 17, 18 y 19.—MEDINA DE RIOSECO: FACHADA DE LA IGLESIA DE SANTA CRUZ. MONASTERIO DE UCLÉS: FACHADA PRINCIPAL Y CHAPITEL DE LA IGLESIA.



Figs. 20, 21, 22 y 23.—CIUDAD RODRIGO: FACHADAS PRINCIPAL Y LATERAL DE LA CAPILLA CERRALBO. MONFORTE DE LEMOS: BÓVEDAS DEL CLAUSTRO ANTIGUO DEL COLEGIO DEL CARDENAL. TOLEDO: INTERIOR DE LA IGLESIA DEL HOSPITAL DE AFUERA.



Figs. 24, 25 y 26.—CATEDRAL DE TOLEDO: CHAPITEL DEL SAGRARIO Y CÚPULA DEL OCHAVO; INTERIOR DEL SAGRARIO; INTERIOR DE LA SACRISTÍA.



Figs. 27, 28 y 29.—TOLEDO: FACHADA DEL AYUNTAMIENTO. JÁTIVA: INTERIOR DE LA COLEGIATA. SEVILLA: FACHADA DE LA CAPILLA DE LA UNIVERSIDAD.

rece en cuatro planos, incluyendo las armas del fundador, el cardenal Francisco Pacheco y Toledo, primer arzobispo de Burgos.

Galicia. — Más al Oeste, en Galicia, el tratamiento a base de puntas de diamante reaparece en la obra de Simón de Monasterio († 1624). Terminó la iglesia y el patio este del Colegio jesuíta del Cardenal, en Monforte de Lemos, entre 1608 y 1619⁴⁹⁻⁵⁰. La bóveda de la iglesia y los ánditos del claustro, así como las fachadas del patio, muestran un virtuosismo estereotómico que constituye nuestra primera indicación respecto a la propensión galaica hacia el pródigo empleo de la ornamentación geométrica. La bóveda de la nave está artesonada con una red de planos y líneas que evoca labor de cestería. Los aristones de las bóvedas del claustro (fig. 22) semejan bandas enjovadas o taraceas. Y debajo de ellas, los arcos obtienen su efecto por las profundas sombras de la entalladura, que produce puntas de diamante, biseladas tallas, tras la superficie plana de las pilastras, tímpanos o entablamentos.

Toledo. — En Toledo, los arquitectos de la generación siguiente a Herrera no se ocuparon en nuevos proyectos, sino en completar o ampliar los ambiciosos diseños del siglo XVI. Entre ellos, tenemos: la iglesia del Hospital de Afuera; la construcción del grupo de edificios llamado El Sagrario; el ángulo noroeste de la catedral; el acabamiento de la Casa Consistorial. En todos estos proyectos el nombre de Nicolás de Vergara el Joven figura con particular importancia hasta su muerte, acaecida en 1606. J. B. Monegro (1546-1621) le sucedió como maestro de obras en la catedral, siendo a su vez reemplazado, en 1625, por Jorge Manuel Theotocópuli († 1631), hijo del gran pintor. Con estos tres nombres y proyectos, la secuela de Herrera se desarrolló en Toledo^{45, 53, 96}.

La iglesia del Hospital de Afuera³¹ tiene una discontinua y enigmática historia. La obra dió comienzo en 1542 y prosiguió hasta terminar la cripta bajo el crucero. La iglesia propiamente dicha había adelantado mucho en 1603, bajo la dirección de Nicolás de Vergara el Joven, en campaña iniciada en 1582 (fig. 23). En la nave baja, pilastras dóricas pareadas se elevan desde un alto pedestal hasta la estructura de una tribuna con antepecho de pontifical escala. Sobre el crucero, la cúpula se levanta sobre un tambor con balconaje. Nave, brazos del crucero y ábside constituyen un coherente volumen unitario que centra la atención en la tumba del fundador, cardenal Tavera, en medio del crucero. Esta tendencia a la unidad se daba en España con anterioridad a Herrera; por esto nos sentimos tentados a atribuir la descrita iglesia a Vergara. Dicha suposición es ratificada por el carácter de las molduras del exterior, lo bastante duras y esquemáticas como para anticipar la decoración en placado de hacia 1650.

El Sagrario de la catedral, denominado por Tormo "pequeño Escorial", es un recinto rectangular que yace entre las sombras de la cabecera del templo (figs. 15 y 24). Incluye varias salas: la sacristía (fig. 26) y antesacristía, el vestidor, algunas capillas, una habitación para el tesorero y una estancia octogonal destinada a guardar el tesoro catedralicio, llamada el Ochoavo⁴⁷. Vergara el Joven recibió el encargo de presentar planos para la obra, en 1578, pero el terreno no fué adquirido hasta 1592, y la construcción se comenzó en 1595. La bóveda del subterráneo se hizo en 1598. A la muerte de Vergara, en 1606, los muros exteriores estaban muy avanzados. Bajo Monegro y los arquitectos ulteriores, la obra prosiguió hasta su terminación, en 1653⁹⁶.

Existe la completa evidencia de que el proyecto de Vergara, de 1578, inspiró el proceso constructivo íntegramente, aunque el citado arquitecto sólo pudiera dirigir la edificación de la parte baja del casco. Las dilaciones producidas desde 1606 fueron motivadas por el cre-

ciente despilfarro en el programa decorativo. En realidad, el Ochavo no recibió su decoración final hasta 1673. Este extravagante enriquecimiento de las superficies con materias semipreciosas caracteriza el período de mediados del siglo XVII. Volvemos a encontrarlo en Madrid, en la capilla de San Isidro de la iglesia de San Andrés, cuyo diseño continúa las tendencias del Sagrario de Toledo.

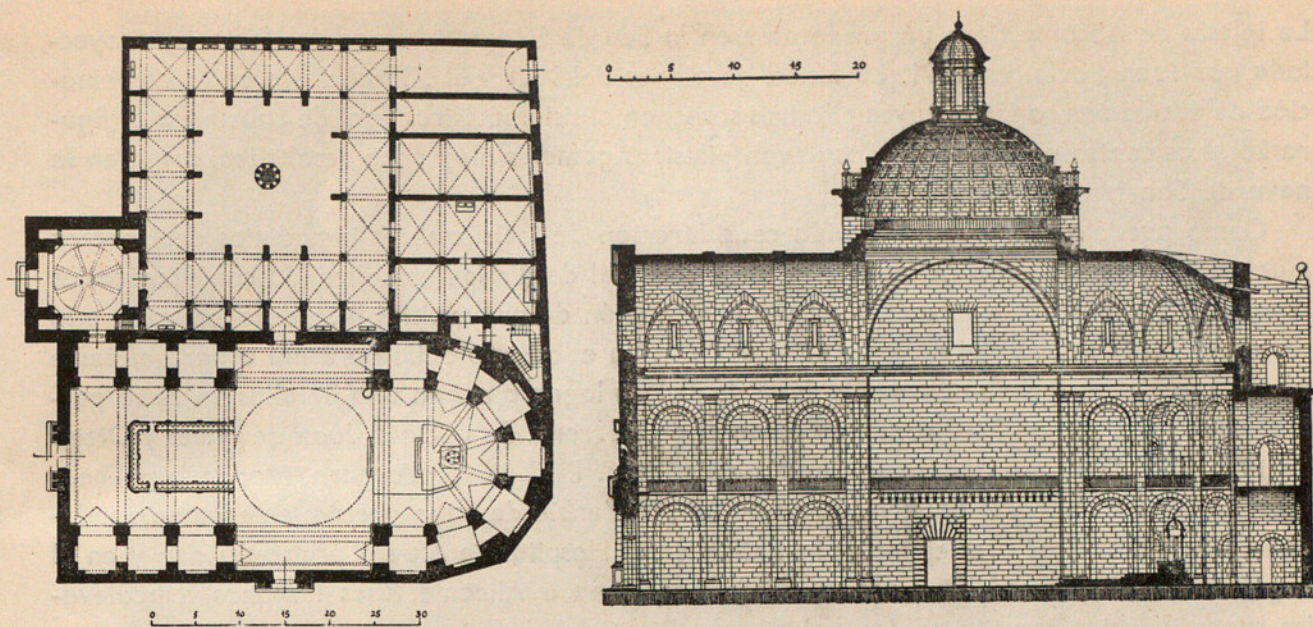
El propio Vergara fué invitado a repetir el esquema del Sagrario, en 1595-1597, en el monasterio de Guadalupe⁸⁸. El plan de Guadalupe carece de patio y vestidor, pero el esquema es el mismo (fig. 16); paralelamente a la abovedada sacristía cuadrilonga discurre otra línea de dos cámaras unidas, de las cuales la primera es cuadrada y octogonal la segunda (Ochavo). De este modo, la cámara relicario (el Ochavo), una capilla y una sacristía — sirviendo ambas como otros altares de la iglesia— son colocados juntamente en un área distinta, caracterizada por ejes rotos y discontinuas unidades espaciales.

La sacristía de Guadalupe (1638-1647) comprende piezas octogonales y cuadradas unidas, dedicadas, respectivamente, a San José y Santa Ana. Este sistema binario de espacios adyacentes, pero autónomos, reaparece a lo largo de la historia de la arquitectura hispánica y corresponde a lo que Chueca ha denominado propensión española a los “cuantas espaciales”, los cuales son discontinuos, pero concatenados. En el sistema binario, una capilla precede a la cámara relicario, constituyendo una suerte de antecámara al tesoro de las reliquias. El cuarto del tesoro es octogonal; su forma intensamente geométrica sucede al más sencillo cuadrado y su espacio es el más retirado. Esta relación descrita es muy importante; culminó dos generaciones después en el camarín, o cámara del tesoro para las alhajas de una determinada imagen, colocada encima y detrás de la capilla y altar de la misma.

De Monegro como arquitecto poco sabemos, aparte de que continuó los proyectos de Vergara con posterioridad a 1606, en particular la sacristía de la catedral toledana, acabada en 1618. El esquema de muros con arcadas, recluso en lo más hondo bajo los lunetos de la bóveda, pudo surgir por influjo del modelo de B. Ammannati: la nave de la iglesia jesuíta de San Giovannino, en Florencia, construída en 1590.

Vergara, Monegro y Theotocópuli participaron en la construcción de la Casa Consistorial de Toledo (fig. 27). El proyecto inicial de 1575 era de Herrera y la construcción prosiguió hasta 1618⁸⁹. Theotocópuli trabajó en la decisiva campaña final de 1613-1614. Ciertamente, el diseño de Herrera hubo de ser alterado durante el período de cuarenta y tres años que duró la edificación. Su mano resulta evidente sólo en el sencillo zócalo con arcos. Su diseño persiste acaso en el orden dórico de la arquería del piso bajo, cuyo carácter ornamental repite el patio de los Evangelistas de El Escorial. Pero en Toledo la proporción es más constreñida y las medias columnas entran en competencia con los cercos de los arcos en plástico relieve. En toda esta fachada, lo más llamativo es su generoso ventanaje. Las ventanas del segundo piso son huecos de una amplitud sin paralelo en el Renacimiento español. Su rico esquema prosigue en los pisos tercero y cuarto de las torres.

El conjunto del diseño deriva probablemente del proyecto de Rosmarino, de Serlio, publicado en 1575. El aspecto nórdico del ventanaje toledano recuerda especialmente la obra italiana para “un caballero provenzal en la vecindad de Lyon”. Sin embargo, la fachada de Toledo es mucho más rica y abigarrada que el prototipo de Serlio. Las vivaces torres de éste son simplificadas y la planta principal es abovedada mejor que arqueada-plana, como en Serlio. La monotonía de la fachada central de Serlio es aliviada por la inserción de un



Figs. 30 y 31. — PLANTA Y ALZADO DE SAN NICOLÁS DE BARI, EN ALICANTE. Según Schubert.

frontón delicadamente perfilado que aparece sobre tres huecos. Progresivamente, cada piso es más sutil en las proporciones de los detalles y más lineal en el tratamiento de las molduras de abajo arriba. De este modo, el piso final de las torres muestra perfiles y molduras de una claridad lineal que reaparece en el diseño español con ocasión de la fachada de la catedral de Granada, de Alonso Cano (1667). El ejemplo de la Casa Consistorial de Toledo ilustra un típico movimiento español que prosigue desde los diseños de Herrera hasta las más vívidas y complicadas superficies, por medio de ventanajes, proporciones, molduras y ornamentos. Los chapiteles fueron construídos en 1693, sobre diseños de Teodoro Ardemans. (Comunicación del señor Ainaud.)

Levante. — Las provincias hispánicas de la costa mediterránea, en su trayectoria artística, muestran más conexión con Italia y Francia que con la meseta central o las provincias andaluzas. Además, los hábitos constructivos medievales persisten con particular tenacidad en todo Levante. Las obras ejecutadas a lo largo del siglo XVI reflejan tales tradiciones.

Una iglesia levantina, San Nicolás de Bari, en Alicante, ejemplariza el estilo arquitectónico del este de España en los años siguientes a la muerte de Herrera. Agustín Bernardino, del cual carecemos de toda otra noticia, fué su constructor ^{21, 26}. La obra comenzó en 1613; la cúpula se levantó en 1658, y la iglesia fué terminada en 1662. El diseño es una extraña combinación de formas medievales y renacentes (figs. 30 y 31). En planta, la nave criptocolateral y el gran crucero derivan de la fórmula del *Gesú* viñoliano; pero la cabecera es igual al sistema de capillas radiales del siglo XII, en el norte de Francia, como en Tournus.

Las altas tribunas acentúan el carácter celular del espacio, recordando excesivamente los superpuestos niveles de las catedrales francesas del siglo XII, cual en Laon o Noyon. Los contrafuertes entre las capillas y en el crucero ostentan una decoración a base de pilastras de muy escaso relieve, de orden toscano, que se elevan hasta un entablamento en la imposta de la bóveda de cañón. Parece como si el proyectista hubiese intentado expresamente descubrir los límites de mutua tolerancia entre órdenes renacentes y formas estructurales del Medioevo.

La iglesia de Alicante tiene un predecesor en la Seo de Játiva ²⁶⁰, cerca de Valencia, proyectada por Juan Pavía, en 1591. La fusión de planos del XVI y el XIII aparece en la combinación de ábside con soportes cuyas pilastras sostienen el sistema estructural de cubrimiento (figura 28). Los contrafuertes cuadrados llevan pilastras gemelas muy poco resaltadas, como en la nave de San Nicolás, de Alicante.

Como puede verse, nuestra rápida consideración de los sucesores inmediatos de Herrera muestra, no una "tiranía de estilo", ni un grupo leal de discípulos aplicando con firmeza los preceptos del maestro, sino más bien una constelación de proyectistas bien dotados, cada uno de los cuales se separa del maestro para dar con un adecuado estilo personal o para afiliarse a otra escuela. Francisco de Mora y Juan de Tolosa lograron cada uno de ellos un estilo personal que nada gana al ser confundido con el de Herrera. En cambio, Juan de Nates y Diego de Praves se inclinaron hacia la familia paladiana. En Toledo, Vergara, Monegro y Theotocópuli parecen haberse desenvuelto hacia una tendencia de estilo purista, enteramente independiente y cuyos mejores ejemplos se hallan en el Hospital de Afuera preherreriano y en el Sagrario de la catedral. En Levante, desde Barcelona a Alicante, usos italianos y medievales supervivencias constituyen los polos magnéticos del campo arquitectónico.

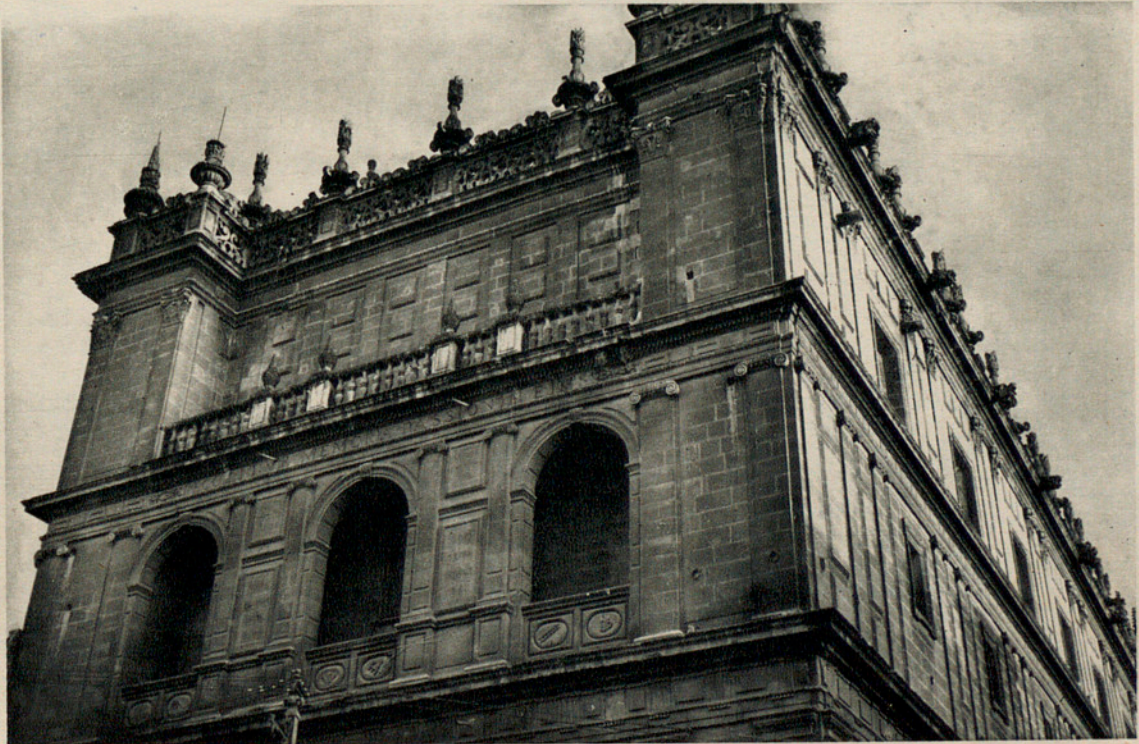
En el largo transcurso, la escuela de Herrera aparece sólo en el siglo XVIII, entre los arquitectos de los Borbones, entre los creadores hispánicos del gusto neoclásico como restauración y, lo más inesperado, entre los heresiarcas decoradores de Sevilla, en la familia Figueroa.

EL ITALIANIZADO SUR

LAS IGLESIAS EN FORMA DE CAJÓN. — La Lonja de Sevilla es la única obra que determinó el influjo de Herrera sobre la trayectoria de la arquitectura andaluza. Sin embargo, el pleno efecto de esta construcción permaneció latente hasta el siglo XVIII. La Fábrica de Tabacos (1726) y el Colegio de San Telmo realizado entre 1724 y 1734 por Leonardo de Figueroa, amplifican el ritmo de la Lonja en gran escala y con pródiga ornamentación.

El portal principal de la capilla de la Universidad de Sevilla (1565-1578) tiene toscas líneas ³¹. Un colosal orden jónico abarca dos pisos de nichos y paneles combinados en arriesgado diseño (fig. 29), que recuerda el tratamiento de superficies en las obras de Valladolid, Uclés o Ciudad Rodrigo (capilla Cerralbo). Como en estas construcciones, el portal sevillano se esfuerza por obtener una riqueza ornamental que busca no depender solamente de las formas tectónicas, tal como pilastras, entablamentos y frontones. El portal de Sevilla guarda estrecha relación con una de las mayores construcciones del siglo XVI en Sevilla: la iglesia del Hospital de la Sangre, que fué comenzada en 1546 y abovedada en 1591. Esta iglesia preconiza el ulterior desenvolvimiento de la arquitectura andaluza. Comparte con la portada de la capilla de la Universidad el esfuerzo hacia una organización lineal de la superficie.

En la nave y portada de la iglesia del Hospital de la Sangre (1560-1567), de Hernán Ruiz II ⁷, el espacio tiene entre las pilastras un independiente sistema lineal de ornamento que anticipa los diseños del siglo XVIII, debidos a Diego Antonio Díaz, especialmente en las enjutas que flanquean el medallón oval sobre la arqueada portada. Aquí, el diseño de la superficie aún está subordinado a los valores tectónicos del orden dórico que conjuga. Sin embargo, en el momento en que la superficie invierte sus valores con los acentos tectónicos, hasta cons-



Figs. 32 y 33.—SEVILLA: INTERIOR DE LA IGLESIA DE LA MERCED, HOY MUSEO DE BELLAS ARTES; EXTERIOR DE LA IGLESIA DEL SAGRARIO



Fig. 34.—SEVILLA: INTERIOR DE LA IGLESIA DEL SAGRARIO.

tituir el aspecto primario y dominante, queda abierto el camino para las sorprendentes combinaciones ornamentales del siglo XVIII.

En todos los motivos de la iglesia de la Sangre apúntase la vía hacia el estilo del siglo XVII. Respecto a la arquitectura hispánica, dicho edificio resulta el antepasado de una numerosa progenie, cual el romano *Gesú* de Viñola; esto es, el punto de origen de la gran familia arquitectónica del siglo XVII. Después de a la iglesia de la Sangre, en primer lugar, las naves en forma de cajón de los siglos XVII y XVIII deben mucho a Hernán Ruiz II.

Un claro ejemplo es la iglesia de la Merced, en Sevilla, actual Museo de Bellas Artes (fig. 32). El proyecto, que data de antes de 1603, acabado en 1612, se debe a Juan de Oviedo⁶⁶, el cual fué alumno de un discípulo del arquitecto Hernán Ruiz, y a quien pueden atribuirse otras obras de carácter más manierista. La iglesia de la Merced es una alta y estrecha caja, bien adecuada a su presente uso como museo. Su alta proporción recuerda la iglesia de la Sangre; sus sobrios ornamentos derivan del severo estilo de Juan de Bustamante³¹, a pesar del frecuente recurso de Oviedo, en otras construcciones, de emplear molduras originales, incrustaciones de cerámica y ventanas circulares en los frisos.

En Sevilla, el más importante edificio de este tipo en forma de cajón es la iglesia parroquial metropolitana, o del Sagrario, la cual aparece proyectada desde el ángulo noroeste de la catedral. Su arquitecto, en 1615, fué un aparejador o maestro de obras, inspector de la construcción de la catedral, Miguel de Zumárraga, el cual estuvo al servicio del Capítulo durante treinta años^{21, 26}. La construcción comenzó en 1617, sobre planos de Zumárraga, dibujados dos años antes. Tras su muerte, en 1651, signos de fallas estructurales aparecieron en los arcos del crucero. La obra no se dedicó al uso hasta 1662. El alto pedestal de la original cúpula sobre el crucero fué rebajado y reconstruido a fines del siglo XVIII.

En la iglesia del Sagrario se funden dos corrientes de la arquitectura sevillana del siglo XVI. El alzado de la tribuna de la iglesia de la Sangre, con capillas gemelas en cada hueco, como en el proyecto de la catedral de Jaén, de 1532, debido a Andrés Vandelvira, fué vigorizado y aclarado, aun cuando la superficie interior (fig. 34) participa todavía de la prolijidad plate-resca. En adición, reaparece el alto tramo del crucero, sosteniendo una cúpula sin ventanas, como en la capilla de la Universidad, de Bustamante. Pero la envoltura exterior del Sagrario es extraordinaria. Carece de toda proyección. Los brazos del crucero surgen por omisión de las tribunas en una crujía. El exterior constituye un bloque cerrado (fig. 33). Sus lisas fachadas se dividen en tres pisos, con pilastras de los órdenes dórico, jónico y corintio, en correcta superposición. La triple organización del alzado y la estructura de cajón repite la fachada del Hospital de la Sangre; pero las pilastras de cada piso semejan miembros de un sistema superficial de ornamento. Su proyección es exactamente igual a la de los paneles divididos en compartimientos que aparecen entre las pilastras. Además, las basas de las pilastras no están definidas. El resultado es una equivalencia o casi inversión de las relaciones de figura y fondo: las pilastras parecen patrones de un fondo ornamentado y los compartimientos entre las pilastras actúan, paradójicamente, como figuras, en vez de como fondo.

De este modo, el "purismo" andaluz, desde Bustamante a Zumárraga, se establece paralelamente al desarrollo castellano expuesto en el primer capítulo. En lugar del avance, desde el estilo purista de Herrera, a las más sueltas formas de Mora y Nates, encontramos los desnudos y austeros proyectos de Bustamante y la derivación hacia la académica libertad de las décadas hacia 1600.

Posiblemente, el más productivo y acaso el proyectista menos dotado del grupo fué el arquitecto jesuíta Hr. Pedro Sánchez (1568-1633?). Su actividad inicial, tras su ingreso en la Orden, en 1591, fué como constructor de la primera casa de los jesuitas en Andalucía, sencilla y carente de pretensiones. Su obra tiene relación con otras en Sevilla, Cádiz, Málaga, Granada y Baeza; planos firmados por su mano para las construcciones jesuitas de Écija, Guadix y Osuna, se hallan en *Cabinet des Estampes*, de París³¹. En Madrid, Sánchez construyó San Antonio de los Portugueses (fig. 35), sobre planta oval con tribunas (1624-1633). También se acreditó con la fundación para San Isidro, en Madrid (1622) (ver pág. 60). Su obra refleja la rápida prosperidad de la Orden y así ilustra la progresión desde un estilo desnudo a otro ornamentado. El desenvolvimiento de este proceso es claramente perceptible en Granada, en la iglesia de los Santos Justo y Pastor. La nave, en forma de cajón (1575-1589), fué diseñada por Hr. Martín de Baceta (fig. 37); los transeptos, crucero y santuario fueron agregados antes de 1621 según proyectos de Pedro Sánchez³⁸. Sus condiciones de diseñador carente de sensibilidad aparecen en su copia de la cúpula de El Escorial, falta de atractivo, que ejecutó en reducida escala, más puntiaguda y ornamentada que su modelo (fig. 36). Los aristocráticos y discretos detalles de El Escorial ceden el paso a los de Granada; el cornisamento que corona el tambor está guarnecido con ménsulas; las lisas molduras del extradós parecen grandes nervios con volutas y pináculos; los hondos telares del vano de las ventanas son sacrificados y los nichos semejan alisados entrantes. La castiza balaustrada sobre el cúbico pedestal del tambor se convierte en entrelazado manierista, biselado en las esquinas. El sobrio frontón elevado en el crucero se yergue bruscamente en angulosa prefiguración de los frontones de Churriguera y Ribera. El ornamentado estuco del interior señala también la dirección del estilo; pero su análisis corresponde a otra sección de este capítulo (ver pág. 39).

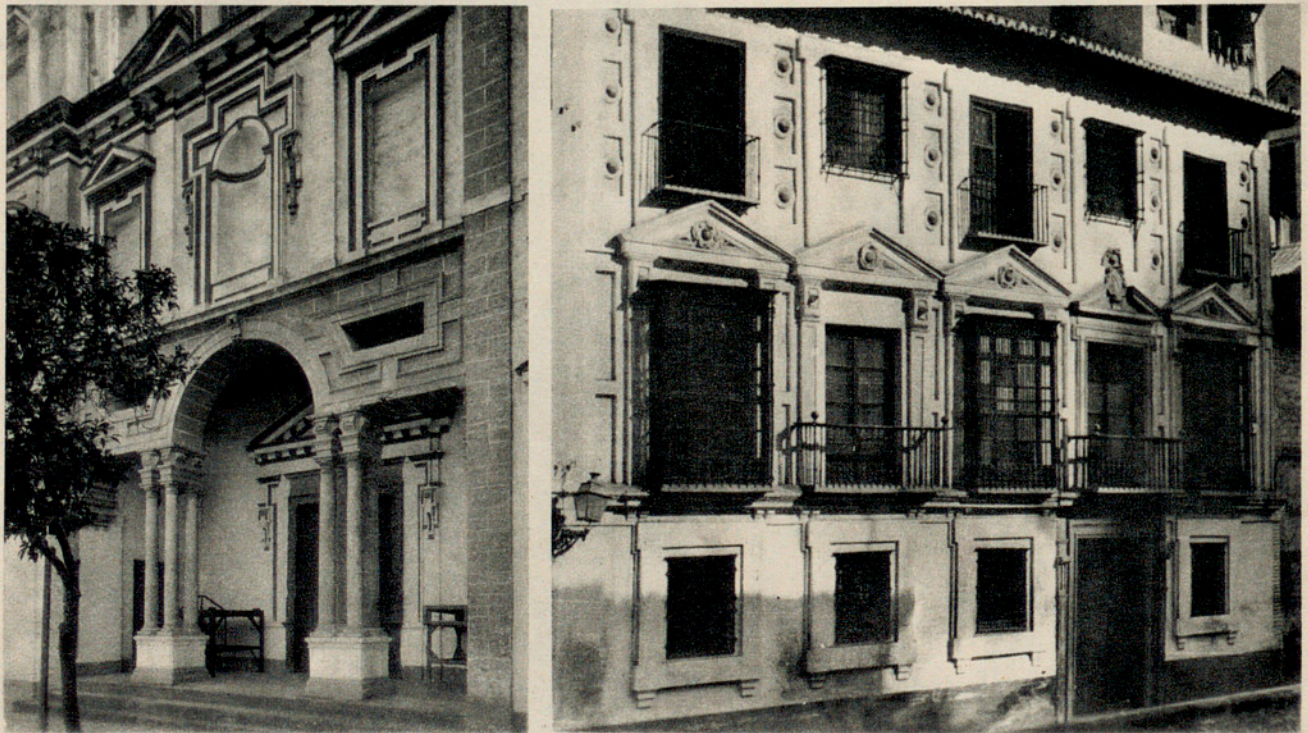
FACHADAS MANIERISTAS. — El influjo del manierismo italiano sobre la arquitectura andaluza fué mucho mayor que sobre la castellana, aun cuando los artistas italianos no fueron más numerosos ni productivos en el sur que en Castilla. La circulación de tratados arquitectónicos impresos tiene que invocarse como causa, así como la propensión meridional hacia los esquemas enriquecidos con ornamentación de carácter manierista.

La fachada de la Cancillería, en Granada, es el monumento español más importante entre los que reflejan la citada influencia (fig. 38). Dicha fachada fué acabada en 1587, bajo la dirección de Martín Díaz Navarro, cantero, y del escultor Alonso Hernández. Se desconoce su proyectista; pero el modelo en que se inspiró es inequívocamente italiano. El *Séptimo Libro*, de Serlio, cuya primera edición se publicó en 1575, contiene grabados que recuerdan el esquema de Granada. La característica más sorprendente de la fachada de la Cancillería la advertimos en la apretada y densa variedad de los vanos. Digno de cita es que Llaguno, el crítico e historiador del neoclasicismo, alabó la verticalidad de estos ejes de ventanas como "jambage de buen gusto"²¹.

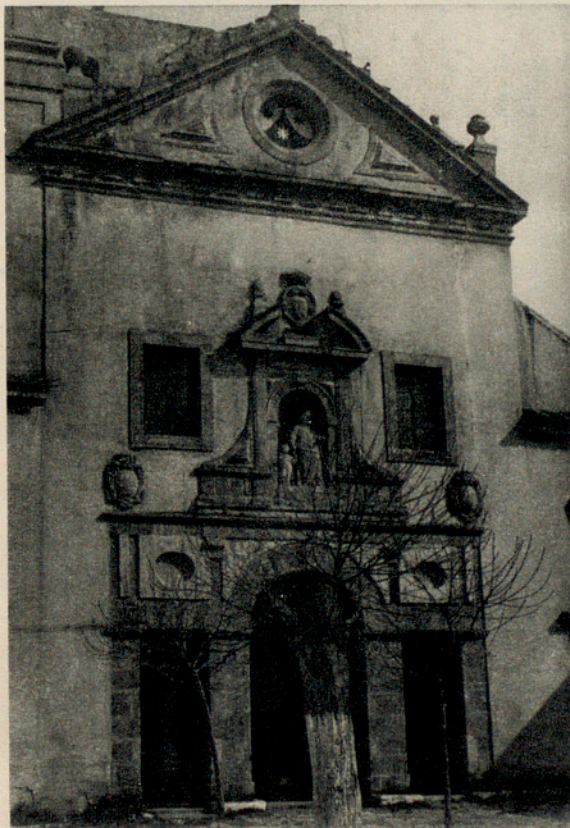
Del mismo modo, el eje de la portada es más complejo en la Cancillería. Frontones rotos aparecen en dos pisos y culminan en impulso vertical con un edículo en el tercer piso, que muestra las armas reales entre pequeñas ventanas. Este sistema surgió del designio de conducir la mirada del espectador hacia arriba, a través de los cuatro pisos, separados en sólo tres niveles ornamentales, cada uno eslabonado con el otro por elementos ascendentes, tal como los frontones rotos. Entre las medias columnas corintias de los pisos primero y segundo hay



Figs. 35, 36 y 37.—MADRID: INTERIOR DE SAN ANTONIO DE LOS PORTUGUESES. GRANADA: EXTERIOR E INTERIOR DE LA IGLESIA DE LOS SANTOS JUSTO Y PASTOR.



Figs. 38, 39 y 40.—GRANADA: FACHADA DE LA CHANCILLERÍA. SANLÚCAR DE BARRAMEDA: FACHADA DE LA MERCED.
GRANADA: CASA EN LA CARRERA DEL DARRO.



Figs. 41, 42 y 43.—BAEZA: FACHADA DE LA ANTIGUA UNIVERSIDAD. CÓRDOBA: FACHADA DE SAN CAYETANO Y TORRE DE LA CATEDRAL.



Fig. 44.—SEVILLA: FACHADA DE LA IGLESIA DEL HOSPITAL DE LA CARIDAD.

paneles de rico entrelazado. Como el diseño de fondo, en la fachada de la iglesia de la Sangre, en Sevilla, estos paneles entran en competencia con las formas tectónicas de fustes y frontones, para obtener la primacía visual. La lucha de los dos sistemas — el entrelazado y el de las formas tectónicas — se evidencia con la mayor claridad en el segundo piso, flanqueando la estructura de la ventana con frontón. Otra lucha puede advertirse entre el eje dominante de la portada y la distribución de huecos que cruza la fachada entera; el predominio de la portada es tradicional en España y el tratamiento ornamental de la fachada disminuye su simbólica importancia.

Una composición parecida, de apretados ejes verticales, volvemos a encontrarla, sin duda como imitación de la descrita fachada granadina, en la Universidad de Baeza (fig. 41), en la ampliación terminada en 1593. El Padre Ponz ²³ la admiraba mucho a fines del siglo XVIII. En esta obra, la portada principal — que se yergue, como en la Cancillería, en composición de tres zonas verticales — está flanqueada por ejes verticales de ventanas, abarcando dos y tres pisos. Las ventanas se eslabonan, entre los distintos pisos, por bandas ornamentales, en líneas que ritman la fachada visualmente de modo más decisivo que en Granada. La relación de las exornadas ventanas con el liso muro que las rodea es tradicional en España; el proyectista de fachada de Baeza alcanzó en esta obra un sentimiento de la proporción muy hispánico para el motivo extranjero de la zona vertical de ventanas y resolvió el conflicto entre la adornada portada y la fachada asimismo ornamentada por medio del contraste violento entre tales zonas y el desornamentado paramento. Pero la fachada de Baeza es un diseño provincial, que recuerda todavía muchos antepasados platerescos de hacia 1550, mientras que en las grandes ciudades los proyectos de puro manierismo italiano dominaron la escena hasta avanzadas fechas del siglo XVII. Estos diseños de españoles que seguían modelos italianos fueron con frecuencia el fundamento para el desarrollo del siglo XVIII.

En Córdoba, la torre de la catedral ilustra este punto ^{116, 118}. El alminar del siglo X es el corazón del mismo; cuando amenazaba ruina en 1589, Hernán Ruiz III facilitó diseños para su reparación y nueva decoración. Los trabajos se iniciaron en 1593. El proyecto de Ruiz aparece en el motivo paladiano del campanario, el cual es una reducción y simplificación, dentro de una trayectoria herreriana, del más rico diseño, de cinco partes, de Hernán Ruiz II para la Giralda de Sevilla (1558-1568). Dicho motivo aparecía también en el *Quinto Libro*, de Serlio, como remate de torre. La linterna del reloj, que se halla encima, se debe a Rodrigo de Sequero, en 1604-1617, acabándose su más alto elemento en 1664, en un período en el cual el temor por la estabilidad de la torre aconsejaba su total reconstrucción, tanto en el lado del patio (1654-1657) como en el de la calle (1658-1675). El poderoso perfil con varios retrocesos y divisiones horizontales (fig. 43), recuerda de modo inevitable la torre del Reloj, de la catedral de Santiago, en Galicia, reconstruída en 1676-1680 sobre núcleo del siglo XIV. La torre de Córdoba constituyó con seguridad un modelo para el diseño de Andrade en Santiago y, por consiguiente, para las torres gallegas en general.

El tema del campanario de Hernán Ruiz reaparece en Córdoba, en la fachada de San Cayetano ⁵⁸, la iglesia de los carmelitas descalzos, acabada en 1614, cuyas portadas están fechadas en 1616 y 1634 (fig. 42). Un edículo aparece encima del pórtico paladiano. Ventanas pesadamente estructuradas flanquean dicho edículo. Un abrupto frontón corona la fachada. En el frontón hay esquemas circulares y triangulares y la cornisa está dividida en largos rectángulos. Este proyecto tiene mérito, no sólo por ser uno de los primeros ejemplos en España

de fachada-vestíbulo o nártex sotacoro (ver pág. 51), sino también por su vigoroso ornamento por contraste de masas y huecos. También se produce en otra iglesia mercedaria, acabada en 1625, de Sanlúcar de Barrameda (fig. 39), debida a fray Juan de Santa María y Antonio Sánchez ²³¹. El tema paladiano del ingreso es enriquecido por un racimo de columnitas, como en Santa Clara, en Sevilla, y la parte más alta de la fachada tiene el ritmo denso de la Cancillería de Granada.

La más completa exploración de estas posibilidades, que fueron primeramente sugeridas en la Cancillería de Granada, fué lograda en Sevilla, en 1647, con la fachada de la iglesia del Hospital de la Caridad (fig. 44), construída según proyecto del arquitecto y escultor Bernardo Simón de Pineda ⁶⁵. La división en tres pisos se presenta de nuevo, con tres ejes de ventanas sobre la portada, como en San Cecilio, de Granada. Pero el diseño total es enriquecido mediante moderados vuelos y retrocesos. La proyección de los ejes laterales y el central se retira al plano de fondo resguardado por un arco, que sirve para conectar los dos pilones gemelos de los ejes laterales. Movimiento y continuidad lo relacionan todo en las fenestradas formas de esta obra, lo cual deriva de la fachada de la Cancillería granadina. Además, el conjunto de la fachada produce el efecto de un retablo, con azulejos insertados en el sistema arquitectónico de los dos pisos superiores. La especificación de todos estos frontones, entablamentos y órdenes de soporte es la correspondiente a mediados del siglo XVII, que encontraremos de nuevo en Madrid y Castilla. Con todo, la iglesia de la Caridad representa la culminación en Andalucía de los dos temas estudiados en el decurso de este capítulo: la iglesia en forma de cajón y la fachada manierista de apretado y policromo diseño rítmico.

Antes de dejar las fachadas manieristas andaluzas, citaremos un ejemplo final en Granada; aunque no podemos fijar de modo cierto su fecha, facilita una convincente demostración de la longevidad y secular influencia de la fachada de la Cancillería. Es una casa a la orilla derecha del río Darro (fig. 40), a los pies de la colina de la Alhambra. La planta baja tiene pesados linteles iguales de ventanas, con amplia fenestración encima, en el piso principal. Más arriba, y en el último piso, hay ventanas alternativamente cortas y largas, separadas por molduras en paneles con incrustaciones de cerámica vidriada. La fachada es casi toda vidrio; los ejes verticales son los de Serlio y la Cancillería, y la elegancia general del diseño es andaluza, dentro de la trayectoria de la arquitectura manierista florentina.

ESTUCOS DE INFLUJO ITALIANO. — Hacia 1620, las iglesias en forma de cajón se habían convertido en un lugar común, dentro de la arquitectura andaluza vernácula, mientras la fachada organizada rítmicamente había tomado carta de naturaleza en el país. Un tercer componente de la arquitectura andaluza, hacia 1600, es la súbita aparición, en amplia escala, de diseños en estuco de estilo italiano, influjo superpuesto a la vieja tradición mudéjar de la región, según las densas y complicadas formas de los libros de modelos manieristas. Hemos de conceder que la iglesia en forma de cajón, decorada con estuco, constituyó una tendencia barata dentro de la arquitectura religiosa. Su aparición en Andalucía coincide con los inicios de la prolongada crisis económica del siglo XVII, cuando trabajo y materiales compartían los altos precios de la inflación en tal período.

La catedral de Córdoba fué, con toda probabilidad, el punto de partida de la desviación del procedimiento, desde las obras en piedra a las decoraciones de estuco del siglo XVII. Dicha catedral es una obra del XVI con coro de canónigos sobre las naves de la mezquita

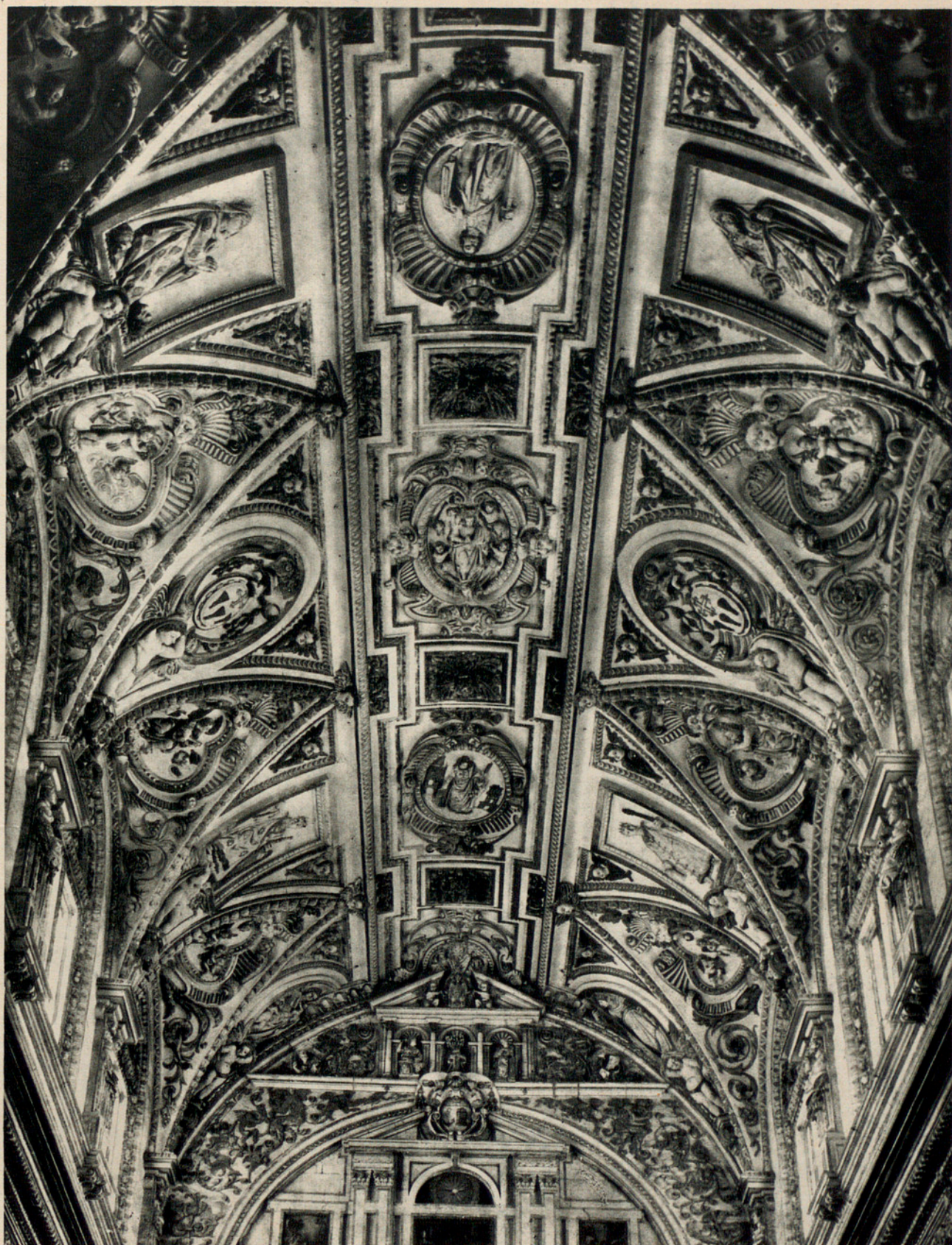


Fig. 45.—CÓRDOBA: BÓVEDA DE LA NAVE DE LA CATEDRAL.



Figs. 46, 47 y 48.—SEVILLA: FACHADA E INTERIOR DE LA IGLESIA DE SANTA CLARA. GRANADA: SACRISTÍA DE LA IGLESIA DE LOS SANTOS JUSTO Y PASTOR.

de los Omeyas ¹¹⁸. En 1572, solamente el altar y las crujías del transepto habían sido abovedados. Diego de Praves fué llamado desde Valladolid para que construyera la elíptica cúpula del crucero, en 1600. Juan de Oliva tomó a su cargo la bóveda del coro, que completó en 1607. Esta última bóveda es el más italianizado de todos los diseños andaluces de esa etapa (fig. 45). Chueca ⁷ supone que participaron en ella artistas italianos educados en los estudios de Roma, los que pertenecerían al círculo del pintor Pablo de Céspedes.

La profusión de estucos, que abundan en figuras de bulto redondo y en molduras y ornamentos de marcado relieve, recuerda la obra de los estuquistas italianos, como en los techos romanos de Giulio Mazzoni, en el palacio Spada, en 1556-1560, y de Rocco da Montefiascone, en el Casino de Pío IV, en 1560-1561. Lo que constituye una novedad en España, en la obra cordobesa, es el tipo de división de la bóveda. En efecto, la bóveda de cañón tiene intersecciones en cada crujía por bóvedas de cañón transversales de menor diámetro, y las aristas dejan una ancha banda en la cima de la bóveda longitudinal, que fué tratada por el decorador como zona continua, flanqueada por campos triangulares de lunetos y enjutas. Este diseño proviene de la original división en compartimientos de la Capilla Sixtina, por Miguel Ángel (1508); lo cual quedó determinado al acentuar el largo eje de la bóveda y liberrar su superficie de los redundantes acentos transversales de las esquinas de la bóveda por aristas. Por este medio, los espacios se unifican y someten a diferente sistema axial, como se muestra en el contraste entre el techado de la obra de Córdoba y el nártex de El Escorial, en el cual poderosas molduras transversas, pareadas, destruyen el eje largo e impelen al visitante al interior de la basílica. Este esquema longitudinal se generalizó en toda España, en el siglo XVII, particularmente por medio de su publicación por Lorenzo de San Nicolás ⁹⁴.

El carácter, pródigo en extremo, de los estucos de Córdoba aparece otra vez en la obra de Francisco Díaz de Rivero (1592-1670), en Granada ¹²⁴. Natural de Burgos, se adiestró como carpintero en Madrid y Sevilla. La sacristía de la iglesia de los Santos Justo y Pastor, en Granada (fig. 48) muestra estucos iguales a los de la catedral de Córdoba, con vertiginosa variedad de escala, falsos lunetos, constituyendo todo un hirviente estilo que prefigura las complicaciones estructurales de la sacristía de la Cartuja. En verdad, Díaz de Rivero decoró la nave de la Cartuja de Granada, en 1662. En esta obra, el prolijo y redundante carácter del ornamento manierista alcanza el límite de saturación (fig. 50).

De mucha mayor elegancia y en más íntima conexión con las fuentes italianas de origen, es la obra en estuco de los decoradores sevillanos. El principal ejemplo de su labor lo tenemos en la iglesia de Santa Clara ⁶¹, redecorada en 1620-1622 por un grupo de diseñadores de primera categoría, tales como Juan Martínez Montañés, que hizo el altar, y Juan de Oviedo y Miguel de Zumárraga, que supervisaron el proyecto general ⁹. El esquema es el de una iglesia en forma de cajón, mudéjar, cubierta con un elaborado artesanado y envuelta con decoraciones de estuco de ancho y limpio dibujo (fig. 47). La entrada al eje principal está adornada con un casi ligero arco triunfal del pórtico, sostenido por columnas gemelas — como en las arcadas de Longhi, en el patio del palacio Borghese, en Roma, de 1590 —, obra que es el primer ejemplo en Andalucía (fig. 46). En la nave, la división en dos zonas, con arcos ciegos en los muros de la parte inferior, a modo de nichos, y ventanas ciegas y verdaderas alternando en la parte alta, ejemplariza el esquema rítmico de fachada usual en ese período. Entre las manieristas estructuras de las ventanas, hay medallones de estuco que integran custodias y estigmas. Cada porción del muro posee actividad, acaso sin demasiado

movimiento; la riqueza de la ornamentación italiana se alcanza, al margen de la tenebrosidad y de las desagradables tensiones del diseño manierista. Tales elementos arquitectónicos estucados no son sólo de origen italiano; en Santa Clara, sus formas ornamentales sugieren que sus autores poseían conocimiento de los libros de modelos del norte de Europa, cual el *Livre de l'Architecture* (Estrasburgo, 1596), de Wendel Dietterlin, el cual, como veremos, está en mayor conexión con la arquitectura española del siglo XVIII. Santa María la Blanca es una sinagoga del siglo XIII, remodelada en el siglo XVII, como iglesia barroca⁶⁵. Las columnas de mármol rojo de las tres naves soportan bóvedas con decoraciones de estuco, debidas a los hermanos Pedro y Miguel de Borja, en 1659. Estos estucos sevillanos alcanzan mucha elaboración plástica (fig. 49), basándose en complicados vástagos y volutas más que sobre el reticulado geométrico de la anterior generación. Tales estucos conducen a la elaborada decoración del camarín de la Victoria, en Málaga (ver pág. 134).

PORTADAS Y RETABLOS. — En la composición de las iglesias hispánicas, la portada y el altar son los puntos focales. Generalmente, en la Edad Media europea, el portal de las iglesias se convertía en el teatro de un programa historiado de carácter didáctico. En el interior del templo, el retablo proseguía dicho programa en más amplios detalles y costosos materiales, en altaneras construcciones, de las cuales las del siglo XV español son las más impresionantes en todo Europa. Cuanto más crece el retablo, más elaborada se torna la composición de la portada, como preparación y prefiguración del retablo. En alguna ocasión, cual en San Pablo (antes de 1516) o San Gregorio, de Valladolid (1482-1496), la composición de la portada rivaliza con el retablo en tamaño y complejidad.

En los diseños del siglo XVI, portada y retablo continúan conservando la citada relación de preparación y climax, pero con importantes diferencias regionales. En la España central y septentrional, Herrera y sus puristas contemporáneos y sucesores siguieron un método en el cual el tamaño y detalles de las partes de portadas y retablos eran estrictamente dirigidos por una concepción matemática de la unidad del proyecto total. Un sistema semejante, encaminado a derivar la parte del conjunto jamás encontró aceptación en las provincias meridionales, donde hábitos platerescos de desenvolvimiento autónomo de cada pasaje ornamental continuaron en pleno vigor a través del episodio herreriano y durante el siglo XVII.

Por consiguiente, en Andalucía, tanto la portada como el retablo propendieron a convertirse en *hors d'œuvre*, relacionados entre sí, pero no necesariamente con el resto de la iglesia. Dieron lugar a improvisaciones y cadencias en la imaginación de los virtuosos que los diseñaron.

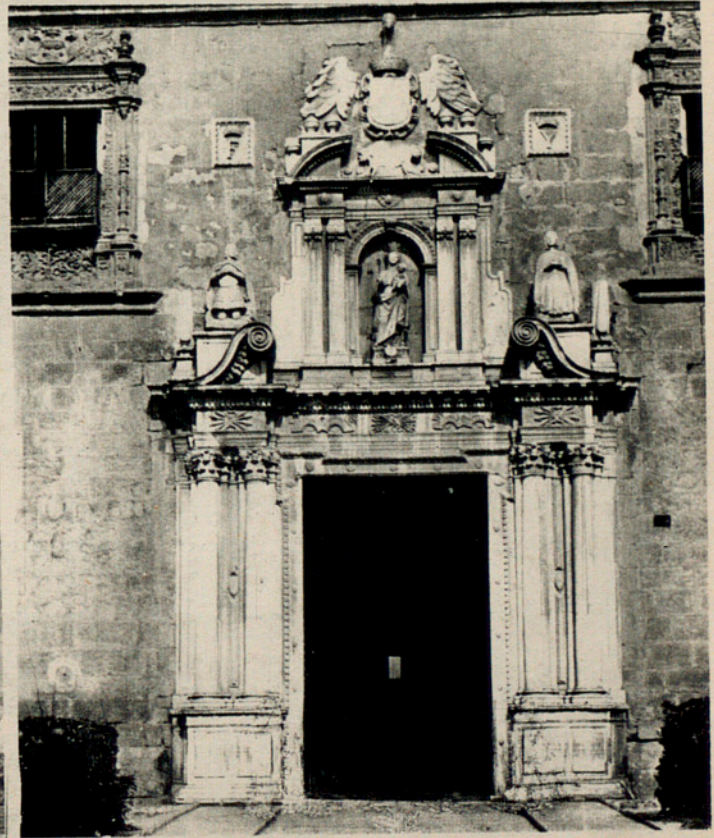
Las portadas de Sevilla, Córdoba y Granada ilustran con claridad el distinto carácter urbano de cada una de esas ciudades. En Sevilla, la manera ornamental recuerda las fantasías e invenciones de los estuquistas. Por ejemplo, el portal exterior del Hospital de la Sangre constituye una acumulación de ingeniosos, si bien inarmónicos, elementos (fig. 51). El proyecto se debe a Asensio de Maeda (activo entre 1582-1618), el cual heredó las herramientas de Diego de Siloé, en 1563, y está fechado en 1618. Cuatro medias columnas dóricas se elevan desde basas separadas en impulso vertical. Un arco plano, habitual en las portadas profanas del período prolonga la entrada. En el entablamento, los triglifos están separados por bloques rectangulares vigorosamente perfilados, como en la puerta de la cabeza del puente de Córdoba. En el segundo piso, la balaustrada de prismas triangulares es borro-



Fig. 49.—SEVILLA: INTERIOR DE LA IGLESIA DE SANTA MARÍA LA BLANCA.



Figs. 50, 51 y 52.—GRANADA: INTERIOR DE LA IGLESIA DE LA CARTUJA. SEVILLA: PORTADA DEL HOSPITAL DE LA SANGRE Y FACHADA DE LA IGLESIA DE SAN PEDRO.



Figs. 53, 54, 55 y 56.—CÓRDOBA: TRASCORO DE LA CATEDRAL Y CASA DEL CONDE DE QUEMADAS. GRANADA: PORTADAS DEL HOSPITAL DE SAN JUAN DE DIOS Y DEL HOSPITAL REAL.

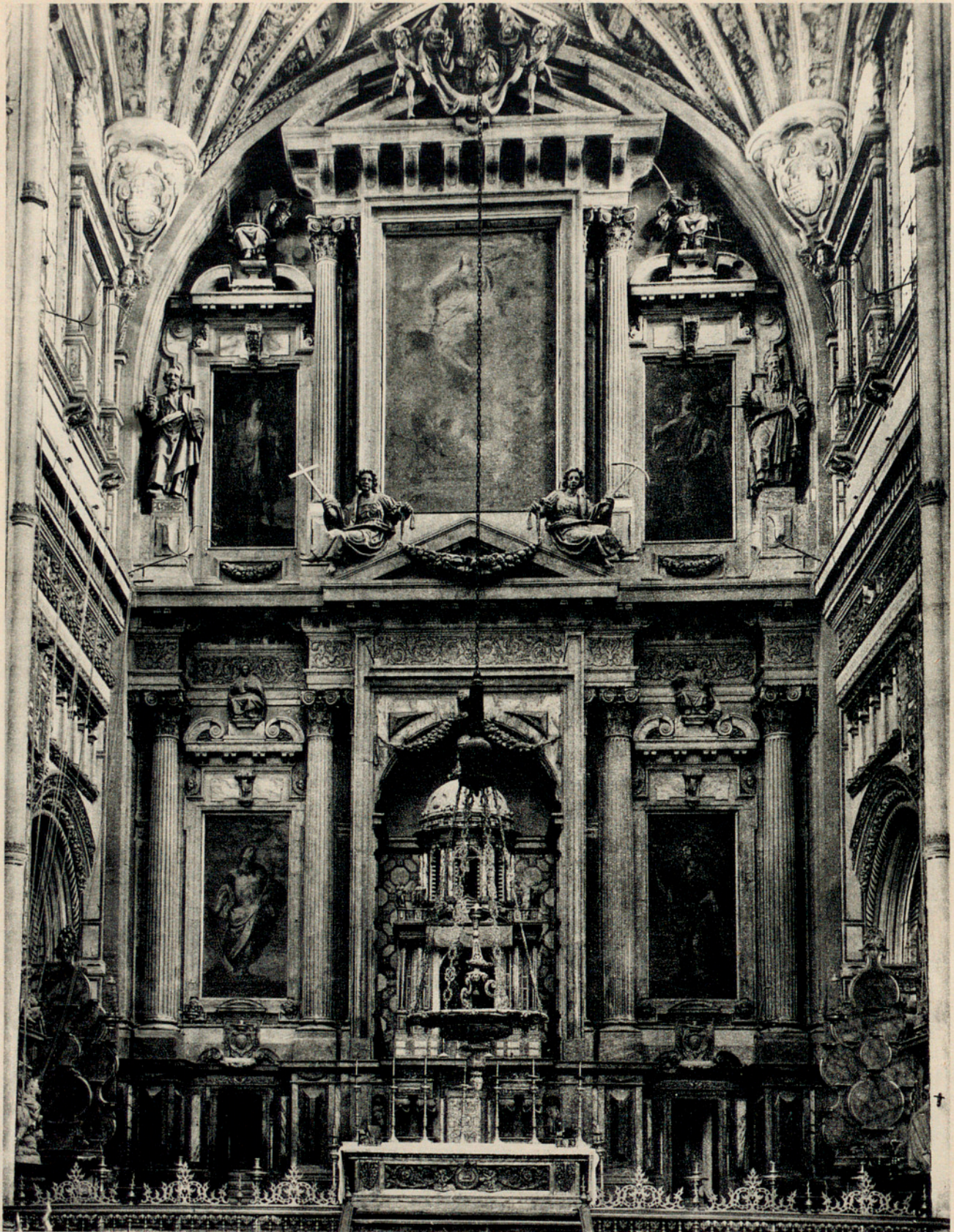


Fig. 57.—CÓRDOBA: RETABLO MAYOR DE LA CATEDRAL.

minesca y muy posterior al resto. La estructura de la jónica ventana, situada entre macizas pilastras no convencionales, soporta un frontón roto, que se abre para mostrar la estigmatización de San Francisco. Estas pilastras no ortodoxas vuelven a hallarse en la zona alta de la puerta de la iglesia de la Madre de Dios, que incluye el relieve de la Virgen y el Rosario, por Juan de Oviedo († 1625), y recuerda las invenciones de Serlio, en su *Sexto Libro*.

Todavía en mayor relación con la obra de los estuquistas manieristas sevillanos, encontramos la fachada de San Pedro, en Sevilla (fig. 52), fechada en 1624. El orden dórico de las pilastras es la principal obra estructural; pero es interrumpida e invadida por otro sistema de diferente escala, en la arqueada portada, sobre la que aparecen frontones rotos y nervados. En el segundo piso, estructuras carentes por entero de carácter clásico se entrelazan y continúan en tupido racimo que preconiza las invenciones ornamentales de una centuria más tarde y que recuerdan las recargadas y repujadas obras en metal.

El estilo en Córdoba establece un tono más grave y pesante. Ello se advierte muy bien en el protuberante y pesado relieve del trascoro de la catedral (fig. 53), donde frontones y entablamentos, salientes y rehundidos, verticales y horizontales, se combinan en complejos esquemas, que se hallan tan cerca como cualquier otra obra hispánica de la sombría construcción del manierismo florentino. La portada, de arco liso, de la casa de los condes de Quemadas (fig. 54) está relacionada con el trascoro por sus temerarios saledizos y retrocesos en rico juego de claroscuro, incluyendo además dóricas columnas exentas, empotradas en las esquinas del panel de la portada, con auténtica contradicción manierista entre soportes y decoración. El arco adintelado de la puerta sostiene la carga y las columnas dóricas sólo proveen al ornamento visual de las esquinas.

En Granada, ni la fantasía de Sevilla ni la gravedad de Córdoba aparecen. En cambio, un rico y alegre efecto es aportado principalmente por tensiones lineales. Podemos ver en ello una continua tradición de la ciudad, originada en la obra de Diego de Siloé en la catedral y San Jerónimo, impulsada a lo largo del siglo XVII por Alonso Cano y Francisco Hurtado.

La portada del Hospital de San Juan de Dios ratifica estos acentos verticales, en 1669, en árida y esquemática manera (fig. 55). Violenta angostas y tensas líneas de sombra entre las formas. Esta tendencia se encamina acaso hacia los diseños de Alonso Cano, en la década de 1660 a 1670; pero no constituye la única dirección tomada por el ornamentalismo en Granada. Junto a este árido y lineal esquema, el ornamento granadino ofrece también un aspecto más rico, del que la portada del Hospital Real, fechada en 1632, es un ejemplo (fig. 56). Los frontones rotos y las pilastras del piso segundo emparentan su diseño con el de la Cancillería; pero las curvas invertidas y la pequeña escala, así como las muy trabajadas superficies, apuntan hacia una ejecución extremadamente ornamentada, cual en la fachada de las Angustias (1664-1671).

Si las portadas semejan retablos, éstos, a su vez, imponen un orden casi arquitectónico sobre las escenas devotas que integran. Igual que las portadas, los retablos son con frecuencia pedantes ejercicios derivados de las publicaciones italianas sobre arquitectura. En Andalucía, el escultor jesuíta Alonso Matías (1580-1629) fué un locuaz exponente de tal arte, proyectando y realizando los altares mayores de la capilla de la Universidad (ex profesa) en Sevilla, y de la catedral de Córdoba³¹. El primer retablo, de Sevilla (fig. 58), se halla aún cerca del gran esquema en cuatro pisos de El Escorial, proyectado por Herrera hacia 1578, y especialmente en concordancia con el entablamiento continuo dispuesto sobre los tres anchos lienzos de la primera zona.

Sin embargo, en la catedral de Córdoba, Alonso Matías quebrantó el entablamento por series — característicamente cordobesas — de vuelos y retrocesos (fig. 57). En los ejes laterales, frontones rotos se hallan encima de las enmarcadas pinturas; en el eje central, el cuadro incluido en la segunda zona adquiere primacía sobre los soportes arquitectónicos, los cuales se convierten así en meros acentos visuales, separados de la maciza estructura por huecos profundamente sumidos en la sombra. Figuras erectas o sedentes, guirnaldas y medallones aparecen en abundancia. Igual que en el altar de El Escorial, éste de Córdoba es enteramente de bloques de jaspe, con adornos de bronce. Su diseñador escribió una larga defensa de su proyecto a los canónigos de la catedral, en 1618, recomendándoles que evitasen el excesivo coste de la ebanistería y el dorado, en favor de la más suntuosa — y barata — obra de piedra de jaspe, como en El Escorial y en el Sagrario de la catedral de Toledo ²¹.

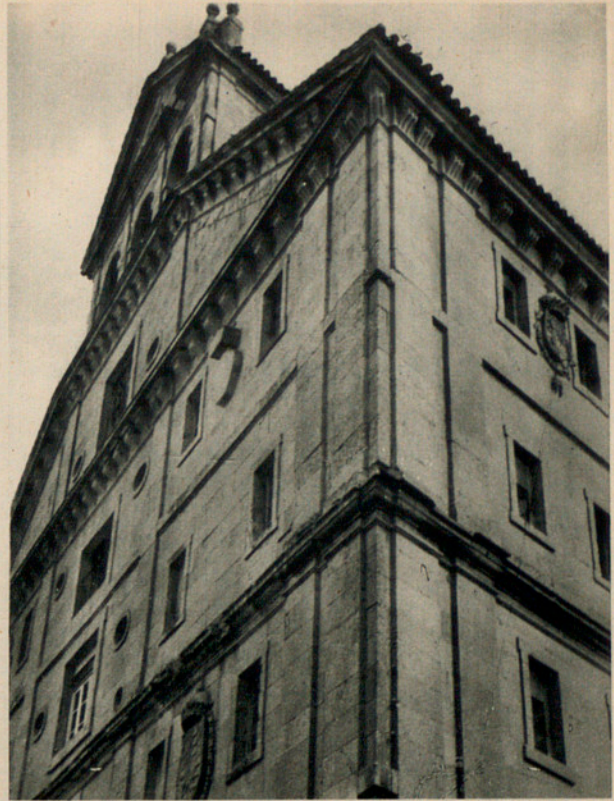
Los retablos debidos al escultor Juan Martínez Montañés, activo entre 1607 y 1649, son más ornamentados que los de Alonso Matías. Una de sus primeras creaciones es el retablo de San Jerónimo, en San Isidoro del Campo, en Santiponce, cerca de Sevilla. La construcción de madera, con sus relieves, fué terminada en 1612. Apretados órdenes de dos escalas distintas incluyen escultura en sistemas que entran en competencia. En el remate, un grupo de figuras alegóricas en bulto redondo diseñan el perfil. Esta obra aparece como equidistante entre el estilo plateresco de la primera mitad del siglo XVI y de la libertad ornamental de los años en torno a 1700. El viajero y crítico del período neoclásico de la última parte del siglo XVIII, Padre Ponz, se sintió turbado al escribir sobre este retablo (VIII, vi. 15), por su mezcla de cuerpos grandes y pequeños o elementos en una sola y misma composición; en otras palabras, por el carácter anticlásico de tal obra ²³.

LA ARQUITECTURA TEMPRANA DE SUPERFICIE ACTIVA

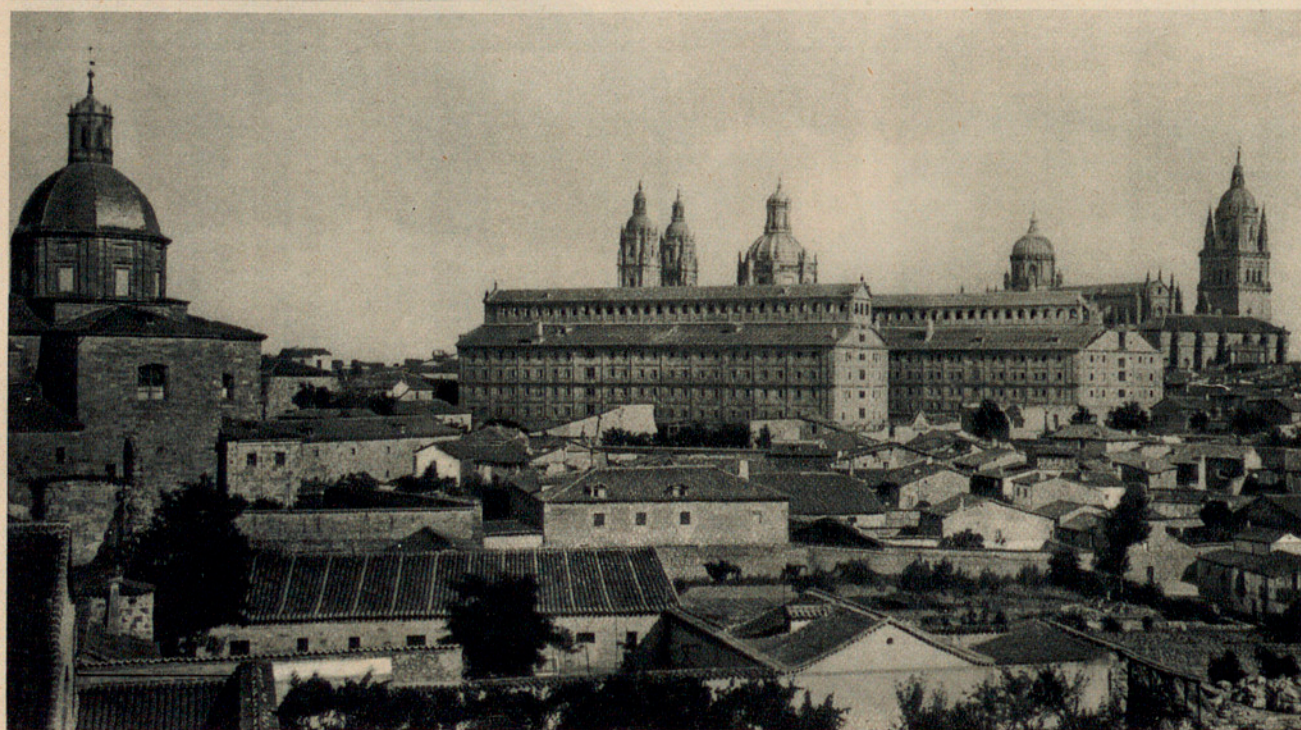
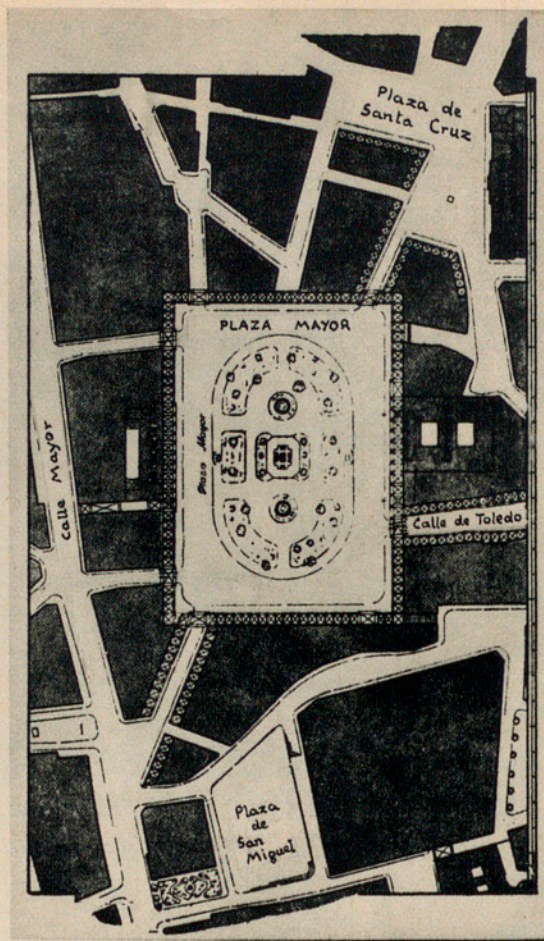
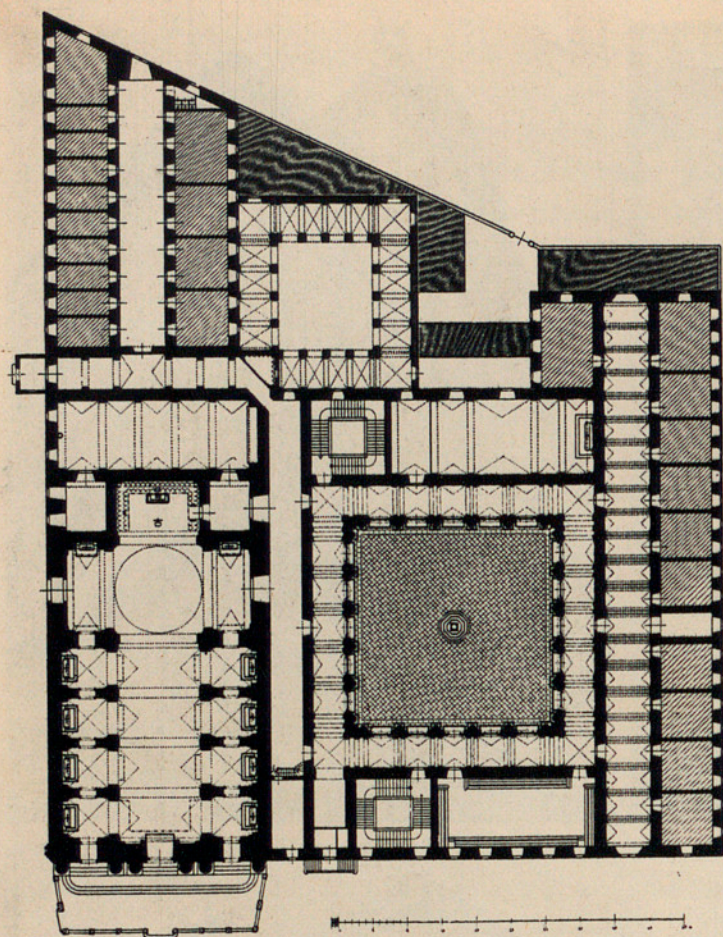
JUAN GÓMEZ DE MORA (1586-1646/48). — En 1611, a la edad de veinticinco años, el sobrino y discípulo de Francisco de Mora fué elevado a los puestos más importantes de la arquitectura en España, como maestro de obras del Palacio Real, en Madrid, y de El Pardo. De este modo, Juan Gómez de Mora se elevó tempranamente a una posición directiva desde la cual dispondría el desarrollo de la arquitectura hispánica hasta su muerte, en 1646 ó 1648. Su posición cerca del rey fué ocupada primero por Herrera y más adelante fué agraciado con ella uno de los más grandes proyectistas hispánicos, Juan de Villanueva.

Juan Gómez de Mora no fué un seguidor de Herrera, sino de su tío Francisco de Mora. Sus primeros proyectos, hasta 1625, prosiguen la muy original y casi pintoresca manera de su maestro; más tarde, su obra muestra un cabal conocimiento de la teoría y ornamento italianos, que injertó a su congénito sentimiento hispano del diseño en volúmenes estables y prismáticos.

El primer proyecto independiente de Juan Gómez de Mora fué el convento de monjas de la Encarnación, en Madrid (1611-1616). Esta obra continúa y aclara el pensamiento de Francisco de Mora, definido en 1608, para San José, de Ávila, en donde un patio acoge y da la bienvenida al visitante. La solución de la Encarnación es amplia: dos alas definen un patio abierto igual que un atrio, desde donde el visitante penetra en un pórtico con arcos o nártex, debajo de las ventanas del piso del coro (fig. 60). Este plan prepara al visitante para penetrar en la



Figs. 58, 59 y 60.—SEVILLA: INTERIOR DE LA CAPILLA DE LA UNIVERSIDAD. SALAMANCA: DETALLE DE LA CLERECIA. MADRID: FACHADA DEL CONVENTO DE LA ENCARNACION.



Figs. 61, 62 y 63.—SALAMANCA: PLANTA DE LA CLERECÍA. MADRID: PLANTA DE LA PLAZA MAYOR. SALAMANCA: CONJUNTO DE LA CLERECÍA.



Figs. 64, 65 y 66.—ALCALÁ DE HENARES: FACHADA DE LA IGLESIA DE LAS MAGDALENAS. MADRID: DETALLE DE LA PLAZA MAYOR Y MAQUETA DEL DESAPARECIDO ALCÁZAR DE LOS AUSTRIAS, EN EL MUSEO MUNICIPAL.



Figs. 67, 68 y 69.—ALCALÁ DE HENARES: FACHADA E INTERIOR DE LA IGLESIA DE LOS JESUITAS. MADRID: FACHADA DE LA CÁRCEL DE CORTE.

iglesia, con un espacio intermedio, tan exterior cual interior, y disminuye la hondura del cavernoso sotacoro, coro-tribuna español de dentro, tan desaprobado por Llaguno, que le daba la denominación de "lóbrego subterráneo", por disminuir y entenebrecer la nave. El coro-tribuna es una peculiaridad formal hispánica, inventada en las últimas décadas del siglo XV. La organización con nártex pudo deberse a Filippo Terzi, en su iglesia de San Vicente de Fora, en Lisboa, a fines del siglo XVI. En Italia, un primer proyecto por Bernini para Santa Bibiana, de Roma (1626) constituye el ejemplo inicial de pórtico o nártex barroco ²⁰¹. En España, la Encarnación marca la primera aparición del nártex sotacoro. La solución fué rápidamente muy imitada. La vemos en San Cayetano, de Córdoba (1614), en el convento de descalzas de la Trinidad y en el convento de la Magdalena, de Alcalá de Henares; en Santa Teresa, de Ávila (1630-1654); en la iglesia de la Santísima Trinidad, de Salamanca (1667), y en la iglesia del Carmen, sin fecha, de Soria. Para Lorenzo de San Nicolás, que escribía en 1633, la invención es muy valiosa en cuanto al efecto interior. Sin ello — opinó — el coro queda sumido en la nave; pero con esta estructura el medio coro da un aspecto más señorial a la nave ⁹⁴.

La fachada de la Encarnación pertenece al interesante género de obras de arte que producen la impresión de observar convencionalismos, pero rompiendo en realidad con ellos de ejemplar y sugestivo modo. La alta y angosta proporción fué preparada por Francisco de Mora en Lerma y por Juan de Tolosa en el Hospital de Medina del Campo. Las pilastras que abarcan la totalidad de los pisos aparecen en el diseño de Tolosa para la iglesia de Montederramo, en Galicia (1598-1600). Las áridas impostas y molduras sobre las estructuras de las ventanas e hiladas voladas son derivación herreriana. Pero su espaciamiento y tratamiento superficial apuntan hacia una nueva estética en España; estética de intenso movimiento y dinámica relación. Las integradas pilastras, por ejemplo, empujan a través del entablamento. Capiteles y entablamentos disminuyen su interés. La estructura de la ventana superior del coro rompe a través del entablamento. Todas las aberturas se relacionan entre sí por molduras lisas. El frontón se eleva más a pico que en la convencional relación del diseño de Herrera, permitiendo un sustancial ensanchamiento del óculus, al que da fuerza y continúa el poderoso eje vertical central de la fachada. Lorenzo de San Nicolás discutía este asunto en 1633, citando a Vitrubio en la proporción 1 : 9, que anuncia el escarpado y acostumbrado extremo (1 : 5), y estableciendo su preferencia hacia un frontón más moderado de altura un sexto del ancho. La iglesia de las Magdalenas, en Alcalá de Henares — de arquitecto desconocido —, exagera todos estos rasgos en ladrillo con adornos de piedra, enriquecido mediante planos de saledizos y retrocesos en las molduras (fig. 64).

En términos generales, este desarrollo constituye el paralelo castellano a la secuencia andaluza basada en las formas manieristas e italianizadas de la Cancillería de Granada (ver pág. 30). Dirige la totalidad de soluciones verticales publicadas como esquemas de fachadas por fray Lorenzo de San Nicolás. De otro lado, las áridas molduras de Juan Gómez de Mora, que él derivó menos de los diseños eclesiásticos de Herrera que de los domésticos y utilitarios, cual en las áreas de servicios de El Escorial, abren el camino a las superficies enriquecidas mediante placados de geométricas mallas en diversos planos de relieve, de los cuales el estilo de F. Casas y C. F. Sarela, en Galicia, constituirán el término culminante.

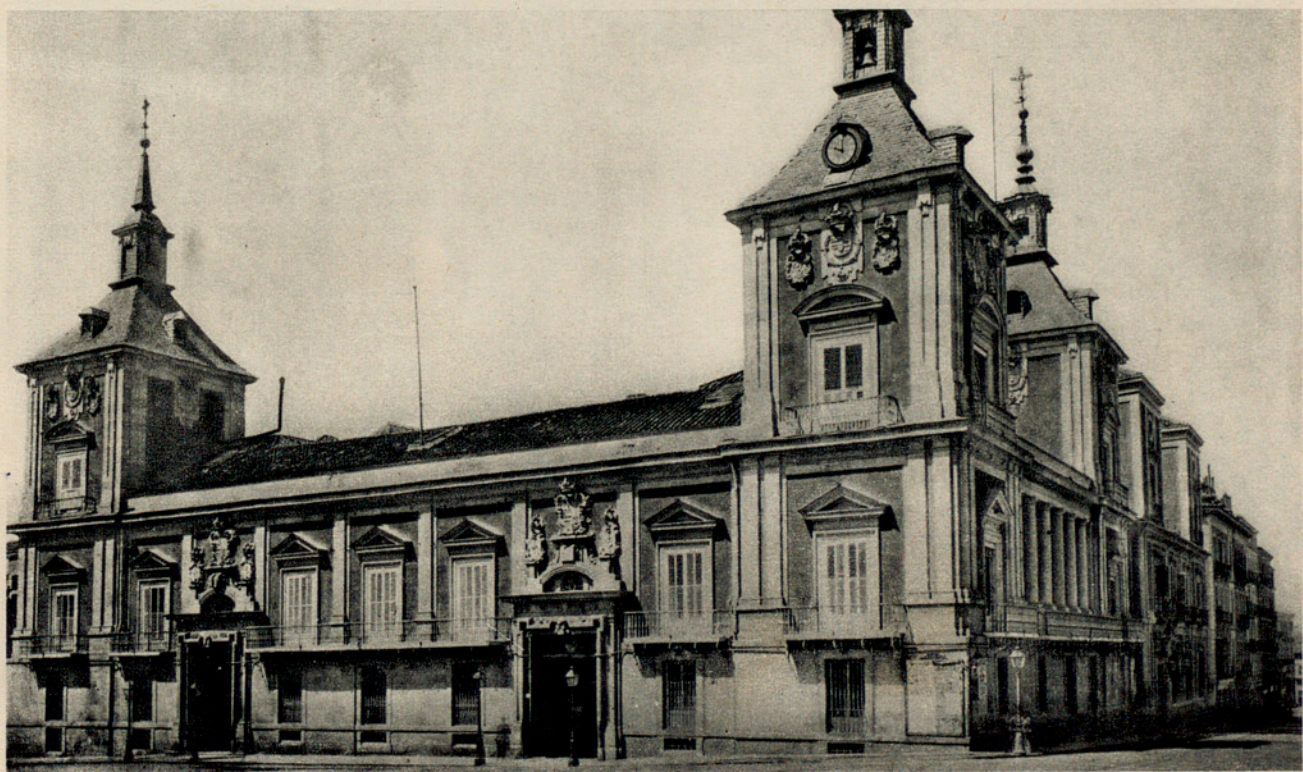
En Salamanca, un vasto edificio en forma de U eleva siete pisos, dominando la entera silueta de la ciudad (fig. 63). Fué fundado en 1614, como residencia para unos 300 Padres

jesuítas, como Clerecía o Colegio Real. Las trazas fueron preparadas en 1617 por Juan Gómez de Mora (fig. 61). El plano e interior de la iglesia son suyos. La fachada y la cúpula fueron ejecutadas por sus sucesores, introduciendo grandes cambios. El sexto y séptimo pisos, donde se alojan los dormitorios, siguen los diseños de Gómez de Mora y son lo más nuevo y original del vasto recinto, el cual cubre 7.000 m². Como en El Escorial, el programa obligó a incluir un gran número de cámaras idénticas, lo que fué resuelto por Gómez de Mora con un austero sistema de celdas, que expresan la disciplina de los estudios jesuítas. Los pisos son agrupados en pares por vigorosas y escasas separaciones horizontales y por pilastras de orden colosal que incluyen ventanas pareadas de liso perfil (fig. 59). Ménsulas de triglifos diversifican los perfiles de la cubierta. La dominante monotonía del vasto diseño es aliviada por escasos factores, tal como las pilastras pareadas de las esquinas o la logia que corona cada bloque recorriendo la longitud de la obra total, como si ofreciera un claustro al nivel de la cubierta, dominando la ciudad, pero rehuyendo, sin embargo, orgullosamente, el contacto con ella (cf. Monforte de Lemos, c. 1594).

En la iglesia de la Clerecía, dos distribuciones poseen interés: el trascoro y la transacristía. El asiento de los miembros de la comunidad religiosa detrás del altar es de fecha reciente en España. Cuando Herrera lo usó por vez primera en su proyecto de 1580 para la iglesia de la Alhambra, en Granada ⁶³, las críticas se alzaron, alegando motivos bíblicos y el hecho de que los religiosos estaban obligados a sentarse de cara al pueblo. No obstante, Herrera basó en ello su último diseño para la catedral de Valladolid, en prematuro esfuerzo para transformar la vieja costumbre española del coro de canónigos como nave distinta ante el altar. Sólo a mediados del siglo XVIII, con los diseños de trascoro de Ventura Rodríguez y Bonavía, había de encontrar dicha disposición aceptación en España.

La sacristía detrás del santuario se originó probablemente para mayor comodidad, como en la construcción de tres pisos (1522), adosándose al altar mayor en la catedral de Sevilla, donde la distancia entre sacristía y altar, en un inmenso ambulatorio gótico, necesitaba un lugar de servicio para las necesidades inmediatas de la liturgia. Tiene paralelo italiano en los proyectos de Palladio para San Giorgio, en Venecia (1560), y la iglesia del Redentor, en 1576. En España, la forma tiene particular interés por su relación con el camarín (ver pág. 285). Una temprana transacristía hispánica puede atribuirse a Hernán Ruiz II, en la iglesia del Hospital de la Sangre, en Sevilla, ulterior a 1558, en un proyecto ⁷ que probablemente fué conocido por Gómez de Mora.

La idea de abrir en Madrid una amplia y unificada plaza pública estaba en el aire desde 1581, cuando los terrenos necesarios para la plaza Mayor fueron adquiridos por la Corona, preparando Herrera el proyecto ¹⁷⁵. Plazas públicas similares, no abiertas al tráfico total, fueron una creación de las últimas décadas del siglo XV, en relación con el desarrollo de las instituciones municipales bajo los Reyes Católicos ²⁴. El ambicioso esquema que subsiste actualmente en el plan de un rectángulo $\sqrt{2}$ rodeado por ánditos porticados (fig. 62), con la Panadería en el lado norte, es manifiestamente proyecto y obra de Juan Gómez de Mora, de cuya mano se conserva en la librería del Vaticano un esbozo firmado de la plaza entera. Comenzó la obra en 1617 y la plaza con todos sus edificios quedó terminada en 1619. Lo que podemos ver hoy difiere grandemente del original, respecto a la Panadería, dañada por el fuego en 1672 y reconstruída con adornos por José Ximénez Donoso. En 1790, los lados sur y oeste se incendiaron; la reconstrucción ²¹⁴ fué proyectada por Juan de Villa-



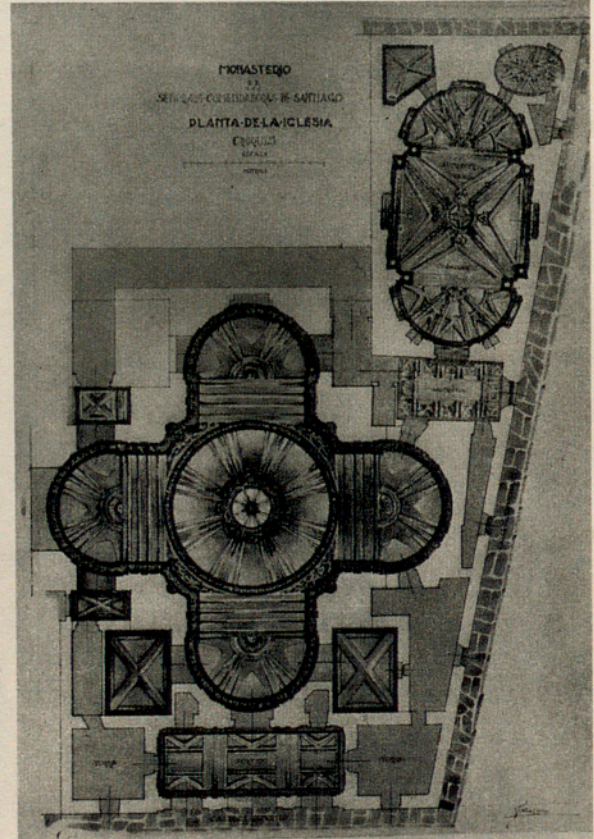
Figs. 70 y 71.—MADRID: PATIO DE LA CÁRCEL DE CORTE; FACHADA DEL AYUNTAMIENTO.



Fig. 72.—TOLEDO: FACHADA DE LA IGLESIA DE SAN JUAN BAUTISTA.



Figs. 73, 74, 75 y 76.—MADRID: FACHADA, NAVE MAYOR, PORMENOR DE LA CORNISA DE LA MISMA Y CÚPULAS DE LA IGLESIA DE SAN ISIDRO EL REAL.



Figs. 77, 78 y 79.—SALAMANCA: BÓVEDAS DE LA IGLESIA DE LA CLERECÍA. MADRID: EXTERIOR DEL CONVENTO DE LAS COMENDADORAS DE SANTIAGO; PLANTA DE LA IGLESIA Y DE LA "SACRISTÍA DE LOS CABALLEROS" DEL MISMO (SEGÚN IÑIGUEZ).

nueva y no se acabó hasta 1853. Pero la planta baja y los cimientos son obra de Mora (figura 65), constituyendo elementos de primordial interés. Los cimientos contienen cámaras abovedadas para uso de los mercaderes que tenían encima sus tiendas. La fábrica, de madera forrada de estructuras de ladrillos en los cuatro lados, levanta cinco pisos con alojamiento para 3.700 personas, pudiendo servir como anfiteatro para 50.000 en ocasiones públicas.

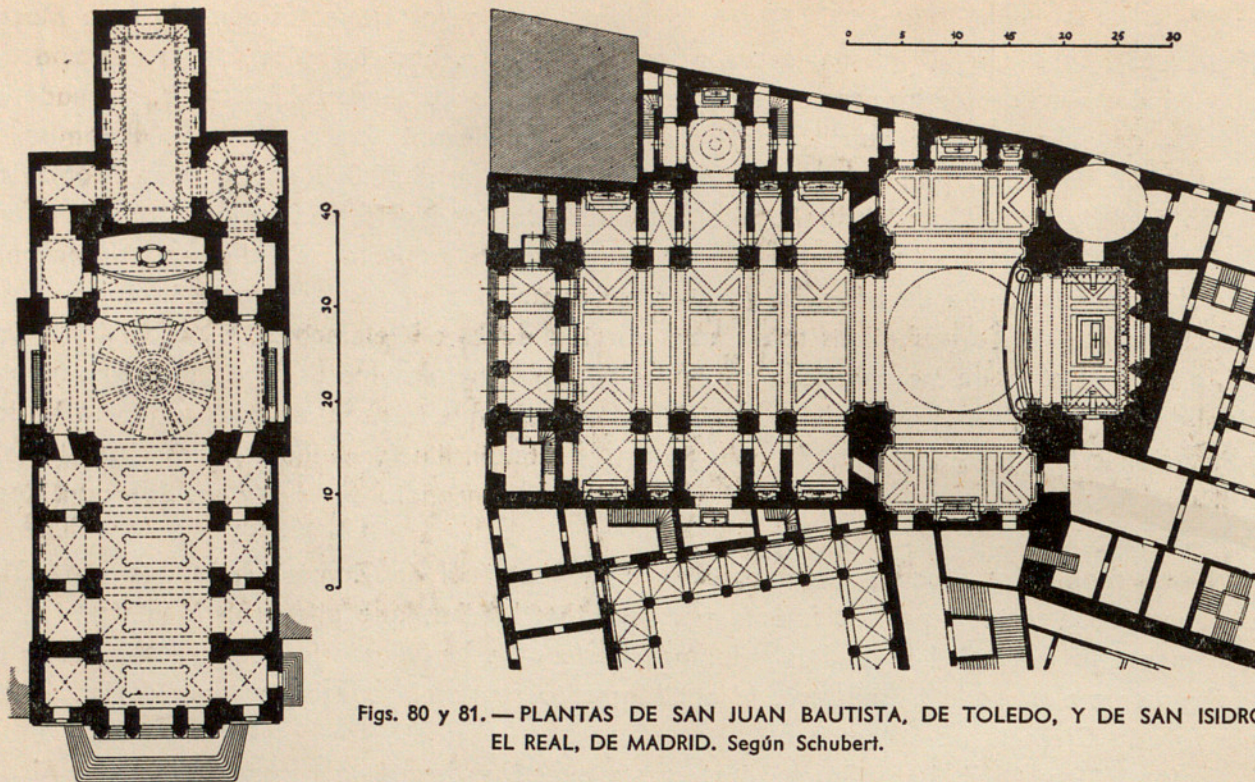
En cerrada unidad con el diseño total se hallaba la Panadería, real edificio y habitación de los panaderos en la planta baja. Esta sala de mercado, cubierta, se hallaba sostenida por un subterráneo sistema de bóvedas. Al nivel del suelo el plan resulta semejante a las construcciones con modernos pilotis sobre una parrilla de 8×9 elementos. Una combinación así, a base de salas de mercado con aposentos públicos encima vino de la arquitectura municipal del siglo XV, en el norte de Italia y Flandes. Igual que la propia plaza, la forma de la edificación está íntimamente ligada a la historia de las instituciones municipales en el Renacimiento. Las arcadas de la planta baja sobrevivieron al incendio de 1672 y nos dan una idea del diseño original.

Mora repitió las arcadas en el claustro de la catedral de Zamora, acabado en 1621. La obra fué ejecutada probablemente por maestros locales, que alteraron e interpretaron toscamente la calidad. Las medias columnas dóricas de la Panadería reaparecen, pero sin la finamente elaborada traspilastra. El entablamento repite el poderoso sistema dórico de la nave de la Clerecía de Salamanca.

Entre 1619 y 1627, Juan Gómez de Mora proyectó y dirigió la reconstrucción del Alcázar de Madrid, en el emplazamiento del actual Palacio Real. El arquitecto tenía que unificar y armonizar un número de primitivas construcciones residenciales y militares de distintos períodos. Su proyecto, destruído por el fuego en 1734, sobrevive en grabados⁶⁷ y en un modelo de madera preparado antes de 1626, actualmente conservado en el Museo Municipal (fig. 66). Mora desplegó un muro de defensa de un lado a otro de las fuertes torres y ocultó éstas enteramente, excepto los portales, en los viejos accesos militares definidos por las torres. Esta fachada a modo de pantalla fué dividida en compartimientos en el tercer y cuarto piso por medio de una red de pilastras e hiladas voladas iguales a las de la Clerecía salmantina, enriqueciéndola con frontones en las estructuras de ventanas y balcones.

El Alcázar de Madrid fué el último de los grandes diseños de Mora. Su obra ulterior fué de pequeña escala y de mayor complicación al organizar la unidad jerarquizada de las partes. Este cambio de estilo está claramente señalado en la fachada de la iglesia jesuítas de Alcalá de Henares (1602-1625).

El edificio (figs. 67 y 68) es hermano menor de la fachada romana de San Giacomo degli Incurabili (1592-1600), por F. da Volterra y Carlo Maderno; también comparable a Santa María della Scala, de Roma, construída en 1592 sobre trazas de O. Mascarino. Los entablamentos aparecen rotos por una ligera proyección del panel de la fachada central, tensado sólo por las traspilastras, detrás de las columnas corintias en cada par. Las columnas corintias pareadas comparten basas comunes y su vigoroso ímpetu ascendente rompe ambos entablamentos, incluyendo la base del frontón. Estas verticales se repiten a modo de respuestas en los aguzados obeliscos y, además, en las pareadas columnas de orden corintio que enmarcan la puerta central. En esta portada prevalecen una distinta escala y un diferente ritmo ornamental; la fachada, con todo su verticalismo, todavía se resuelve en paneles reticulados, extraña reminiscencia de la independencia y variedad plateresca.

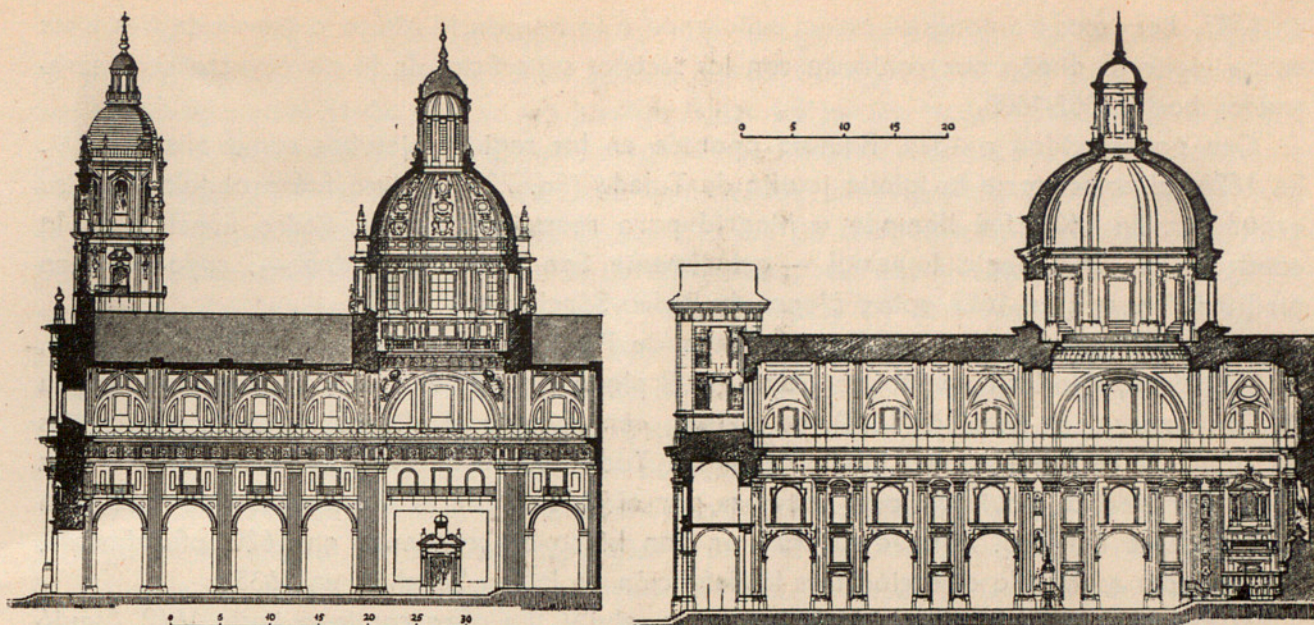


Figs. 80 y 81. — PLANTAS DE SAN JUAN BAUTISTA, DE TOLEDO, Y DE SAN ISIDRO EL REAL, DE MADRID. Según Schubert.

Recientes estudios⁶⁸ apoyan con fuerza — si bien no constituyen pruebas definitivas — que Mora es el autor de la Cárcel de Corte (Palacio de Santa Cruz), en 1629-1634 — actualmente Ministerio del Exterior —. La tradicional atribución a Crescenzi se sostiene a lo más por detalles ornamentales, como el enmascaramiento manierista del patio ático. La planta y alzados, como Chueca apunta, no denotan la mano de un extranjero y la fuente del diseño es, inequívocamente, el Hospital de Afuera (1542), de Bustamante, en Toledo, que se distingue por el doble patio separado por un ándito con arcadas de dos pisos (fig. 70), y el poderoso almohadillado de las estructuras de las ventanas de la fachada. El esquema se asemeja así a otro proyecto de Gómez de Mora en Alcalá de Henares — el Colegio del Rey (1625) —, del cual Ponz vió dibujos en 1769.

El panel de la portada de la Cárcel de Corte, aunque falta a la función del edificio como prisión para nobles, ha sido siempre estimado como uno de los sobresalientes monumentos de la arquitectura hispánica del siglo XVII (fig. 69). Bajo la aparente regularidad de la séptuple división, inesperados cambios de ritmo pueden observarse. Los entablamentos, con ménsulas debajo y triglifos encima, registran diferentes espacios. Los dóricos fustes tres cuartos son de distintos diámetros; en los vanos laterales, los fustes externos e internos no son idénticos, y los fustes que flanquean el eje central son más gruesos que todos los demás, según el ritmo: A - a B - B a - A. El eje central es un panel en resalto, como en el edificio de la Compañía en Alcalá de Henares; pero el segundo entablamento, conservado sólo en el arquitecabo, se rompe al unir la ventana del segundo piso con el diseño heráldico de encima. Este énfasis vertical viene bien al compensar la uniformidad horizontal y las indiferenciadas líneas de la fachada de dos pisos.

Las últimas obras de Mora poco añaden de nuevo. El proyecto para la quinta de la Zarzuela, en 1634, explora las posibilidades del diseño de un palacio de íntima aunque forma-



Figs. 82 y 83. — ALZADOS DE LAS IGLESIAS DE LA CLERECÍA, EN SALAMANCA, Y DE SAN ISIDRO EL REAL, EN MADRID. Según Schubert.

lista manera, manteniendo el edificio principal en un solo piso, con empinadas cubiertas con buhardillas, al modo francés ⁷¹.

En Madrid, el Ayuntamiento, comenzado en 1640, dió lugar a la mayor de las últimas obras de Mora ⁷⁶. En ésta soslayó la monotonía del diseño de la Cárcel de Corte, por reducir las ventanas de la planta baja al papel de mero entresuelo, promoviendo, en cambio, el segundo piso a planta principal, de amplios compartimientos separados por lisas pilastras (figura 71). Marcos de ventanas con frontones se proyectan hacia adelante, con audaces perfiles en cada hueco. Las puertas actuales y las torres son obra de Ardemans (ver pág. 147).

En resumen, la carrera de Mora fué prolífica mejor que inventiva. Algunas de sus construcciones muestran soluciones que eran demasiado avanzadas en tiempo de Herrera, como el trascoro, y otras se vuelven resueltamente contra las sueltas y dinámicas formas venidas desde Italia. En resumen, Mora se halla entre el arquitecto-administrador, el cortesano y el proyectista conforme con los gustos de su tiempo, mejor que transformándolos. El cambio operado en su estilo, hacia 1625, no inauguró ningún nuevo uso. Vale la pena repetir el epitafio de Ceán Bermúdez, escrito en 1804: "Falleció el año de 1648, y con él, la sencillez, la gracia y la gravedad de la arquitectura grecorromana."

FRANCISCO BAUTISTA (1594-1679). — La temprana carrera del P. Francisco Bautista ⁸⁰, el primero de los arquitectos jesuitas de la centuria en España, tiene relación con la obra de Juan Gómez de Mora en Alcalá de Henares. Desde 1618, Bautista aparece activo como carpintero y escultor en la Compañía, donde con seguridad encontró al maestro de las reales obras. La creación de Bautista se mantiene todavía — el altar mayor en la Compañía, en Alcalá — y se trata de una obra del mismo tipo que la proyectada en jaspe y bronce, por el P. Alonso Matías, para la catedral de Córdoba (1619-1626). Ambas son descendientes de la numerosa familia engendrada por el ignorado proyectista de la Cancillería de Granada,

en 1587. Los rotos frontones se alzan, señalando a la mirada la altura a través de tres pisos en un vigoroso diseño que contrasta con las serenas superficies de la nave y crucero, construídos hacia 1602-1608.

Con posterioridad a 1625, Bautista aparece en los registros jesuítas como arquitecto ³¹. En 1628, al comenzarse la iglesia jesuíta de Toledo (fig. 72), Bautista fué probablemente su arquitecto. En 1629, fué llamado a Madrid para reemplazar a Hr. Pedro Sánchez en la construcción del Colegio Imperial — actualmente San Isidro y catedral —, cuya primera piedra fué puesta en 1622, sobre planos de Pedro Sánchez (fig. 73).

Hemos considerado ya la obra andaluza de Pedro Sánchez (ver pág. 30). En Madrid, en San Isidro, sólo los cimientos son suyos ²⁸. El plano (fig. 81) es una repetición de la iglesia de San Andrea, en Mantua (1472), de Alberti, conservando el alterno ritmo en tres crujías de capilla y cerramiento del modelo italiano. Todo cuanto aparece sobre los cimientos es obra de Francisco Bautista, como sabemos por el elogio funeral pronunciado en 1679, con motivo de su entierro. Aunque su obra en San Isidro dió comienzo en 1629, oficialmente, Bautista sólo asumió la dirección tras la defunción de Pedro Sánchez, en 1633.

Al mismo tiempo, la iglesia de Toledo avanzaba ³¹. La obra continuó hasta 1642. Siguió una larga interrupción, entre 1642 y 1671. Los muros alcanzaron el nivel de la cornisa entre 1671-1675; la nave fué abovedada en 1706, y la iglesia se consagró en 1718.

A pesar de la historia llena de dilaciones de la construcción de la iglesia de Toledo y del hecho de que San Isidro, de Madrid, se construyese sobre planos de otro proyectista, podemos utilizar estas dos edificaciones, juntamente, como ejemplo del estilo de Francisco Bautista. Ambos diseños muestran las características del autor, tal como los vanos verticalmente relacionados dentro de órdenes gigantes; el empleo del "sexto orden" de follaje corintio, cubierto por una moldura de ova y dardo (fig. 75); consolas de triglifos pareados en los entablamentos. Ambos diseños, además, delatan la cerrada dependencia de su autor respecto a la obra romana de Giacomo della Porta. Sus fachadas armónicas repiten los ensayos romanos ⁴⁶, en los cuales torres simétricas contienen una superficie salediza (San Atanasio dei Greci, Roma, 1583, y San Juan Bautista, Toledo) o una superficie en retroceso (Santa Trinitá dei Monti, Roma, hacia 1583, y San Isidro, Madrid).

El proyecto de Toledo puede ser considerado como más temprano que el de Madrid por varias razones. La obra inicial de Bautista en Toledo precedió a su empleo en Madrid. La iglesia de Toledo se halla más cerca de los modelos italianos que la de Madrid, la cual enriquece el esquema de la toledana con inesperadas armonías y correspondencias, tal como la repetición, sobre la fachada, de la articulación y particiones de los alzados de la nave. El diseño de Toledo tiene menos formas intrincadamente relacionadas entre sí que el de Madrid, el cual, sobre cada capítulo, ofrece un denso y más complejo trabajo de elaboración, que sugiere la gran madurez y dirección del arquitecto. Por ejemplo, el vacío del alzado de la nave es tímido y vacilante en Toledo; los superpuestos nichos se elevan sin conexión entre pilastras gemelas. Pero en Madrid (figs. 74 y 83) la triple hilera con puerta, cubierta por dos ventanas de la tribuna, está verticalmente conectada con los adyacentes antepechos por medio de los paneles de los frisos. Este sistema, que semeja en conjunto un retablo, se repite en la fachada y de nuevo en los muros terminales del transepto. En la nave, sin embargo, su intrincado ritmo ha sido destruído por la construcción de un décimonónico coro alto, el cual tapia la primera crujía al nivel de la tribuna.

La tribuna lateral, cuyos antecedentes son tan antiguos o más que la basílica romana, es un plan espacial característico de las iglesias jesuítas del siglo XVII, aun cuando frecuentemente aparece en edificios que no son jesuítas. Entre los jesuítas³¹, las tribunas servían para resguardar a los miembros de la Orden o a sus huéspedes de la vista del público en el curso de sus devociones. ("Oratoria tum nostris tum externorum usibus destinata", *Annuae* de 1673, citado por Braun, pág. 180.) El resultado de ello fué un retorno a la organización celular de las iglesias románicas del camino de peregrinación, con dos niveles para el paso en las naves laterales, ambas con vista sobre la nave central y en otro tiempo continuando en torno a los brazos del transepto y por el interior del presbiterio. La distribución corresponde con frecuencia, en España, al *Piano nobile* de los planos de palacios o conventos. El nivel de la tribuna en la iglesia es simplemente la continuación del nivel de la vivienda de la corte real o de la comunidad religiosa, como en El Escorial.

Antes de Francisco Bautista, y con ulterioridad a los nobles balcones de Herrera en la basílica de El Escorial, las tribunas españolas eran una estructura menor, continuada entre la clave de la arcada de la nave y la cornisa de ésta, como en la Clerecía de Salamanca, ejecutada por Juan Gómez de Mora después de 1617 (fig. 82). Estas tribunas abiertas a la nave por medio de ordinarias ventanas con antepechos, rompen a través del muro sobre la arcada de la nave, como si se debieran a reflexión tardía o a reconstrucción. En San Isidro, Francisco Bautista obtuvo una revolucionaria transformación de la tribuna, desde constituir una enjuta hueca hasta formar una parte principal e integral del alzado de la nave.

En Toledo, las ventanas de la tribuna comienzan a entrar en competencia con las arcadas de la nave. Es interesante seguir en Madrid el proceso del diseño desde su origen. La conclusión de Bautista dependió de reducir la anchura y altura de las arcadas de la nave y de introducir vanos secundarios entre órdenes colosales de pilastras gemelas en cada crujía. En la más antigua disposición, ejemplarizada en la Clerecía, las arcadas de la nave empujaban el espacio interior; en el sistema de Bautista, la tribuna abierta comparte la crujía con una reducida y empujada arcada de la nave. Este es el propósito por el cual Bautista se dirigió al evidentemente anticuado plan cuatrocentista de San Andrea, en Mantua; ahí, Alberti, alternando intervalos de las capillas de las naves laterales magnificaba el carácter macizamente romano del alzado de la nave central; en San Isidro, Bautista usó el esquema para diversificar y complicar el ritmo de los huecos. El resultado se asemeja a los altares del siglo XVII. Recuerda las apretadas superficies de las composiciones manieristas italianas. Obtiene una variedad de forma y unidad de efecto que antes se desconocían en España. Su concepto fué admitido y copiado hasta cerca de mediados del siglo XVIII, como en Umbrete y San Jacinto, en Sevilla (ver pág. 156).

La unidad de efecto, en San Isidro, es en gran parte alcanzada por el consistente uso de formas duplicadas. Las pilastras de la nave son gemelas, tanto en la propia nave como en las arcadas; encima de ellas, las ménsulas con triglifos, derivados de Viñola, se presentan a pares, bajo dentículos también gemelos. Este ritmo en el entablamento tiene un paralelo en los pareados miembros del mudéjar artesonado de madera, como en San Felipe, en Carmoña¹³, en el último cuarto del siglo XV. Las pilastras gemelas empujan hacia arriba en una cúpula octogonal.

La cúpula de San Isidro (fig. 76) es importante en España, como sabemos por el admirador y discípulo de Bautista, fray Lorenzo de San Nicolás⁹⁴, por constituir un ejemplo tem-

prano de una invención de Bautista para construir domos de madera revestidos de pizarra, bajo la denominación de "cúpulas encamonadas". Deriva del término arquitectónico *camón*¹⁸⁴, que significa cabio curvado o grapa, tal como Lorenzo de San Nicolás indica.

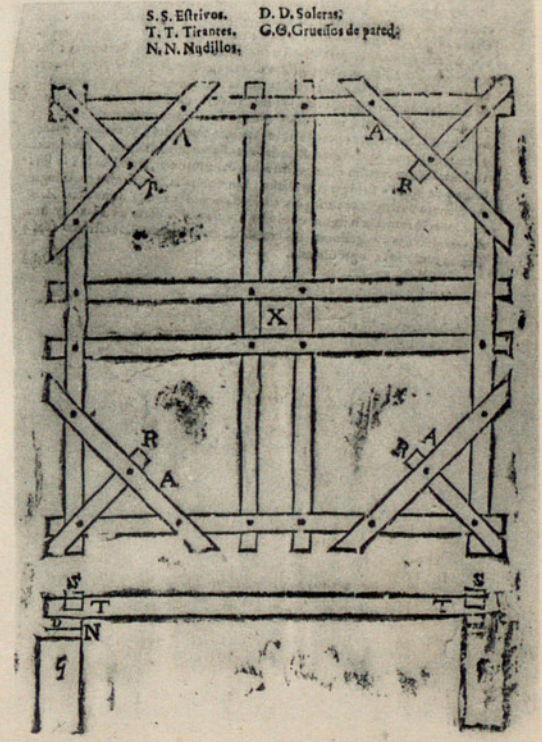
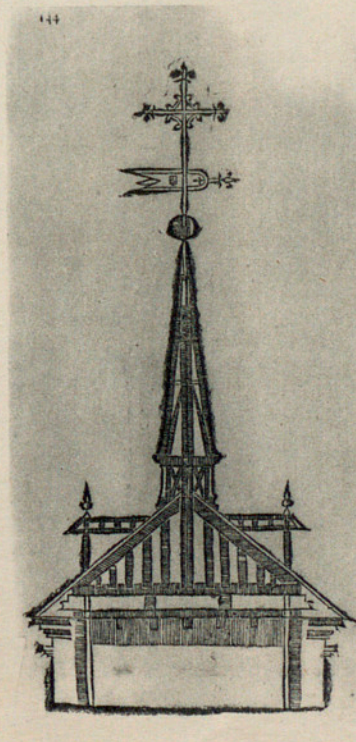
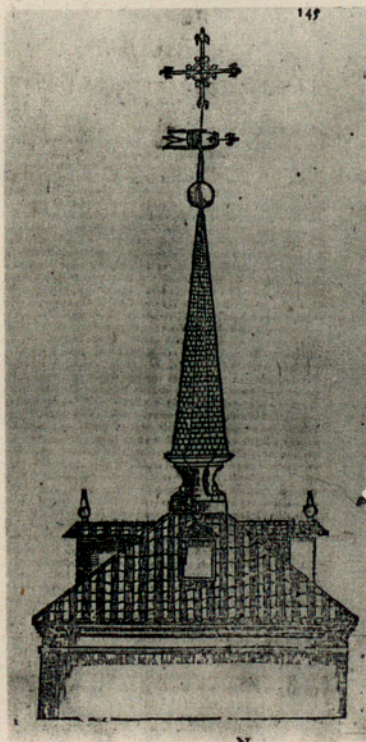
La "invención" fué en realidad sólo una adaptación a lo cupuliforme de las estructuras de madera forradas de pizarra, en las construcciones de cubiertas, introducidas en España desde Flandes, en 1558, por iniciativa de Felipe II, y usadas en El Escorial. Pero el procedimiento, empleado por Bautista, hace posible la construcción de grandes y sutiles perfiles, con ahorro muy conveniente en la difícil situación económica de mediados del siglo XVII.

Los últimos encargos de Bautista reflejan dichas dificultades económicas. La dispendiosa obra en piedra, que todavía resultó posible en Toledo y en San Isidro, de Madrid, fué abandonada en la iglesia del Salvador⁸¹, del noviciado jesuíta (1638-1665, destruída después de 1842) y en la iglesia para las Comendadoras de Santiago (hacia 1650), ambas en Madrid. En esta última (fig. 78), el estilo de Bautista se halla inequívocamente presente; pero no se ha encontrado documento que confirme la atribución, sugerentemente establecida por F. Íñiguez⁷³. En ambas iglesias muestran las fachadas insistentes sillares de esquina, como en la Cárcel de Corte, de Juan Gómez de Mora (1629-1634). Estos elementos son modestos y económicos, pero de efectivo valor ornamental. Como en San Isidro, armónicas torres flanquean un retirado panel central, aun evocando el antecedente de Giacomo della Porta, con su fachada de la Trinidad, en Roma (1583).

El interior de las Comendadoras es inesperadamente rico (decorado al fin de la centuria). La ensambladura en cruz griega (fig. 79), con brazos absidiales y tribunas es poco frecuente en España; tan nueva es para Madrid, que Tormo²⁸ supone se trate de un proyecto italiano traído a España por Francisco Herrera el Joven hacia 1670. Prototipo italiano podría ser San Lucas, en Roma, de P. de Cortona, obra de hacia 1635. Pero las Comendadoras es claramente más primitiva, por su severidad perteneciente al tiempo de Juan Gómez de Mora y de Francisco Bautista. A más de esto, el Carmen calzado, en Salamanca (1628-1651, destruído en 1826), se alzó sobre una planta casi idéntica de cruz griega, con cámaras en las esquinas y nártex²¹. Con seguridad, el prototipo es el proyecto de Bramante para San Pedro, y el sucesor en España es la iglesia de San Luis, de L. Figueroa, comenzada en 1699.

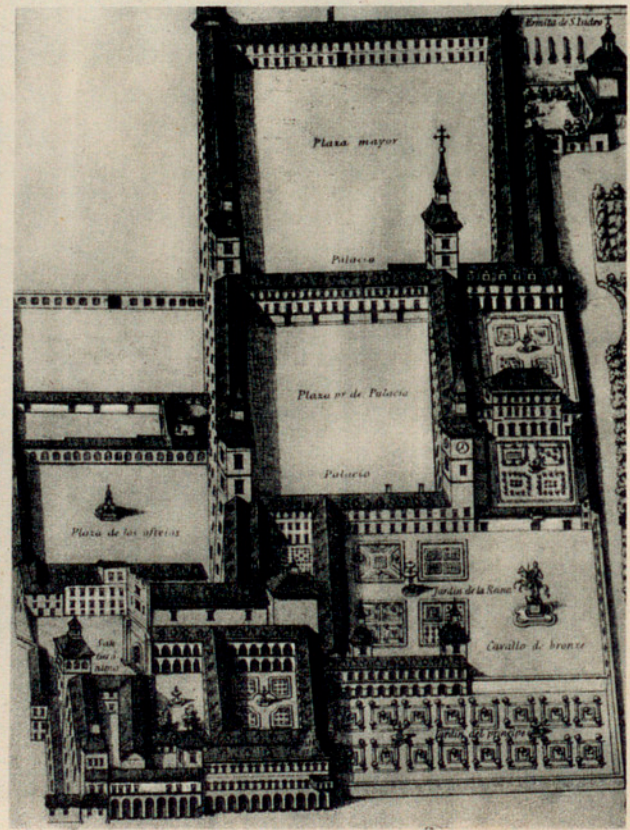
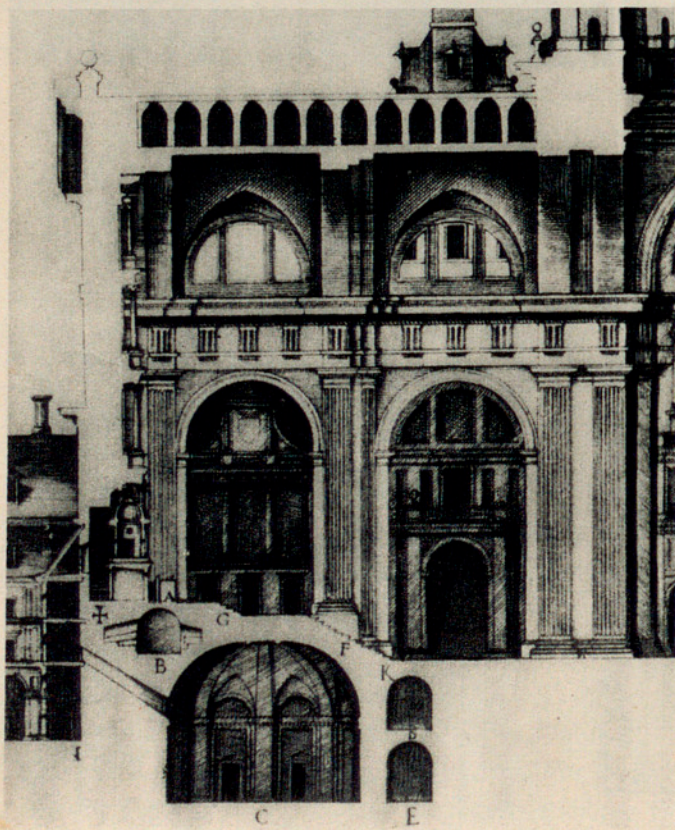
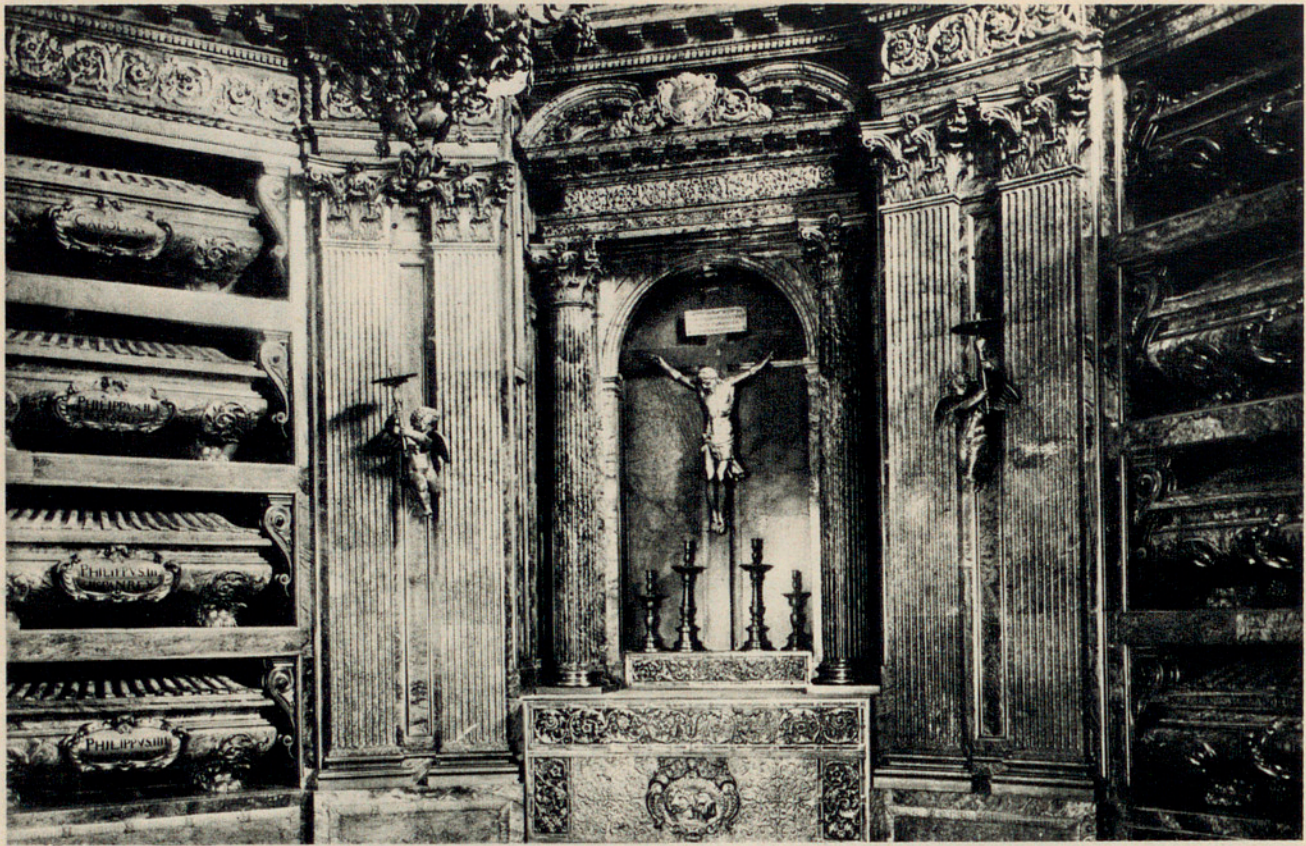
Las cubiertas de torres castellanas, bellamente perfiladas y recubiertas de pizarra, desde el inicio del reinado de Felipe II, en 1558, hasta 1750, aproximadamente, son un rasgo muy distintivo de la arquitectura de esta región. Francisco Bautista debe ser considerado, con Herrera y Pedro de Ribera, como uno de los creadores de esas encantadoras formas. Heredó de Herrera la concepción, y de los Países Bajos, la aguja octogonal muy aguda, interrumpida en varios niveles por ventanas de buharda, y alzándose sobre base cuadrada, elemento al que Herrera dió una autoritaria expresión en las esquinas e intersecciones de El Escorial.

Lorenzo de San Nicolás describió la fábrica de chapiteles similares con gran detalle en 1633, considerándolos como obra de carpintería, de la cual el proyectista precisaba exacto conocimiento⁹⁴. El alto de delantal y chapitel no debía de exceder una y media veces el ancho de la correspondiente torre. Sentó que las ventanas de las buhardas estarían en el delantal y no en el chapitel, conceptuando aquéllas como formas puramente ornamentales. En sus dibujos no aparecen perfiles curvados. Presenta el chapitel-aguja y el edículo coronado por un chapitel (ed. 1763, I, 140-145). Sus chapiteles, aunque publicados por vez primera en 1633, se hallan más cerca de los de Francisco de Mora que de los debidos a Juan Gómez.

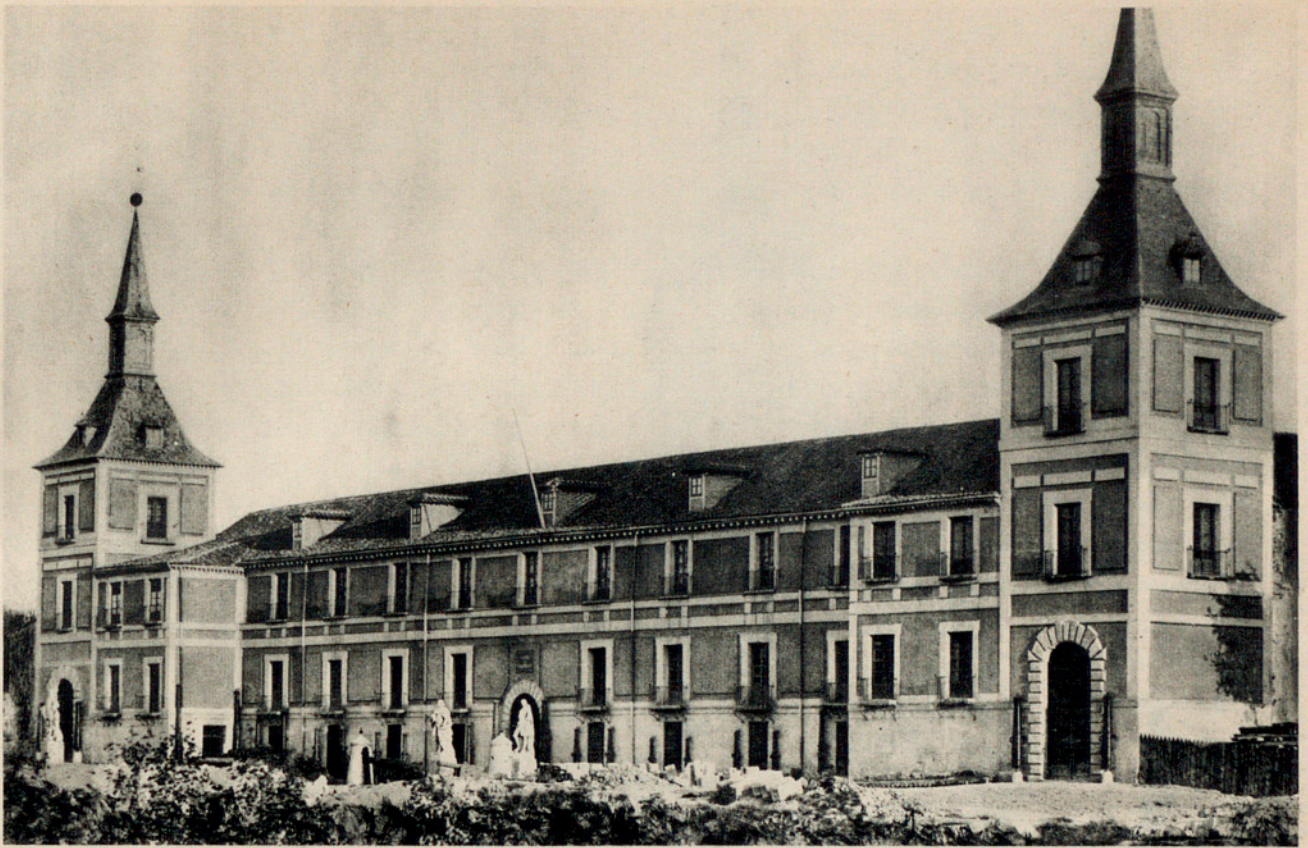


S. S. Estreos. D. D. Soleras;
T. T. Tirantes. G. G. Gruetos de pared;
N. N. Nudillos;

Figs. 84, 85 y 86.—MADRID: CAPILLA DE LA ORDEN TERCERA E IGLESIA DEL SACRAMENTO, CON EL PALACIO DE LOS CONSEJOS; DIBUJOS ARQUITECTÓNICOS DE LORENZO DE SAN NICOLÁS.



Figs. 87, 88 y 89.—EL ESCORIAL: INTERIOR Y SECCIÓN (SEGÚN PERRET) DEL PANTEÓN REAL. MADRID: EL BUEN RETIRO, SEGÚN EL PLANO DE TEXEIRA (1656).



Figs. 90, 91 y 92.—MADRID: ALA NORTE DEL PALACIO DEL BUEN RETIRO. TOLEDO: INTERIOR DEL OCHAVO, EN LA CATEDRAL. MEDINA DE RÍOSECO: INTERIOR DE LA IGLESIA DE SANTA CRUZ.



Fig. 93.—MADRID: CAPILLA DE SAN ISIDRO EN LA IGLESIA DE SAN ANDRÉS.

de Mora. La larga vida del tipo y su amplia difusión por Castilla se advierten en su uso en el Ayuntamiento de Astorga (fines del siglo XVII) y en la vistosa fachada del Hospital ²¹, en Burgo de Osma (1699, por Ignacio Moncalcán y Pedro Portela). La fórmula de ambas fachadas es la misma y repite la disposición de los Ayuntamientos en Toledo y Segovia, con torres del tipo alcázar flanqueando un cuerpo central. Los chapiteles alcanzan una expresión excepcional sobre los anchos horizontes de la meseta castellana.

De esta suerte, Francisco Bautista heredó una tradición de seis décadas en España, que hoy se acepta como expresión regional de Castilla, y cuyas formas fueron estandarizadas y estereotipadas. En la década de 1660 a 1670, Bautista comenzó a enriquecer y diversificar esta tradición. Tres construcciones ilustran dicha práctica: la cúpula del crucero de San Isidro, en Madrid; la caja de cúpula octogonal encajada sobre la capilla de la enfermería de la Tercera Orden (fig. 84), adjunta a San Francisco (comenzada en 1662), y la cúpula octogonal construída sobre la capilla de Nuestra Señora del Buensuceso, perteneciente a la nave norte de San Isidro (1660-1665). Su punto de partida en la cúpula encamionada del crucero de San Isidro fué la caja de cúpula octogonal empleada por sus colegas romanos de la precedente generación, como, por ejemplo, Giacomo della Porta, en la iglesia de la Madonna de Monti.

La fabricación de la cubierta de cúpula es expuesta por fray Lorenzo de San Nicolás en 1662-1663. El curvado extradós de la cúpula era construído encima mediante riostras y codales, como polisón femenino, ablandando el angular perfil de la estructura octogonal. La linterna era fabricada íntegramente con la cubierta del domo por medio de cerchas señalando la base de la linterna y el óculus de la cúpula en el que la linterna era fijada. El esquema podría ser comparado a la temprana estructura de fray Lorenzo, de 1633 (fig. 86), para mostrar el desarrollo en esta técnica entre 1633 y 1664.

Estas cubiertas octogonales de cúpulas fueron muy populares en España; el proyecto del Ochavo, en Toledo, establece la moda, en el diseño de N. de Vergara, en 1578, y el crucero de San Isidro, en Madrid, es un miembro de la misma familia, terminado probablemente antes de su dedicación, en 1651. No obstante, poco después, en 1660, Bautista diseñó y ejecutó la pequeña capilla cruciforme de Nuestra Señora del Buensuceso sobre la nave norte de San Isidro ²⁸. En esta obra, la cúpula parece un elemento intermedio, en el interior y el exterior, entre la cornisa de la bóveda encima de las columnas y la moldura base de la linterna. Encima, la linterna, como pequeña cúpula, completa el recinto, debajo del chapitel con buhardas.

La solución es audaz. La cúpula no resulta dominante; pero está construída de modo que contribuye a la composición en la cual la base octogonal y la linterna-chapitel son los factores prevalecientes. En 1662, Bautista amplió esta concepción en la capilla de la enfermería de la Tercera Orden ²⁷. La cubierta de la cúpula octogonal pasa llanamente desde los verticales muros del tambor, sobre cubiertas con buhardas — y no paneles del domo — a la adornada linterna-chapitel, con molduras muy particulares de original dibujo. Esta obra sirvió de punto de partida a Pedro de Ribera para sus hermosas agujas construídas en Madrid durante el siglo XVIII.

Por supuesto, el diseño disimula la correspondencia exterior e interior, entre la cúpula y su cubierta; la cúpula aparece rehundida respecto al tambor, con el propósito de convertir la cubierta en una forma aproximada a la del chapitel. Ribera completó este proceso en nuestra Señora del Puerto, de Madrid, en 1718 (ver pág. 174). Bautista, a su vez, se-

guramente sacó provecho de análogos experimentos, realizados por Andrés Segura en Uclés (1591-1597), donde la cúpula se halla encajada entre un cubo y un obelisco, y por Sebastián de la Plaza, en las Bernardas de Alcalá (1617-1626), con una linterna-chapitel coronando una cúpula elíptica.

La última obra conocida de Bautista es el diseño para la iglesia del Sacramento, en Madrid (fig. 85), comenzada en 1671, en cuya edificación tomó parte juntamente con Manuel del Olmo y Bartolomé Hurtado²⁷. Las operaciones de la construcción fueron durando hasta 1744, con la intrusión de algunas formas propias del siglo XVIII en la fachada e interiores. Pero el proyecto general es probablemente de Bautista y retorna a la fórmula de Juan Gómez de Mora en la Encarnación, de 1611. Alas escasamente proyectadas abarcan un patio principal, a la altura de la fachada, con su nártex sotacoro. La cúpula del crucero se levanta dentro de una cubierta cúbica con esquinas biseladas, proporcionando una base octogonal. Las ventanas de la linterna inundan de resplandor el centro de la cúpula. Otra vez vemos en esto la fórmula de Bautista de enmascarar la cúpula y subordinar sus contornos exteriores a la línea ascendente del cúbico soporte; las cóncavas cubiertas angulares, y la grande y casi desmañada linterna-chapitel.

Nuestra consideración de la actividad de Francisco Bautista ha conducido al conocimiento de un arquitecto de poderosos y consistentes logros, tanto en cuestiones técnicas como en materia de trazado. No sólo produjo la cúpula encamionada, sino que ingenió un sistema de diseño para la nueva ligera construcción, que permitía elevar la cúpula en el interior de su cubierta circundante, igual como un cascarón de huevo, satisfaciendo a la mirada por su concavidad, sin requerir especial reconocimiento externo y permitiendo un consistente y unitario diseño vertical exterior. Género que fué impracticable antes de su tiempo, en dondequiera que la construcción de una cúpula se hallara comprometida.

G. B. CRESCENZI (1577-1660) Y ALONSO CARBONELL (ACTIVO DESDE 1620-1660).— La reputación de Crescenzi está hoy por los suelos, desde que la investigación le ha denegado las principales obras antes atribuídas y en las que se fundaba su prestigio. El cortesano italiano, favorito del Conde Duque de Olivares, hermano de un cardenal, llegó a España en 1617 y recibió el título de marqués de la Torre en 1630. Los edificios que afianzaron su fama en el error se conocen hoy como obra de Juan Gómez de Mora y de Alonso Carbonell.

El panteón de El Escorial (fig. 87) fué planeado largo tiempo antes de la llegada de Crescenzi, como podemos ver en el grabado de Perret, de 1587 (fig. 88), el cual muestra la bóveda circular en corte transversal dibujado por Herrera; pero éste la describió como estructura de una capilla subterránea, con balcones de coro superiores e inferiores⁸². El cementerio subterráneo correspondía, en consecuencia, a una pequeña cámara situada inmediatamente debajo de la mesa del altar mayor. Permaneció en uso hasta que la escalera y la decoración de la más amplia bóveda circular fueron completadas sobre planos nuevos de Juan Gómez de Mora y decoración de Crescenzi, cuya obra comenzó en 1617, continuando hasta 1654. La intervención de Crescenzi parece haber sido la de un *entrepreneur* para las decoraciones de bronce de la bóveda, y la de un decorador respecto al diseño de los nichos y sarcófagos, así como ornamentos murales. La ejecución técnica fué confiada primero a Pedro Lizargarate, el cual comenzó por rebajar el nivel del piso cinco pies y medio, para mejorar las proporciones de la capilla circular de Herrera, sobre dibujos de Juan Gómez de Mora,

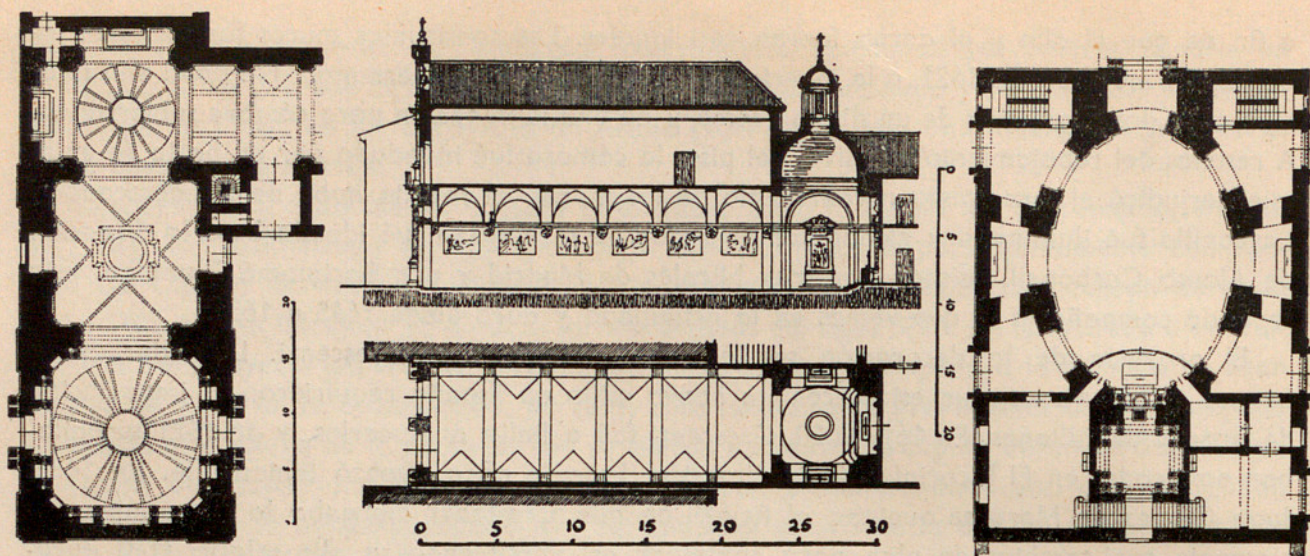
a fin de que el alto y el ancho fueran casi iguales. Los construídos muros fueron forrados de jaspe y mármol. En 1621, a la muerte de Felipe III, estaba sin terminar. No daba una solución a los dos problemas de un digno acceso y de una iluminación para cámara subterránea. A resultas del rebajamiento del nivel del piso, la cámara fué inundada por un brote de agua que perjudicó el incompleto revestimiento de los muros. El recinto hubo de ser desecado⁹⁵. La capilla fué iluminada y el angular corredor de la entrada fué ideado bajo la dirección de Alonso Carbonell, asistido por fray Nicolás de Madrid y por Bartolomé Zumbigo. Esta segunda campaña es la que vemos en la actualidad y duró desde 1645 a 1654.

El proyecto de la decoración se debe probablemente a Crescenzi. Los adornos de bronce de los muros, que establecen un nuevo estilo en España requirieron la importación de bronceistas italianos. En 1619-1620, Crescenzi fué a Italia a buscarlos, y en 1621 se hallaban empleados en El Escorial bajo su dirección. Pero la obra avanzó lentamente. En 1626, Juan Gómez de Mora se quejaba al Rey²¹ de que Crescenzi alargaba la obra innecesariamente con cambios de plan para continuar así percibiendo su alto salario (140 ducados mensuales). Era incapaz de ejecutar las más simples operaciones mecánicas e ignoraba el arte del albañil en todos sus aspectos. Sin embargo, Crescenzi continuó disfrutando el real salario y favor hasta su muerte, en 1660. Intrigas palaciegas se esconden con seguridad tras tales cargos, que no eran incompatibles con el puesto de arquitecto de la corte, del cual sus reales patronos dependían para la organización de los festejos. Crescenzi merece estudio, pues, como organizador de espectáculos y empresario mejor que como arquitecto.

Su papel en el palacio del Buen Retiro (fig. 89) está escasamente documentado; pero parece fuera de dudas que tenía un importante papel en la organización del vasto programa de diversiones inventado por el Conde Duque de Olivares a fin de distraer al monarca del espectáculo de la decadencia española en los negocios europeos. Donde se presentaban trabajos propiamente arquitectónicos, el nombre de Alonso Carbonell figura como proyectista⁶⁹, desde los primitivos proyectos (1633) hasta la sala de baile (Casón) construída por él en 1637-1638, todavía existente (en la actualidad, Museo de Reproducciones).

Finalmente, la tesis de Crescenzi como autor de la Cárcel de Corte no ha sobrevivido al descubrimiento de documentos⁶⁸. El edificio es atribuído ahora, con sólidas razones, a Juan Gómez de Mora (ver pág. 58). De esta manera, Crescenzi queda con sus títulos, su pródigo salario y la decoración de la suntuosa bóveda subterránea exornada por bronceistas italianos que él trajo a El Escorial.

La obra importante de la vida de Carbonell fué el palacio del Buen Retiro. El Casón antes citado y la torreada ala norte del patio principal (fig. 90) se hallan en pie todavía. Aquí, los contornos, guarnecidos con piedra blanca, de todos los vanos, divisiones y esquinas son notablemente insistentes y en ello se muestra el carácter de Carbonell como proyectista de ricas superficies y policromos efectos. El proyecto por el cual recibió su encargo en 1633 no fué realizado. Llaguno vió un dibujo para la planta baja, con fachada de 480 pies de longitud y pórticos abovedados abriéndose al Prado. De otra parte, la gran prisa de la construcción se muestra en la tosquedad y pesadez de los materiales. Sabemos que el edificio fué casi enteramente construído entre 1631 y 1633 como cosa de la mayor urgencia y con pródigo apoyo financiero. El acceso exterior desde la ciudad fué acaso deliberadamente dejado raso e inexpressivo, para esconder y enmascarar la exquisita vida *sous cloche*, que transcurría dentro de ese adusto exterior. Carbonell fué verdaderamente un *fa presto* constructor, cual si



Figs. 94, 95 y 96. — PLANTA DE LA CAPILLA DE SAN ISIDRO, EN SAN ANDRÉS, DE MADRID. SECCIÓN Y PLANTA DE LA IGLESIA DE LA PASIÓN, EN VALLADOLID. PLANTA DE LOS DESAMPARADOS, EN VALENCIA. Según Schubert.

ejecutara decorados de teatro, aunque, sin embargo, construyó bastante sólidamente las partes fundamentales de su obra, las cuales sobreviven hoy.

El estilo de Alonso Carbonell, como arquitecto de edificios religiosos, se evidencia en su obra del convento de las dominicas de Loeches, de 1635-1638⁷⁴. En 1769, Ponz opinó que la grandiosa simplicidad de la construcción señalaba como autor a Crescenzi. El proyecto deriva de la Encarnación, en Madrid. Un orden colosal abarca el nártex sotacoro. En la fachada superior, ventanas enmarcadas con frontones de bella piedra cortada marcan los ritmos que estudiamos antes en la obra de Juan Gómez de Mora. La cúpula del crucero se eleva sobre un alto tambor; el perfil exterior es cubierto con pizarra en forma de pirámide octogonal que asciende hasta la linterna-chapitel. Sus cóncavos perfiles marcan una fecha tardía en el siglo XVII.

Crescenzi y Carbonell no fueron arquitectos de valía. Como se dijo, Crescenzi fué un cortesano y Carbonell careció de verdaderas facultades creadoras. Pero ambos son importantes en su período, por su tendencia al gran enriquecimiento de las superficies: Crescenzi, con sus foliados diseños; Carbonell, con los suyos, intrincadamente divididos en compartimientos y paneles geométricos, como los de los edificios del Buen Retiro, y por sus revestimientos de materias semipreciosas en la bóveda subterránea de El Escorial.

LA ETAPA CENTRAL DE LA CENTURIA (1640-1660)

FORMAS EXPERIMENTALES. — El Ocho, de Toledo, comenzado en 1595 sobre diseños de N. de Vergara, de 1578, no estaba aún revestido o abovedado en 1631. Después de muchas discusiones, en las cuales aparecen envueltos los nombres de Juan Gómez de Mora y de Crescenzi, un escultor llamado Pedro de la Torre fué requerido, juntamente con Francisco Bautista, para que preparase un nuevo proyecto en 1632. La obra progresó lentamente, con probabilidad sobre trazas de Pedro de la Torre, hasta 1643, cuando una cubierta transitoria

fué colocada sobre la bóveda, siendo reanudada por Torre y Bautista en 1647, para llegar a la terminación de la misma en abril de 1653, después de una inspección de Alonso Carbonell y José de Villarreal, verificada en 1652. De este modo, todos los arquitectos de importancia y dedicados al real servicio participan en la obra (fig. 91) de una manera u otra⁹⁶. Los revestimientos de mármol fueron ejecutados, como hemos visto, por el marmolista de Carbonell en El Escorial, Bartolomé Zumbigo, entre 1655 y 1671.

Cada recurso fué utilizado, hasta los límites permitidos por la norma académica, para incrementar el efecto de una superficie placada. Mármoles policromados recubren los fustes de las pilastras angulares de orden compuesto, bajo el entablamento dórico. Esta combinación de órdenes fuera de lo acostumbrado es una monstruosidad para el academismo ortodoxo, pero revela el propósito de los proyectistas, pues los triglifos dóricos y los capiteles compuestos son los elementos más activos del repertorio clásico, y en los que se puede disponer de un mayor número de planos de relieve. Los arcos que incluyen los nichos relicario repiten sus perfiles en cuatro planos distintos. Por todos partes, la mirada encuentra contornos y perfiles; en ningún lado halla la calma de la superficie lisa, carente de calidad vectorial; las formas tienden hacia arriba y hacia lo profundo.

En 1800 Ceán Bermúdez⁹⁷, plantea la cuestión a su punzante modo: "En tiempo de Torre ya decaía el buen gusto de la arquitectura y se sospecha que haya contribuído a ello."

Otra obra influyente de Torre fué la capilla de San Isidro, en la iglesia parroquial de San Andrés, de Madrid⁹⁸. En 1642, su diseño para dicha obra, donde se conservarían las cenizas del santo Patrón de Madrid, fué preferido a un proyecto del año 1629, debido a Juan Gómez de Mora. Los cimientos fueron puestos en 1643; pero la obra se atascó hasta 1657. En consecuencia, siguió adelante, hasta completarse, en 1669. El proyecto continúa y desenvuelve la idea del Ochavo, de Toledo. La entrada normal es característica, sobre un eje roto, que da, en el ángulo derecho, a la nave de San Andrés, de la cual el santuario es una antesala a la más importante capilla. En los días de fiesta, la cupulada crujía de la capilla, la cual alojaba el cuerpo del Santo, abría imponentes portales al Este y Oeste, permitiendo a la multitud de los fieles pasar directamente al plateado relicario (fig. 94).

La escala es gigantesca. La diáfana amplitud interior de las dos crujías principales mide unos trece metros. Como en el Ochavo, varios planos de relieve embellecen los muros en su zona inferior: catorce columnas corintias, exentas, incluyen diez estatuas de pie, en nichos. En la adyacente crujía sin cúpula, la deuda de los estuquistas C. Blondel y F. de la Viña, a los ornamentos de bronce de Crescenzi, en el Panteón de El Escorial, es obvia. La misma ancha forma circular de *rinceau*, enriquecida con figuras de angelitos en las pechinas, lunetos y cornisas-ángeles, cuyos antepasados son asimismo los ángeles portadores de antorchas, en bronce, de Crescenzi.

Tamayo ha subrayado²⁷ el carácter barroco de la iluminación de esas dos crujías. Las zonas bajas carecen de ventanas, dejando esa parte sumida en relativa oscuridad, en dramático contraste con el torrente de luz procedente de arriba, resplandeciendo desde el tambor octogonal bajo la cúpula del mismo santuario. La fórmula de la cúpula situada directamente sobre la crujía del altar fué repetida en 1654, en el santuario de Santa Cruz, en Medina de Ríoseco⁴², constituyendo otro raro ejemplo de este procedimiento (fig. 92), el más teatral de todos, para iluminar la mesa del altar. El peligro de esta fórmula consiste en deslumbrar a la congregación. En Medina de Ríoseco, fray Diego del Castillo interpuso un arco de par-

tición entre el santuario y la nave; en la capilla de San Isidro, en Madrid, el umbral del tambor elevado más alto anula bastante la dificultad.

Sin embargo, el excesivo contraste ofrecía una real dificultad de solución, y esto explica acaso la rareza de esta composición con el altar bajo la cúpula, tanto en España como en otros países. Reaparece en el proyecto de Berrojo ²⁶ para la iglesia de la Pasión, en Valladolid (1666-1672) (fig. 95). En lo que toca a la iglesia de la Pasión, en Valladolid, Berrojo contrató primero el abovedamiento de Santa Cruz, en Medina de Ríoseco (1664), de modo que una conexión directa entre los dos diseños puede fácilmente mostrarse. Ambos están en franca deuda con la capilla de San Isidro, en San Andrés, de Madrid.

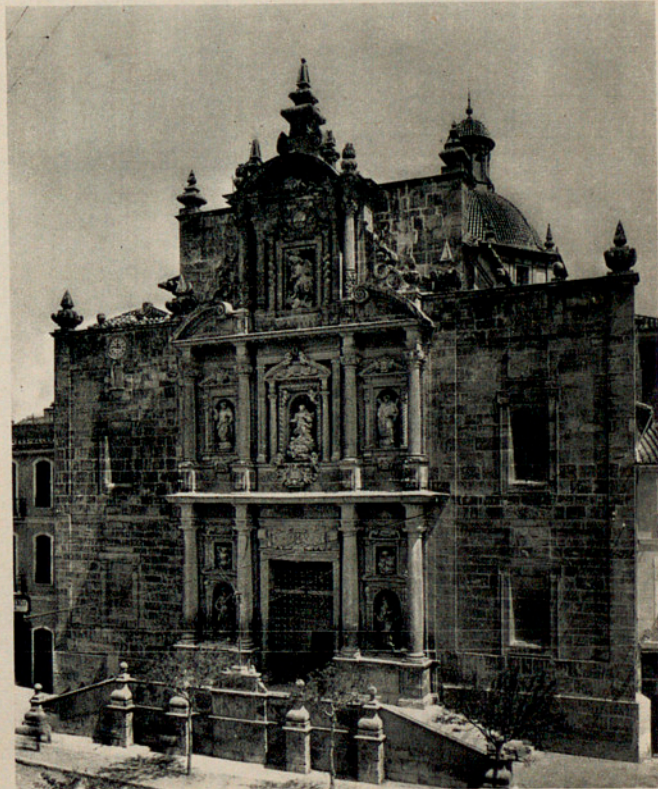
En el proyecto madrileño, el efecto exterior tiene gran fuerza (fig. 93). La colosal escala es obtenida por la simple relación geométrica entre el octógono de la cúpula y su pedestal cúbico. Pilastras gemelas, bajo un entablamento suavemente roto, marcan las esquinas. Una sola ventana aparece colgada desde el entablamento. En el friso, ménsulas pareadas, finamente dibujadas, señalan un ritmo que caracteriza muchos monumentos en esta época. Es ello específicamente hispánico en dicho ritmo y de muy probable origen mudéjar. Encontramos antes esas ménsulas de cornisa, pareadas, en las iglesias de Francisco Bautista: San Isidro —actualmente catedral— y las Comendadoras, de Madrid. Desconocemos en el presente quién originara esas géminas ménsulas ornamentales; pero su principio corresponde a la señalada preferencia de Francisco Bautista por la composición a base de temas doblados o gemelos, como en la actual catedral de San Isidro (ver pág. 61), en la que ménsulas pareadas recuerdan los bloques de triglifos que todavía conservan la simplicidad viñoliana.

En todo caso, en estas iglesias, las floridas ménsulas corresponden a lo que puede ser descrito como obra de joyería o metalistería artística. En la capilla de San Isidro, esta escala de joyero contrasta con las colosales proporciones del desnudo muro de ladrillo y con la rasa base de piedra, de tres metros de alto. Sobre el pedestal de doble cubo, con sus pareados obeliscos y balaustrada de *rincaux* se levanta la cúpula. Sus superficies retroceden y avanzan en un maravilloso juego de lineales sombras, enriquecidas con dieciséis estatuas que flanquean las ventanas en cada uno de los paneles del tambor octogonal. Su estructura ha sido atribuída a Francisco Bautista y Lorenzo de San Nicolás, quienes figuraron activos entre los muchos proyectistas que participaron en la obra de este edificio.

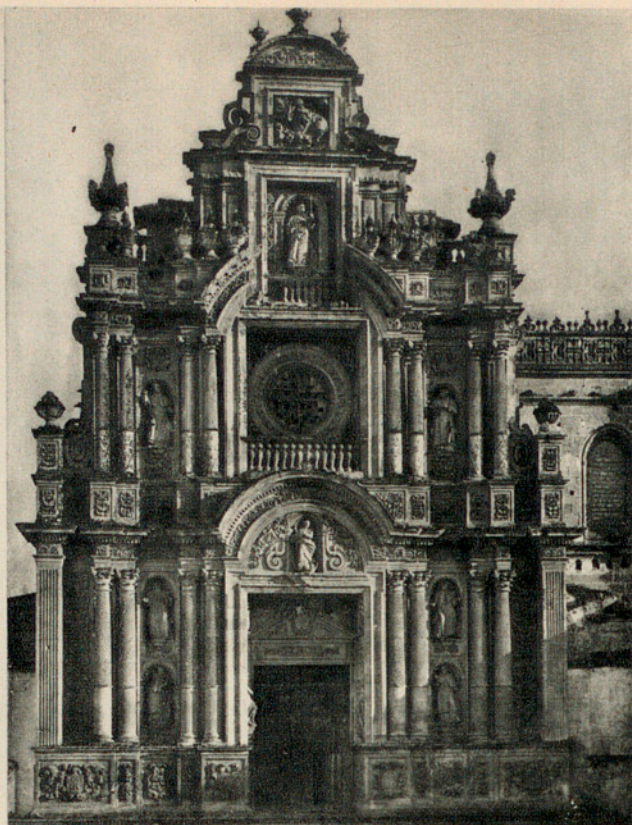
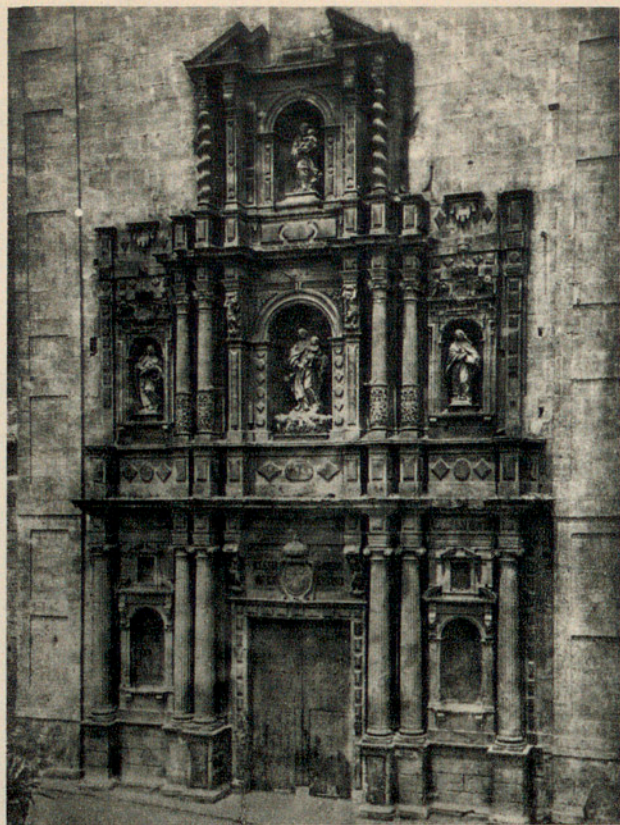
Su influjo sobre el diseño arquitectónico hispánico fué enorme, inigualable, y virtualmente el Imperio entero contribuyó a la financiación de esta obra. Como veremos, desempeñó un papel importante en la génesis de otra forma arquitectónica específicamente española: el camarín. La capilla de San Isidro es asimismo una cámara del tesoro, sencilla al exterior, impetuosamente decorada por dentro, y progresivamente compuesta hacia un efecto de climax obtenido por contraste y oposición. Estas son las cualidades dominantes de la expresión barroca en España, que aparecen por vez primera como logros definidos con claridad en esta construcción (1657-1669).

Un paralelo anterior a estos experimentos castellanos fué la iglesia de los Desamparados, en Valencia. Esta iglesia, oval interior y exteriormente en forma de doble cubo (fig. 97), fué proyectada entre 1647 y 1652 por Diego Martínez Ponce de Urrana. La iglesia de Valencia se levantó entre 1652 y 1667, en honor a los milagrosos poderes curativos de la Virgen, cuya imagen era venerada en un lugar dedicado en la antigüedad al templo de Esculapio ⁸⁸.

El plan de los Desamparados (fig. 96) se parece al de San Giacomo degli Incurabili (o al Corso), en Roma, proyectado por F. de Volterra (fecha, entre 1595 y 1600, por Maderno).



Figs. 97, 98 y 99.—VALENCIA: CAPILLA DE LOS DESAMPARADOS Y FACHADA DE LA IGLESIA DE SAN MIGUEL DE LOS REYES.
LIRIA: FACHADA DE LA PARROQUIAL.



Figs. 100, 101 y 102.—VALENCIA: FACHADA DE LA IGLESIA DEL CARMEN. JEREZ DE LA FRONTERA: FACHADA DE LA IGLESIA DE LA CARTUJA. CELANOVA: FACHADA DE LA IGLESIA DEL CONVENTO DEL SALVADOR.

La iglesia de Valencia parte de modo muy significativo de tal antecedente, por la decidida colocación aislada de la cámara del santuario detrás del altar. Al propio tiempo, esta cámara santuario se eleva diecisiete escalones — un piso entero — más alta que el altar. Desde la nave, esta cámara, o camarín, es visible detrás del altar como un elevado y brillantemente iluminado Sancta sanctorum. El acceso a la cámara es indirecto, por medio de un laberinto de cámaras laterales y por una serie de escalones que ascienden detrás del camarín.

La historia de este desenvolvimiento es complicada. El tipo más antiguo consiste en una estructura anexa al alto retablo español construída para facilitar una capilla para la Comunión o un pasaje bajo el altar al nivel de la custodia, que aparece mostrada en un nicho o viril a cierta altura sobre la mesa del altar, para que todos los fieles puedan contemplarla. El tipo es prácticamente desconocido fuera de España.

Pocas formas son más originales o hispánicas en la arquitectura de este período en Europa que el camarín elevado. Inventado primeramente como capilla para la comunión (Sagrario), tal como se ha dicho, llega eventualmente a utilizarse como cámara del tesoro catedralicio, vestidor para la imagen y lugar de especial veneración.

El auténtico camarín, en su entero desarrollo, como en la iglesia de los Desamparados, es visible desde la nave. Su forma entra en relación con la iglesia entera y constituye un satisfactorio contrapeso ritual de dicha totalidad, abriéndose, tras el altar, con su propio sistema de accesos y efectos, destinado así a lograr un equilibrio binario entre una pequeña y alta cámara (camarín) y una amplia cámara adjunta en el nivel bajo (nave). Este último desenvolvimiento dependió parcialmente de los resultados obtenidos en Toledo y Madrid, descritos al principio de este capítulo.

Tanto el Ochavo toledano como la capilla de San Isidro, en la iglesia de San Andrés, en Madrid, exploraron las posibilidades de la disposición binaria del espacio. En Toledo, la cámara del tesoro de las reliquias (Ochavo) se halla detrás de la capilla de la comunión, y separada de ella por medio del trono de plata de la Virgen del Sagrario, la Patrona de Toledo. Ambas unidades, sin embargo, se elevan a la misma altura desde un nivel común y el espacio intermedio es embutido por el altar trono de la Virgen. En Madrid, la cámara relicario de las cenizas de San Isidro se levanta a dos veces la altura de la anterior crujía. La cámara relicario, aunque domina el diseño, participa con los otros elementos de la capilla en una relación de subordinación jerárquica al efecto total.

Este género de concatenación y subordinación barroca a un principio unitario fué llevado más lejos por Martínez Ponce de Urrana en la solución al camarín de los Desamparados, de Valencia. Pero no obtuvo el gigantesco efecto de la capilla madrileña, y prefirió una pequeña cúpula oval con muchas divisiones, horizontales y verticales, en el pedestal en forma de doble cubo. Las sencillas ménsulas pareadas delatan su origen como triglifos y derivan tal vez de las ménsulas de Francisco Bautista, en Madrid. El exterior de la iglesia de Valencia rompe con lo acostumbrado sólo en los irregulares intervalos (a : b : c : b) entre las pilastras de la fachada principal. Ponz, naturalmente, desaprobaba el camarín de la Virgen de los Desamparados: "El altar principal consiste en un pabellón dentro del arco del testero; idea confusa y que no me ha gustado." Pero también relaciona la extraordinaria inscripción sobre la puerta sur de la fachada interna: "Non est inventum tale opus in universis regnis ²³."

Fachadas. - Retablo. — La mezcla de escala — grande y pequeña en un solo diseño — que desconcertaba a Ponz en Santiponce, cerca de Sevilla, al contemplar el retablo

de 1612 (ver pág. 46), realizado por Juan Martínez Montañés, deviene más pronunciada a medida que la centuria avanza. Llega a su culminación en cierto número de fachadas meridionales, cuyos soberbios portales son iguales a retablos desplazados y recuerdan los vastos paneles esculpidos del estilo "reina Isabel" en Valladolid (San Pablo, San Gregorio) y las fachadas platerescas de Castilla y Aragón.

Un temprano ejemplo lo tenemos en la obra de Martín de Olinda († 1655), en la región de Valencia ²⁸⁵; en la fachada de San Miguel de los Reyes (1632-1644), y en la fachada de la iglesia parroquial en Liria (incompleta en 1655). San Miguel de los Reyes (fig. 98) tiene una portada de tres pisos, dividida en siete partes, composición flanqueada por torres de liso diseño, como las de El Escorial, y empezadas hacia 1580, cuando la largamente interrumpida obra, iniciada por Alonso de Covarrubias, fué emprendida de nuevo ⁸⁴.

En el diseño de Olinda, un modo específicamente hispánico de sugerir la ilusión del movimiento encuentra temprana expresión. Es un procedimiento diferente del tratamiento de la fachada, por el barroco italiano, como una sumisa pantalla de curvados planos al juego de fuerzas entre lo interior y lo exterior. El movimiento de la fachada española no se transfiere de dentro a fuera o viceversa, sino que concierne al movimiento vertical de la fachada sola, según un plan que remite la mirada del espectador de abajo arriba y sin retroceso. La fachada de la Cancillería, de 1587, en Granada, constituyó el preludio de este proceso; pero las fuentes directas de Olinda se hallan mejor en los retablos de Alonso Matías y Martínez Montañés.

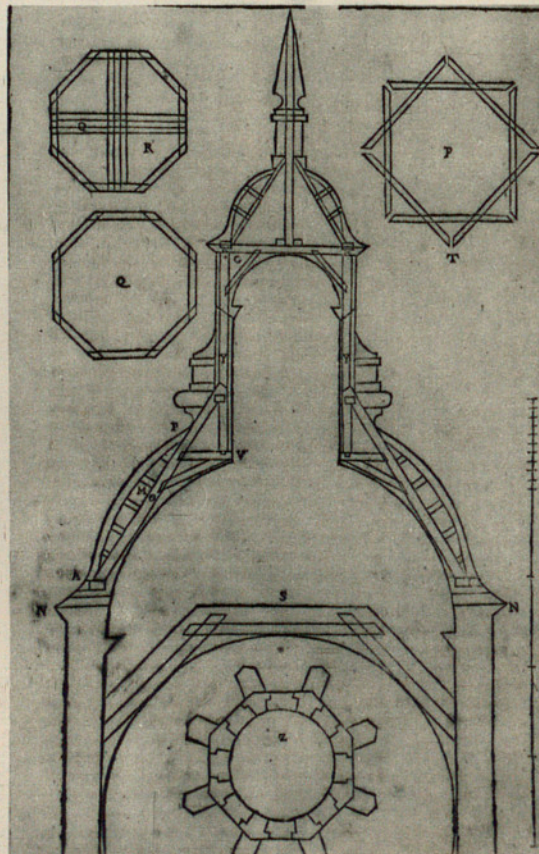
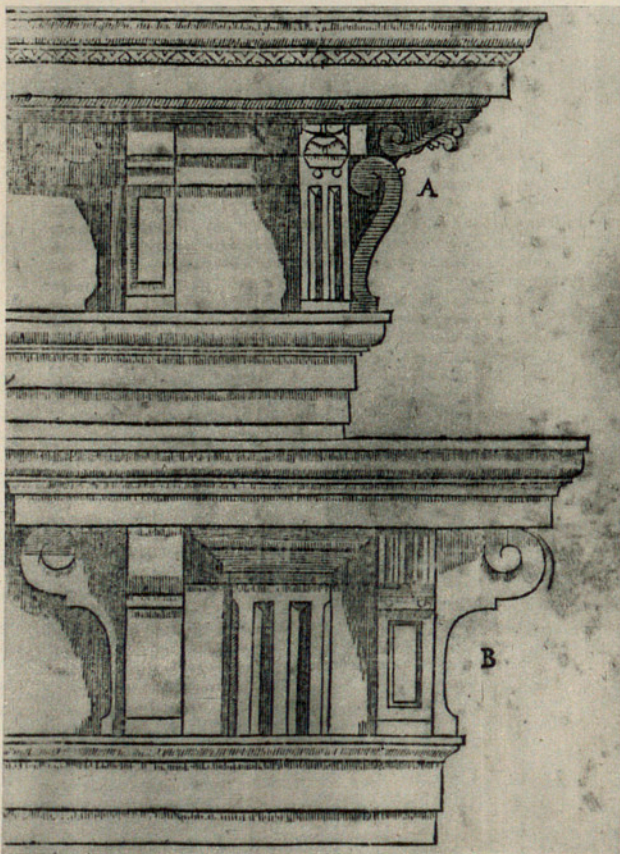
La dirección hacia la cual él desvió la tradición puede determinarse mediante un cotejo entre dos fachadas. En San Miguel, la mirada es detenida aún en el primer piso por la vastedad de los entablamentos dóricos que flanquean la portada; en Liria (fig. 99), éstos han sido constreñidos a bloques cúbicos para empujar los elementos verticales. En San Miguel, las aristas del panel de la fachada tienen columnas de intención italianizante, retirándose en un plano detrás del centro, al modular el diseño por avance y retroceso. Puede opinarse que fueron razones económicas las que motivaron su supresión en Liria; sin embargo, el diseño es en Liria reforzado en un plano dominante por poderosos elementos verticales y relieve muy saliente. Es menos corpulento, pero más hispánico. La fachada, de autor ignorado y fecha desconocida, del Carmen, en Valencia — Ponz la atribuía a un discípulo de Olinda—, lleva este esquema más allá, con ingenuos detalles en pedestales y cornisas — losanjes y rectángulos —, y con cornisas interrumpidas en el segundo piso (fig. 100).

La misma línea de desenvolvimiento rige una obra semejante en Galicia, en la fachada benedictina de San Salvador, en Celanova (1661-1667), debida a Melchor Velasco de Agüero ¹¹². En ella el tema se reduce a un diseño de cinco compartimientos con horizontales débiles, residuales. Géminas columnas exentas sostienen a través de frontones rotos, con obeliscos y pináculos, un poderoso edículo que remata la silueta (fig. 102). Es ésta una grave, vigorosa y animada composición, con antecedentes valencianos muy evidentes en las fachadas de las naves laterales, las cuales son tratadas como basas de unas torres que no hubiesen llegado a crecer, a la manera de Liria.

Finalmente, el retablo fachada tuvo su mayor éxito en Andalucía ¹⁸⁴. En Jerez, la fachada de la Cartuja ha sido atribuída erróneamente a Alonso Cano, como correspondiente a 1667. Nada en este vermicular diseño recuerda la excepcional elegancia del autor citado. Pertenece enteramente al grupo de las fachadas-retablo, por su fundamental diseño en siete partes —el cual parece de diez, por reduplicación o seccionamiento de las zonas básicas—; por su orga-



Fig. 103.—JEREZ DE LA FRONTERA: FACHADA DE LA IGLESIA DE SAN MIGUEL.



Figs. 104, 105 106 y 107.—ZARAGOZA: FACHADA DE LA IGLESIA DE LA MANTERÍA. CÓRDOBA: SANTUARIO DE LA FUENSANTA. DIBUJOS ARQUITECTÓNICOS DE LORENZO DE SAN NICOLÁS.

nización insistentemente vertical, y por el ímpetu ascendente del eje central, en deformados, desviados y rotos entablamentos (fig. 101). Una estimable novedad aparece en el retiro del balconaje al nivel del segundo piso, incluyendo un rosetón. El balconaje retorna al de otra iglesia jerezana, San Miguel, de la cual la fachada de la torre central (cf. Siloé, Santa María del Campo) fué construída con posterioridad a 1672 por Diego Moreno Meléndez (fig. 103).

Fachadas de ladrillo.—A pesar de que entre los constructores góticos y mudéjares de muchas comarcas hispánicas estuvieron comúnmente en uso formas especiales de construcción y decoración en ladrillo, el advenimiento del estilo renacentista motivó un abandono temporal del empleo del ladrillo. Sin embargo, durante el siglo XVII, y probablemente por razones económicas, los constructores volvieron en casi toda España al uso de ese material con un sistema enriquecido de formas y patrones.

Zaragoza es el centro de un territorio en el cual la obra adornada con ladrillo y las tradiciones mudéjares de decoración con estuco nunca decayeron⁹⁸. Esas iglesias de tierra, arcilla y yeso merecen detallada consideración, no sólo a causa de la traducción aragonesa de las formas renacentistas en ladrillo y estuco, paralelamente al equivalente andaluz, sino porque los constructores aragoneses fueron más rápidos que sus coetáneos andaluces en aceptar y desarrollar la naturaleza de esos materiales. Efectivamente, en Zaragoza, poco después de 1623, ladrillos de contorno redondo eran cocidos para su empleo como capiteles de pilastras dóricas, en la fachada de la iglesia de las Fecetas. Dos frontones segmentados flanquean un eje central de dos pisos en altura (cf. S. Giorgio dei Greci, Venecia, 1538, por Lombardi). Todas las molduras y ornamentos fueron ejecutados en ladrillo, con el debido respeto a la modulación académica. No aparecen adornos pétreos de suerte alguna.

Cuarenta años más tarde, en la iglesia de la Mantería, construída para los agustinos entre 1663 y 1666, la fachada muestra un diseño regido por el empleo del ladrillo (fig. 104). La división en compartimientos es provincial, con dos pisos divididos por pilastras, de cinco paneles cada uno. El proyectista permaneció insensible ante las relaciones de proporción; pero se interesó mucho en animar esas superficies toscamente estructuradas por algún vívido juego de luz y sombra. Entre las pilastras y en los entablamentos y paneles horizontales de ambos pisos, la superficie se quiebra en rectángulos, losanjes y ménsulas recurvadas de cornisas.

El diseño recuerda el estilo de Carbonell, en Madrid, de mediados de la centuria, como también la fachada del Carmen (de piedra), en Valencia. Un ejemplo andaluz es la iglesia de la Fuensanta (fig. 105), cerca de Córdoba (1641), primitiva fachada de ladrillo, con pilastras y retrocesos rectangulares de la superficie que forman sombras de ricos esquemas⁵⁸. La intención es la misma que en Zaragoza o Valencia. La recurrencia de estas superficies compartimentadas, en piedra, en la fachada de la Pasión, en Valladolid (Felipe Berrojo, 1667-1679), sugiere que entre 1650 y 1675 los arquitectos se entregaron por entero al programa de vivificar la superficie sin afectar su planitud.

ESCRITORES SOBRE ARQUITECTURA DEL SIGLO XVII.—A mediados de esa centuria se construyeron muchas menos obras que en los otros períodos estudiados en este libro. Los hombres de dicha etapa fueron víctimas de la más grave crisis de inflación acaecida en España y, por falta de encargos, se dedicaron a escribir y formular teorías y proyectos. Fray Lorenzo de San Nicolás (1595-1679), el arquitecto agustino, fué su más elocuente intérprete y redactó su apología, al escribir, en 1662-1663: "Los edificios grandes son los que

hacen grandes maestros; oy está España, y las demás provincias, no para emprender edificios grandes, sino para conservar los que tienen hechos ⁹⁴.”

Su *Arte y Uso de Arquitectura* es, desde muchos puntos de vista, el mejor libro sobre instrucción arquitectónica escrito jamás. Lo destinó a los jóvenes principiantes (mancebos), para la práctica y teoría. Su tono es en todo momento el de un inteligente maestro que habla con claridad, comprendiendo las dificultades de los discípulos respecto a las muy urgentes e inmediatas materias de la profesión, con frecuencia de humilde carácter, como al indicar que el mortero mezclado con arena de playa no se seca rápidamente, a causa de la sal marina. En una época de excesiva elaboración literaria, su estilo de escritor es transparente, haciendo cómodamente claros los más intrincados asuntos de la estereotomía o la mensuración. Detestaba la prolijidad y su lenguaje es compacto. (De Rusconi escribió que el autor parecía “amedrentado para terminar” su obra.) Lamenta la degeneración de la profesión de arquitecto y su invasión por pintores, escultores y privados de la corte (*Arte y Uso*, I, 1736, 259; primera edición de 1633). Uno de los principales propósitos que le animaron fué el de instruir a los jóvenes estudiantes respecto a sus responsabilidades profesionales: “sé siempre el enfermero de tu obra” (I, 101), y al patrón, en la elección de arquitecto: “los príncipes... han de procurar los que saben obrar, y trazar con sus manos... porque lo teórico... a todos los que tienen moderado ingenio les es común...” (I, 259). La ordenación de la materia, en su tratado, corresponde a la realidad profesional estudiando las etapas de proyecto y construcción como actualmente se suceden.

El primer volumen apareció en 1633 (reeditado en 1667). El segundo dilató su aparición hasta 1664, y en él responde fray Lorenzo a las críticas hechas al primero. Dicho segundo tomo se propone familiarizar al estudiante con los principales textos de arquitectura. Con verdadero celo filológico, fray Lorenzo confronta todos los autores que pudo hallar en traducción española, los cuales habían escrito sobre modulación u órdenes. Facilita eruditas recopilaciones y dibujos destinados al joven estudiante, señalados en su totalidad por la entera suspensión de juicios respecto a los hechos. Deseaba que sus mancebos no temieran los textos arquitectónicos y nunca se cansasen de ellos (II, 90). Posee vigoroso sentido de la utilidad pedagógica de cada autor y su modo de evaluarlos se advierte por el espacio dado a cada uno. Vitrubio recibe tres capítulos; Serlio, Sagredo, Viola Canine, Arfe y Villafañe y Scamozzi, cuatro; Palladio y Viñola, cinco. Los otros, uno: Cataneo, Labaco, Rusconi y Alberti.

Fray Lorenzo relata que su primer conocimiento literario de la arquitectura se remonta a sus trece años, con *Medidas del Romano*, de Diego de Sagredo. Su paráfrasis transcribe a Sagredo casi enteramente y ahí se delata la afinidad de fray Lorenzo con la estética del plateresco. Cree en la carencia de perfección de Serlio; pero que, desde éste, cada proyectista “iba aumentando a cada orden un poco de más adorno; con que vino esta facultad a ponerse con la perfección que oy la vemos” (II, 31). Su optimista creencia de que su propio tiempo había alcanzado la perfección en el diseño, no excluía la posibilidad de ulteriores progresos en las futuras generaciones (II, 90). Este progreso tendía, naturalmente, en dirección hacia las mayores proporciones y enriquecidos ornamentos. De este modo, conceptuaba las estructuras de Viñola como demasiado sutiles y como más provechosas para ebanistas, plateros y pintores que para arquitectos. Adaptó la cornisa compuesta de Viñola a sus propias necesidades, enriqueciéndola con ménsulas, como en la obra de su admirado contemporáneo Francisco Bautista y con bloques de triglifos. Donde Viñola trató la ménsula

como triglifo, fray Lorenzo alterna ménsulas y triglifos en un entablamento supercompuesto paralelo a las combinaciones de fray Juan Ricci (ver pág. 82). Pero fray Lorenzo se escandalizó ante la licencia de algunos de sus contemporáneos respecto al modo como mezclaban ménsulas y toros (II, 120), complejo usado en la decoración de la iglesia de las Comendadoras, de Madrid. El procedimiento se conserva en el estilo decorativo de Pedro de Ribera.

Fray Lorenzo, cual apóstol de la tolerancia y la moderación, reprobó los violentos juicios de Scamozzi sobre hombres y libros (II, 124); hubo también de objetar contra la tiranía académica de Scamozzi, que cerraba la puerta a ulteriores consecuencias del canon vitruviano, mantenida mientras él mismo introducía cambios (II, 127) y confundía al lector con fracciones de módulos (II, 134). En general, fray Lorenzo detestaba a los arquitectos librescos del tipo Alberti y Scamozzi, si bien mostró agudeza al exhumar y editar las descuidadas Ordenanzas municipales de 1534 para Toledo, con el propósito de ayudar a la reorganización de las desmoralizadas artes de la construcción de su tiempo.

Su propia obra no fué abundante ni grandiosa, aun cuando reclamó orgullosamente los proyectos (II, 172) para dieciséis capillas e iglesias. En reconocimiento a su obra tratadística le fué ofrecido el cargo de maestro mayor de la Alhambra y catedral en Granada y de Andalucía en general. En 1662 dió término a las iglesias agustinas de Talavera de la Reina y Colmenar de Oreja. Fué un seguidor entusiasta de Francisco Bautista en el uso de las cúpulas de madera, de las cuales ejecutó algunas en Villaseca y la iglesia de Vidapobre, en Toledo, como también en San Martín, de Madrid (destruída) y en la capilla del Santo Cristo, en la misma capital. Nombra solamente a un discípulo, su homónimo en la Orden de los agustinos, fray Pedro de San Nicolás, el cual construyó la cúpula de madera de San Agustín, en Salamanca, sobre proyecto de fray Lorenzo, de 1675.

Las ilustraciones sobre las iglesias con nártex sotacoro ejercieron influencia en toda la Península. El diseño de las fachadas de fray Lorenzo se caracteriza por cinco huecos en la entrada, por un elaborado frontón roto y por la compleja organización de paneles en la fachada (fig. 108). Antes de fray Lorenzo, este tema aparece en Alcalá de Henares, en la Compañía y en el edificio de las bernardas, pero sólo como ornato de friso; fray Lorenzo lo convierte en factor dominante que corona la silueta. Una retardada realización de este proyecto de fachada fué llevada a cabo en 1726 en la colegiata jesuíta de Villafranca del Bierzo (fig. 109).

La organización geométrica de los paneles del área principal de la fachada es un ulterior desenvolvimiento hacia la dirección marcada originariamente por Juan de Nates, al cambiar el orden tectónico por la superficie decorada (ver pág. 18). Este hecho correspondía a una difundida tendencia que se manifiesta en el diseño europeo durante el siglo XVI; tales muros artesonados en compartimientos aparecen con frecuencia en la obra de Viñola, quien desarrolló sugerencias latentes que se evidencian, no sólo en los proyectos de Miguel Ángel, sino incluso en autores tan alejados cual Peruzzi. En España, las ilustraciones de fray Lorenzo, que representan superficies de albañilería ricamente artesonadas divididas en compartimientos, reaparecen en la fachada de Santa Teresa de Ávila (fig. 110), de proyectista ignorado (1636-1654); la fachada de Atocha, en Madrid (destruída), o en la fachada del Carmelo, en Soria (de fecha y autor desconocidos). Otras fachadas carmelitas de este tipo se hallan en Guipúzcoa, en Lazcano y Marquina. La forma fué imitada en Córdoba, en la iglesia de los trinitarios descalzos (fig. 114). Las proporciones de fray Lorenzo están deformadas por ejecutantes aficionados; pero el sentido del sotacoro rematado por un abrupto frontón es obvio.

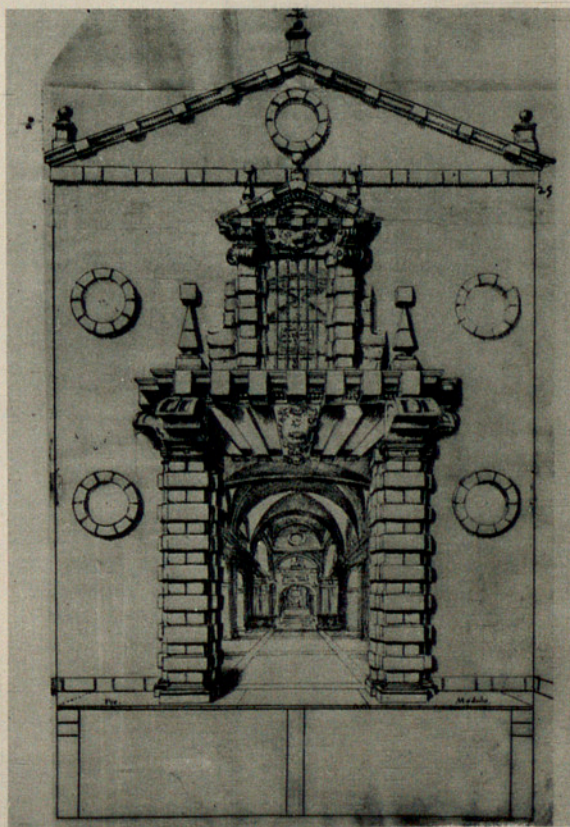
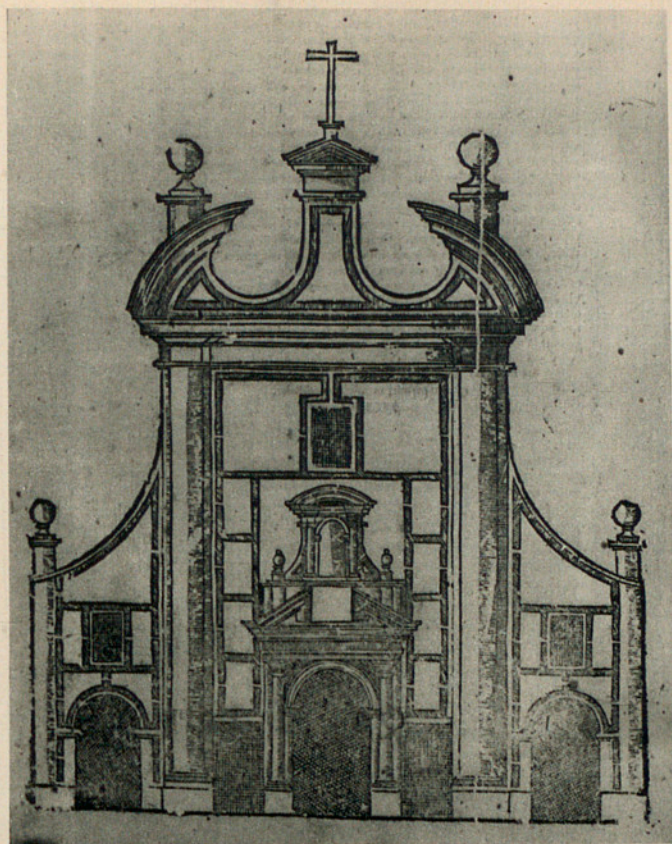
Sin saberlo, fray Lorenzo ayudó e impulsó la desintegración del canon severo. Gustó del ornamento y lo empleó libremente. También respetó la autoridad y la tradición, y en el proceso hizo avanzar a imprevista distancia el diseño del enriquecimiento decorativo.

Los escritos sobre arquitectura de fray Juan Ricci (1600-1681), el pintor benedictino, no fueron publicados⁹⁷ hasta 1930. Construyó poco y aún menos sobrevive. Pero sus escritos nunca obedecieron a limitaciones prácticas; y así sus opiniones expresan la irrealizada aspiración y metas de otros espíritus menos soñadores. Fué uno de los pintores eminentes de su tiempo (discípulo de J. B. Mayno, de Milán), y sus teorías arquitectónicas, compuestas entre 1659-1662, reflejan sus inquietudes pictóricas. Éstas aparecen en medio de tratados de geometría y anatomía, con el título general de *Tratado de la Pintura Sabia*. Igual que Alonso Cano, Sebastián de Herrera Barnuevo, José Ximénez Donoso y muchos otros arquitectos ocasionales del siglo XVII, fué pintor en primer lugar. Lorenzo de San Nicolás se lamenta agriamente (I, 259). Él había visto morir en la pobreza a algunos arquitectos, mientras los pintores, escultores, ebanistas y plateros conseguían los cargos principales en arquitectura.

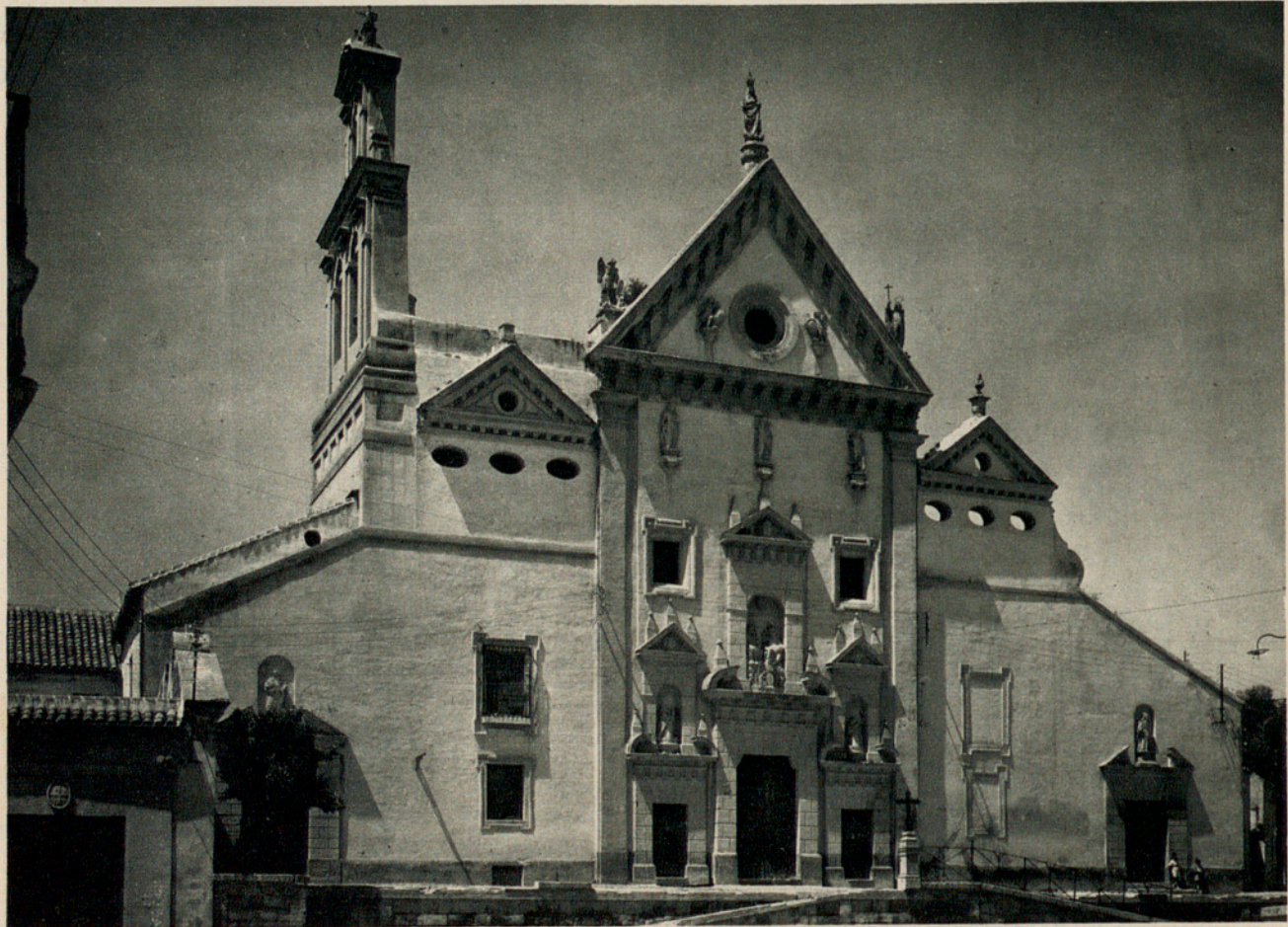
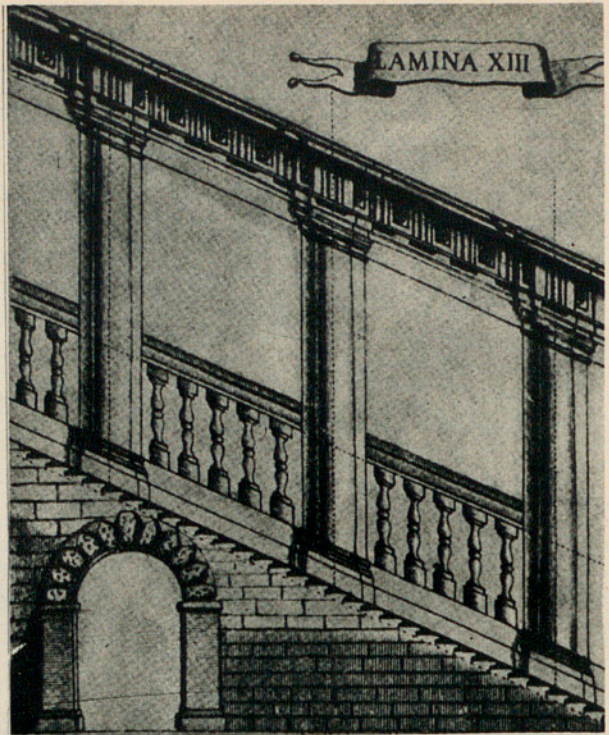
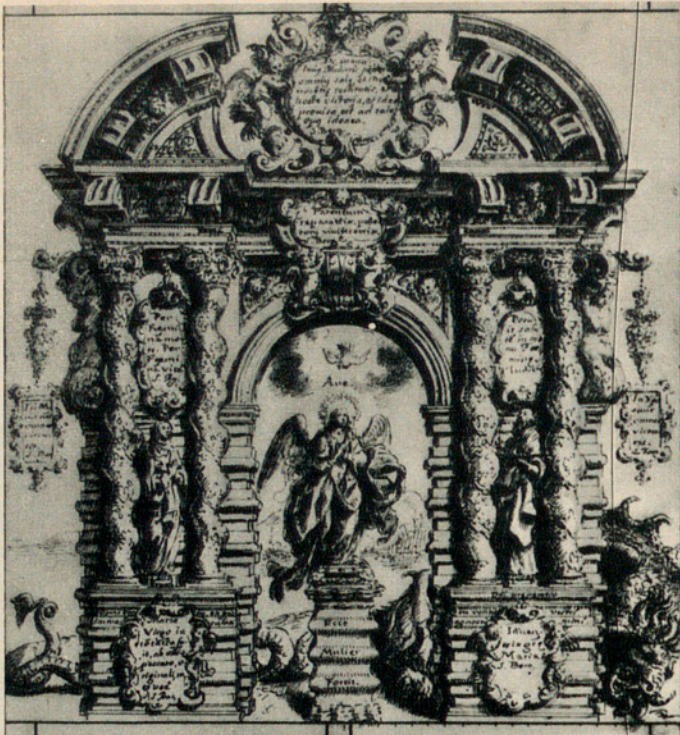
Las ideas de Ricci sobre arquitectura tienen el mérito de la originalidad. Consideraba este arte como la facultad para organizar las viviendas humanas, según el número y la condición de las personas. Los tradicionales órdenes de la arquitectura renacentista, cuya modulación tomó de Viñola, eran conceptuados por él como los ornamentos capitales de una obra, pero sólo como ornamentos. La variación en la práctica ornamental merecía alabanzas mejor que vituperios, por reflejar la variedad de la naturaleza. Insistió en que las antiguas proporciones fueran mantenidas y en ello siguió la regla de su predecesor germano Wendel Dietterlin (1550/1551-1599), cuyas fantasías ornamentales obedecían en su totalidad a la más rigurosa modulación viñoliana. De este modo, Ricci autorizaba la invención de capiteles de formas triangulares, pentagonales o poligonales, siempre que las correctas proporciones se observaran, alabando en estas creaciones tanto la bella variedad como la fecunda invención.

Sus más ingeniosas y sistemáticas observaciones conciernen a la composición de los órdenes según propósitos simbólicos. Tal como sus predecesores manieristas en Italia, cual Giacomo Soldati y Vincenzo Scamozzi, se preocupó por la elaboración de un "orden armónico" o ideal, que comprendiera todos los otros y expresara las armonías básicas del universo.

En Ricci, como en Lorenzo de San Nicolás (1633, 65), cada uno de los cinco órdenes canónicos expresa una específica virtud cristiana. A esos cinco, Ricci agrega otros dos: el sexto "universal" o salomónico, de formas ondulantes y modulación viñoliana, y el séptimo, compuesto con miembros tomados de los otros seis. El orden toscano — también *Rústico* y *Grutesco* — expresa la naturaleza de santos anacoretas, como San Pablo y San Antonio. En la única iglesia de Ricci, San Bartolomé, en Medina del Campo, construída cuando era abad, hacia 1653, muestra de tal modo un orden que expresa la dedicación, con vigoroso almohadillado y macizos ancones. El orden dórico corresponde a las *deidades valientes y bizarras*: Cristo, San Lorenzo, San Esteban. El jónico, la cualidad de los santos que contrajeron matrimonio, cual Santa Ana y Santa Isabel. El corintio es apropiado para los personajes sacros vírgenes: Cristo y la Virgen María. Por combinación de los órdenes, sutiles refinamientos del simbolismo pueden ser obtenidos: un fuste toscano con volutas jónicas expresaba el sentimiento de las santas, arrepintiéndose en eremítica soledad, como Magdalena y María Egipciaca. Una combinación de follaje corintio con almohadillado nos hablaría de las virtu-



Figs. 108, 109, 110 y 111.—DIBUJO DE LORENZO DE SAN NICOLÁS. VILAFRANCA DEL BIERZO: FACHADA DE LA IGLESIA DE LOS JESUITAS. ÁVILA: FACHADA DE LA IGLESIA DE SANTA TERESA. DIBUJO ARQUITECTÓNICO DE FRAY J. RICCI.



Figs. 112, 113 y 114.—DIBUJOS ARQUITECTÓNICOS DE FR. J. RICCI Y J. CARAMUEL. CÓRDOBA: CONVENTO DE NUESTRA SEÑORA DE GRACIA.

des de las vírgenes martirizadas: Santa Catalina o Santa Inés. El orden compuesto era apropiado, por su integración del corintio y el jónico, para la Virgen y Cristo.

El sexto orden independiente, el cual Ricci reivindicaba como inventado por él, era el salomónico. Ideó pedestales ondulantes, entablamentos y cornisas que correspondieran a los fustes helicoidales de la antigüedad y consideraba este nuevo orden como integral, no derivado de otros, y como expresivo de las más altas virtudes de Cristo y de la Virgen.

El séptimo orden era su "compuesto perfecto", consistente, como dijimos, en la suma de elementos procedentes de todos los otros. Lo dedicó a la concepción de la Virgen.

Hacia 1662, Ricci partió de España para Italia, transcurriendo sus últimos años en Montecassino. En apariencia, su obra no circuló con amplitud. Pero su defensa de la libre variación del diseño y de la invención por combinación de órdenes, respetando, no obstante, la modulación clásica, señaló un paso decisivo en la disolución del canon en la práctica arquitectónica española. Una de sus invenciones: la cornisa y borde de arco ondulado, del orden salomónico, pasó a constituir un elemento común en la práctica andaluza, a partir de 1696, año en que Leonardo de Figueroa lo usó por vez primera en Sevilla (pág. 123).

Alrededor de una década después de Ricci, otro español residente en Italia escribió un tratado teórico de amplias consecuencias⁸⁵. Juan Caramuel (1606-1682), nacido en Madrid, que fué discípulo en arquitectura de fray Ángel Manrique (1577-1649), obispo de Badajoz, el cual proyectó la casa cisterciense en Salamanca (destruída). Caramuel llegó a ser obispo de Vigevano, en territorio milanés, y diseñó la fachada de esta catedral. Hacia los treinta años, Caramuel vivía en Espina, cerca de Valladolid, donde lamentaba la destrucción de los edificios góticos. Fué un portento de lo polifacético, escribiendo copiosamente sobre multitud de tópicos. En 1667-1668 aparece su tratado *Architectura civil recta y oblicua*, como sección de un texto matemático. Esta obra fué eventualmente difundida en España por su publicación en Valencia, en 1713, como parte de la influyente *Architectura civil* de T. V. Tosca, la cual logró muchas ediciones²⁶¹.

En el sistema de Caramuel toda la arquitectura se divide en "recta" (basada en ángulos rectos) y "oblicua" (otros ángulos y curvas). Esta última es la que especialmente interesa a Caramuel; consiste en inclinaciones (por ejemplo, escaleras), declinaciones (ángulos agudos u obtusos en plan) y en superficies curvadas. Caramuel predicaba, con singular disposición, una doctrina de la unidad barroca. Así, en un proyecto oblicuo, todos los detalles deberán ser, por derivación, oblicuos. En una escalera, también los balaustres requieren basas y testeras inclinadas. En ello fué un apóstol de la práctica plateresca, que en toda obra hispánica, durante la primera mitad del siglo XVI, aplicó la regla de formas oblicuas en escalonadas. Caramuel censuró a Bernini y Guarini por su negligencia de la regla oblicua en sus diseños. Con palabras que equivalen a una barroca declaración de independencia, dice: "Como los antiguos se tomaron licencia para labrar las piedras a su modo, nos la dieron también a nosotros para que las labremos al nuestro, sin sujetarnos a leyes y preceptos de otros⁸¹."

Caramuel extendió su doctrina de la unidad a todas las formas. Un patio oblongo debería ser rodeado por soportes de base oblonga, de fuste elíptico mejor que circular, para reflejar mejor el conjunto oblongo en todas las partes. Como Ricci, Caramuel permitió nuevas modalidades de licencia artística sobre bases estrictamente sistemáticas y correspondientes a buenos principios, y en esto ambos difieren de fray Lorenzo, quien meramente derivaba hacia la mayor riqueza, sin una doctrina específica.

LOS HERESIARCAS (1680-1750)

LOS PRECURSORES

ALONSO CANO. — Tal como hemos visto, el sur de España había adquirido, hacia 1660, los dos lenguajes plásticos de la decoración, foliada y geométrica. En Madrid, cual se dijo, esos modos fueron transmitidos por los ricos adornos de Crescenzi y por los áridos y austeros reticulados de Carbonell. En Andalucía, ambas formas coexisten también: en el proyecto de Alonso Cano, de 1664, para la fachada de la catedral de Granada, y en la fachada construída por Eufrasio López de Rojas, después de 1667, en la catedral de Jaén (completada dicha fachada en 1686). Los dos diseños difieren radicalmente: el de Cano es lineal y severo; el de López de Rojas posee una rica decoración foliada. La fachada de Jaén conserva probablemente mucho más del alzado de Andrés de Vandelvira, de 1532-1534, que el proyecto de Cano del de Siloé, de 1528.

En Jaén ²⁶, las torres (terminadas en 1688) enmarcan una fachada dividida en cinco partes, con colosales columnas corintias pareadas en el vano central, elevándose sobre pedestales tan altos como las impostas de las portadas (fig. 115). Las ventanas son en arco, habiéndose suprimido el entablamento por vez primera en España (cf. Della Porta, el patio de su Palazzo Marescotti, en Roma, hacia 1583) y el Palazzo Pamfili, de Rainaldi (también en Roma, 1645). Encima de este entablamento y detrás de una balaustrada con nueve estatuas se eleva el tercer piso del alzado, retirado del piso inferior por un amplio pasaje que une las dos torres como en la basílica de El Escorial. Este grandioso esquema repite también la fachada de San Pedro (empezada en 1607), de Maderna, particularmente en el detalle de las pilastras del piso ático ¹⁸⁷.

La fachada de la catedral de Granada, de Cano, de otro lado, es una de las más personales y originales obras de toda la arquitectura hispánica (figs. 116 y 117). El esquema del portal en retroceso no es de Cano, sino que fué proyectado por Siloé en 1528 y construído hasta una altura de seis pies en 1639. El proyecto de Siloé, el cual se hubiera parecido a la fachada de Santa María de Antequera ⁷, fué abandonado en 1664 y reemplazado por el de Cano. Murió en el año 1667, en el que su proyecto fué aceptado. Los relieves narrativos que aparecen sobre las puertas, en las caras de los estribos y las estatuas de la cornisa son obra del siglo XVIII. De Cano es el sistema completo de pilastras, placados planos con almohadillados y guirnaldas colgando igual que nidos de avispa desde los elementos horizontales superiores.

El diseño, aparentemente tan simple, requiere un cuidadoso análisis. Ante él, se recuerda el intrincado juego de músculos y tejidos sobre la estructura ósea de un organismo vertebrado. Los diferentes vástagos del tejido revelan la separación y reintegración de las líneas



Fig. 115.—JAÉN: FACHADA PRINCIPAL DE LA CATEDRAL.



Fig. 116.—GRANADA: FACHADA PRINCIPAL DE LA CATEDRAL.

de fuerza del diseño. Los flancos y caras de cuatro estribos dividen la fachada, alineados como los huesos largos del cuerpo, con pilastras y molduras cuyo perfil sugiere las vainas de nervios y tendones. El residuo de un entablamento, que cruza la fachada entera a mitad de la altura, mueve hacia detrás y hacia delante la menor de las cuatro posiciones. Estas brechas son menores y más serenas en la correspondiente cornisa. En el entablamento del segundo piso, las rupturas son mucho más frecuentes y los entablamentos reflejan las formas por debajo, en espesor y vuelo. Los variados niveles de la imposta en este piso introducen otras complicaciones, que se parecen a las soluciones de los constructores góticos. Críticos del siglo XIX condenaron tales formas como "borrominescas". En realidad, el único uso del detalle borrominesco por Cano aparece en los cartuchos ovales de las caras de los estribos y en la ventana estrellada de diez puntos del vano central. En otros detalles, su proyecto debe poco al arte italiano de su tiempo.

En el tercero y último piso, el entablamento sigue la curva del arco, en solución muy imitada durante el siglo XVIII y prefigurada en Italia por las arcadas de la nave de Santa María del Popolo, de Roma (1658), de Bernini, donde el entablamento se curva siguiendo el mismo ritmo del borde del arco. En España, un entablamento curvado aparece, después de 1660, en el pórtico de la entrada de la catedral de Astorga (fig. 120). Esta conformación por reflejo y endopatía del entablamento es un aspecto de la unidad expresiva del diseño de Cano. Dicha unidad es obtenida asimismo por las repeticiones verticales — en piedra y en sombra, encerrando rítmicamente el espacio —, las cuales son el diferido equivalente tectónico a los alargamientos del Greco. En el esquema de Cano la urdimbre es reforzada y la trama de los entablamentos y dinteles da lugar a una figura secundaria, la cual es enriquecida por el placado de los planos de relieve en las intersecciones de verticales y horizontales.

Otras obras adjudicadas a Cano son de atribución insegura. Nuestra Señora de las Angustias¹²⁴, en Granada (construida entre 1664 y 1671), delata un estilo por entero distinto. Juan Luis Ortega (1618-1677) pudo ser su proyectista, como también el director de la construcción. Otro diseño adjudicado a Cano es la iglesia de la Magdalena, en Granada (1677-1694), también iniciada por J. L. Ortega, y que se cree basada en un edificio destruido de Cano: la iglesia del Ángel Custodio, en Granada (construida entre 1653-1661 por J. L. Ortega)⁵⁹. Evidentemente, Ortega estuvo en íntima asociación con Cano en las empresas arquitectónicas y es posible que las dos iglesias, de las Angustias y de la Magdalena, sean proyectos suyos.

La iglesia de las Angustias, empezada trece años antes que la Magdalena y acabada veintitrés años más pronto, muestra originales rasgos (fig. 118). Los muros están revestidos de delgados ladrillos, dispuestos en hiladas horizontales de profundo juego, sin separaciones verticales entre los ladrillos. La textura de estos muros es grata, aliviada por dovelas en los arcos de ladrillo y por adornos de piedra en las estructuras de portadas y ventanas. Este franco empleo del ladrillo sin excusa o evasión refleja probablemente una nueva actitud, que se evidenció primero en la obra granadina de Francisco Díaz de Rivero (1592-1670), quien construyó el patio de la iglesia jesuítas en ladrillos especialmente formados⁹¹, hacia 1640.

Muy inusitadas, en las Angustias, son las torres de la fachada extremadamente altas, elevándose seis pisos hasta los achaparrados tambores y chapiteles octogonales. A media altura de las torres, al nivel de los voladizos de la nave, una poderosa cornisa corre sobre pilastras de somera proyección con sorprendentes volutas jónicas. La cúpula del crucero está encajada en una estructura octogonal de abruptas proporciones y sólidas formas (fig. 119). El edificio

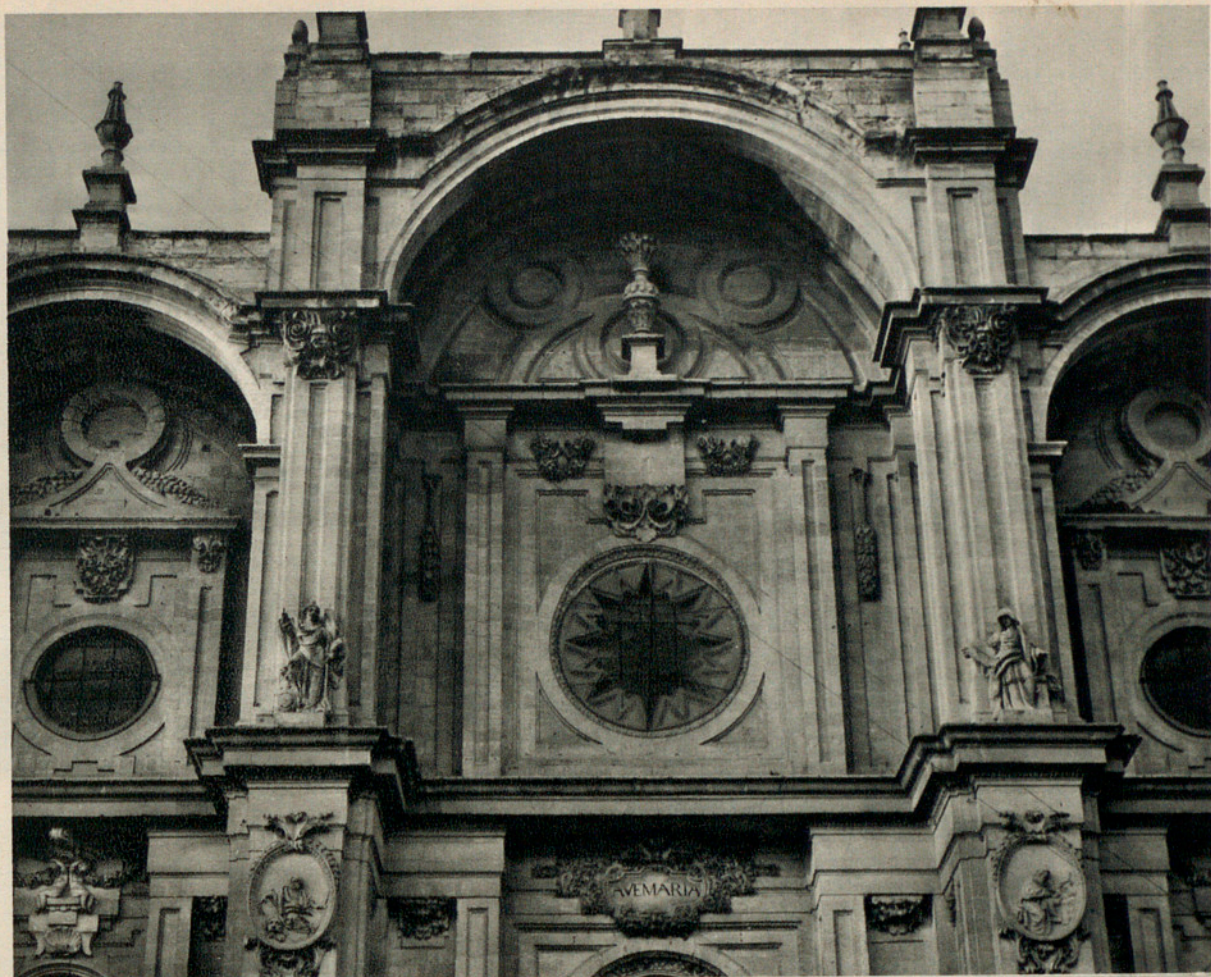
muestra la misma roma rectitud en la nave (fig. 121); groseras y bajas arcadas alternan con anchas pilastras toscanas, produciendo un espléndido emplazamiento para los gigantescos apóstoles de Pedro Duque Cornejo. Nada podría hallarse más lejos del sentimiento de Cano en la elegante fachada de la catedral; aquí todas las formas son anchas y bastas. El arquitecto sirve el programa de escultores y pintores, mientras, en el estilo de Cano, la arquitectura se transforma en formas pictóricas de anatomía estructural. El camarín de las Angustias ha sido reivindicado como de la misma época que la iglesia; de ser así, dicho camarín es el segundo en España, después del de los Desamparados, de Valencia.

· La iglesia de la Magdalena, en Granada (1677-1694) es el más temprano ejemplo en España del entero desenvolvimiento del ornamento en placado (fig. 122). Muestras aisladas de "placas recortadas", las cuales semejan decoraciones caladas, aparecen en las fachadas de las Angustias, al nivel de los capiteles de las pilastras, donde desempeñan función de modestas decoraciones obtenidas simplemente por la escasa proyección de las hiladas de ladrillo. En la fachada de la catedral de Cano, placas de piedra aparecen tímidamente en ciertos remates de pilastra, en el segundo piso. En la fachada de piedra de la Magdalena, sin embargo, las placas salen 15 centímetros, en vigorosas sombras repetidas por los duros marcos de las ventanas. Los entablamentos curvados de la fachada de la catedral de Cano se repiten aquí, tanto sobre la entrada principal como sobre la del transepto. Bajo la cornisa principal, un grueso toro mitiga el pasaje entre una superficie desnuda y la más cercana. La decoración en relieve de muchos planos prosigue en los alzados de la nave, donde el ritmo de la fachada se reitera con exactitud.

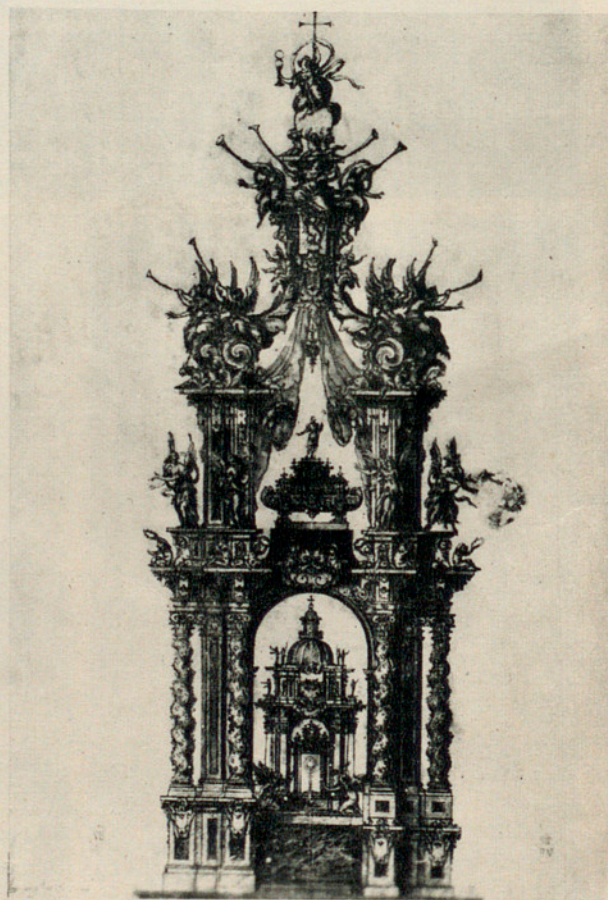
En otros aspectos, la iglesia de la Magdalena (figs. 124 y 125), es casi una réplica de San Isidro, en Madrid, de Francisco Bautista. El motivo del arco triunfal de la fachada, comprendiendo entre las torres un diseño dividido en cinco partes, se repite en la nave. Sin embargo, una extraordinaria novedad aparece en las ventanas de las pechinas: óculus bajo aristones triangulares disminuídos, paradójicamente insertados en los riñones de cada pechina. Sobre estos soportes refutados se eleva una escarpada y profunda cúpula nervada de un original y fuerte diseño. Todo en la obra se somete a la intención de lograr la unidad de efecto, a través de repeticiones y de organizar el sistema en conjunto mediante simples formas de placado y, por encima de todo, por la extraordinaria integridad del espacio bajo la cúpula. Sus soportes, que definen un crucero octogonal, carecen de énfasis a causa del motivo del arco triunfal en la oscura nave. El espacio de la cúpula es tratado como unidad desde el plano octogonal del crucero hacia arriba, a través del nervado melón, hasta la deslumbrante luz de la linterna. El proyectista de la Magdalena poseía un talento de primer orden, más tectónico que el de Cano, pero dependiente de los experimentos de este último en la fachada de la catedral.

Si buscamos un reflejo del estilo de Cano, hacia 1649, podemos hallarlo con seguridad en el dibujo de Sebastián de Herrera Barnuevo (1619-1671) para el altar central de la capilla de San Isidro, en San Andrés, en la década de 1660 (ver Lozoya, IV, 156). Palomino mantuvo que Herrera Barnuevo "se arrimó a la escuela de Alonso Cano más por imitación que por disciplina" (*Parnaso*, 1723, 376). Con su recortado perfil (fig. 123), el dibujo prepara el camino hacia el catafalco de 1689, por José Benito de Churriguera (ver pág. 143).

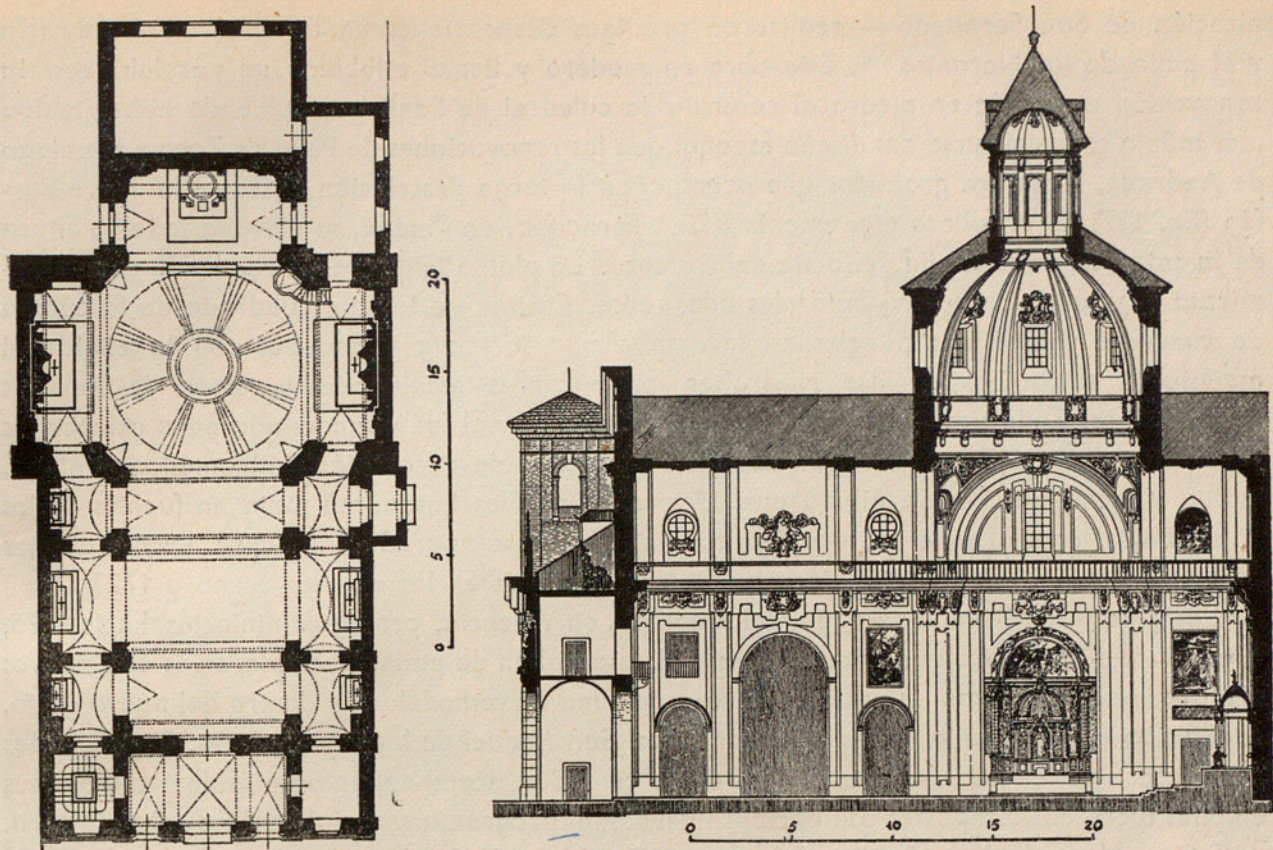
PINEDA, PÉREZ Y VIÑES. — Dos fachadas de la década iniciada en 1660: Celanova (1661-1667) y la Cartuja de Jerez (acabada en 1667), señalan la vía hacia un diseño unificado



Figs. 117, 118 y 119.—GRANADA: FACHADA PRINCIPAL DE LA CATEDRAL; PORTADA, CÚPULA Y TORRES DE LA IGLESIA DE LAS ANGIUSTIAS.



Figs. 120, 121, 122 y 123.—ASTORGA: FACHADA DE LA CATEDRAL. GRANADA: INTERIOR DE LA IGLESIA DE LAS ANGUSTIAS Y FACHADA DE LA IGLESIA DE LA MAGDALENA. PROYECTO DE S. HERRERA BARNUEVO PARA EL ALTAR CENTRAL DE LA CAPILLA DE SAN ISIDRO, EN MADRID.



Figs. 124 y 125. — PLANTA Y SECCIÓN DE LA IGLESIA DE LA MAGDALENA, EN GRANADA. Según Schubert.

por poderosos miembros que marcan un vano central de movimiento ascendente. Los proyectistas de retablos de Sevilla intervinieron en el desenvolvimiento de tales implicaciones. Sancho Corbacho ¹³⁴ ha acreditado la personalidad de Bernardo Simón de Pineda (activo entre 1641 y 1689) por su invención, hacia 1670, de un nuevo tipo de retablo, que se distingue por sus escenográficas perspectivas dentro de una composición unificada, de anchas estructuras arquitectónicas.

El escenográfico retablo inventado por Pineda fué usado por primera vez en 1670, en el Hospital de la Caridad, en Sevilla (fig. 126). La fachada de Pineda, de 1647, para el mismo Hospital, marca el climax de un tipo inmediatamente anterior. Sus pisos y vanos son, aproximadamente, equivalentes y se señalan con claridad. Pero el altar, de 1670, es una escenografía: el enterramiento de Cristo, obra de Roldán, ocupa un plano policromo sobre el cual los soportes, pechinas y cúpula o baldaquino se indican en bajorrelieve. El resto del retablo, cuatro poderosas columnas salomónicas y un elaborado edículo, sirve como rico marco a la escenográfica arquitectura del baldaquino. El esquema fué imitado por los seguidores de Pineda en toda España, hasta casi mediados del siglo XVIII. Sus antecedentes en el diseño arquitectónico no pueden ser disimulados, a pesar de que muchos arquitectos pudieron vivir bajo el sortilegio de ornamentalistas y decoradores. Estos retablos implican exigencia arquitectónica.

La más elaborada obra de Pineda en Sevilla debía tener unos meses de existencia, en la primavera de 1671, cuando él y el pintor Juan de Valdés Leal —con ocasión de la cano-

nización de San Fernando — realizaron pródigas decoraciones en la catedral, el Sagrario y el patio de los Naranjos ¹¹⁷. Esta obra en madera y lienzo establece un paralelo con la renovación ejecutada en piedra al construir la catedral de Santiago, pudiendo haber tenido más influjo sobre el curso del diseño español que las renovaciones de Peña de Toro y Domingo de Andrade, según los grabados que acompañan la larga descripción de F. de la Torre Farfán (fig. 127). El orgulloso monumento a San Fernando, de Pineda, se elevaba toda la altura de la catedral, en la cruzía del oeste del trascoro. La planta baja era un cuadrado con cerramiento cupulado con cuatro botareles adornados. Encima de la caja cuadrada de la cúpula de curvados y nervados paneles, se levantaba una torrecita y pedestal con la efigie del majestuoso santo. Los perfiles mostraban contracurvas escalonadas y roleos de macizas proporciones. Toda similitud con la modulación tradicional fué abandonada para aclarar las superficies y establecer en ellas un complicado sistema de decoración emblemática, pintada, escrita y esculpida. Pineda dibujó esos torturados perfiles basándose tanto en fuentes de los Países Bajos, como Dietterlin, cual en composiciones escenográficas italianas. Dichos diseños prefiguran la perfilada reorganización de las superficies en los años en torno a 1720.

Las iglesias con bóveda nervada, del siglo XIV, en Valencia, proseguían intactas, hacia 1675, cuando los ciudadanos, que aparentemente desesperaban de poder reemplazarlas con nuevos edificios, se embarcaron en un sistemático programa de remodelación dentro del nuevo gusto, establecido por la capilla de los Desamparados, San Miguel de los Reyes y Liria. En efecto, las numerosas iglesias parroquiales góticas de la ciudad se acomodaban admirablemente por sus amplias luces, entre soportes con estribos internos, al programa espacial de fines del siglo XVII.

Los nombres de Juan Bautista Pérez y su familia — José Mínguez y J. B. Pérez Castiel— surgen una y otra vez durante la citada campaña de renovación ²³⁵. Era el primero natural de Cascante, en Navarra y, si hemos de juzgar por su obra, su aprendizaje en Italia —del que habla Llaguno— se relacionó mejor con el arte de Nápoles y la Apulia, aunque dicho relato le sitúe en Roma y Florencia. Verdaderamente, Pérez parece haberse establecido en Valencia hacia 1680, sentando el fundamento para una larga tradición de ornamento pródigo.

La obra de Pérez es escasamente conocida y merece un análisis mejor a causa de que, como Cano y Peña de Toro, Pérez se alinea como sobresaliente innovador prechurrigueresco, a quien los ornamentalistas del siglo XVIII deben mucho. Fué conceptuado como constructor de talento excepcional.

Su obra magna fué la inmensa fábrica de las Escuelas Pías ²⁶⁰, fundada en 1683, y utilizada en la actualidad como Museo Provincial de Bellas Artes (fig. 128). El edificio conventual es proyecto suyo, así como la iglesia, la cual se edificó bajo la dirección de su sobrino, José Mínguez (1683-1757), y de su hijo, Juan Pérez. La fachada que da al río recuerda la Cancillería en Granada, con vigorosos ejes verticales, con un panel central de cinco vanos, flanqueado por armónicas torres de cinco pisos de altura, coronadas con pináculos y otros remates.

Entre los interiores medievales remodelados por J. B. Pérez se halla el presbiterio de la catedral (1674-1682). Los soportes góticos fueron revestidos con pilastras compuestas y entablamento con ménsulas (fig. 129). Las líneas verticales de la fábrica medieval fueron transformadas en horizontales y las ventanas góticas se redujeron a oblongas claraboyas de pequeño tamaño. Dentro de cada uno de los arcos bajos de la cabecera poligonal, Pérez introdujo edículos de dos pisos como marcos de ventana, flanqueados por columnas salomónicas que son como la firma de Pérez en Valencia. Estos elementos reaparecen en una por-



Fig. 126.—SEVILLA: RETABLO MAYOR DE LA IGLESIA DEL HOSPITAL DE LA CARIDAD.

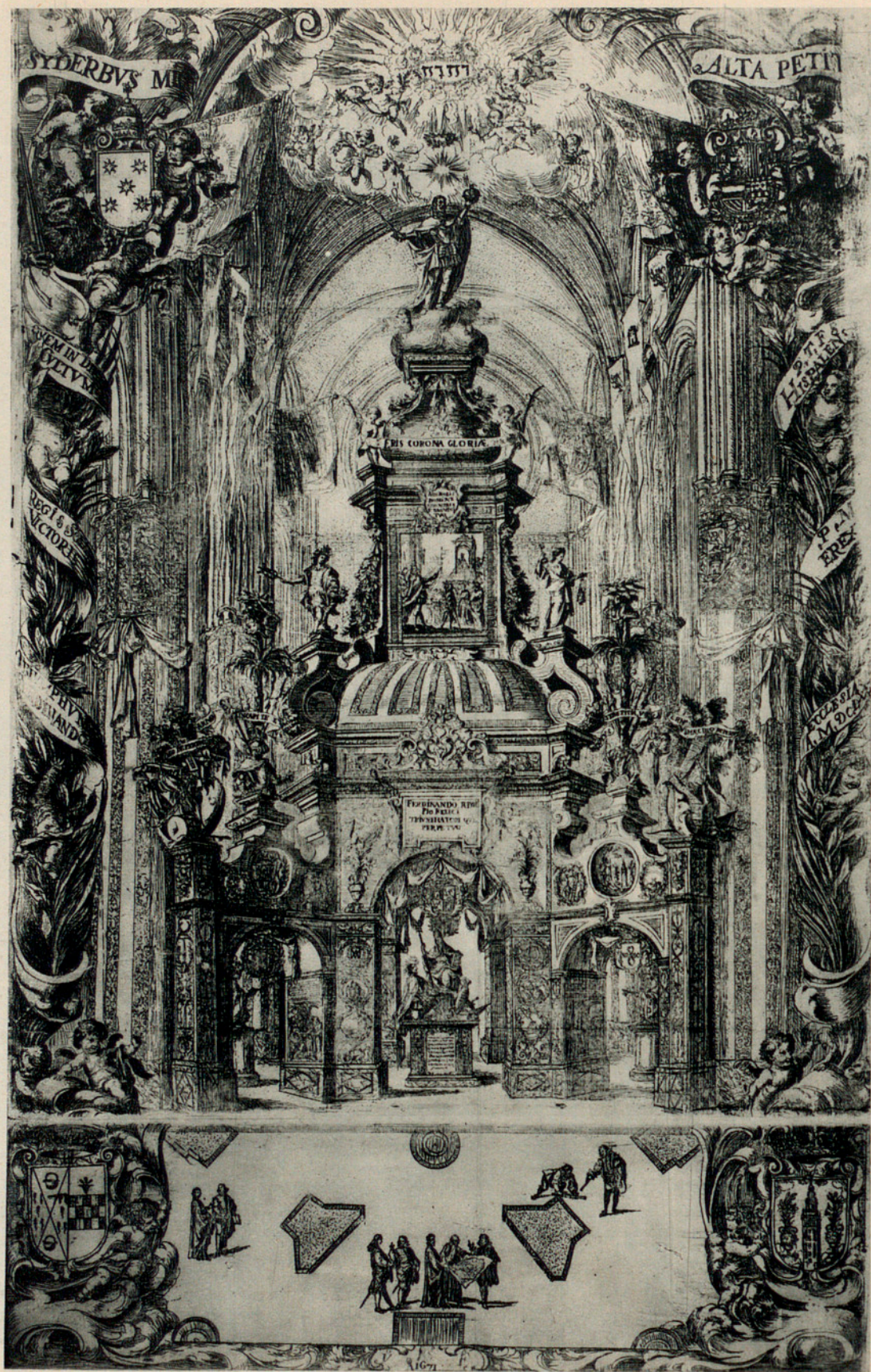
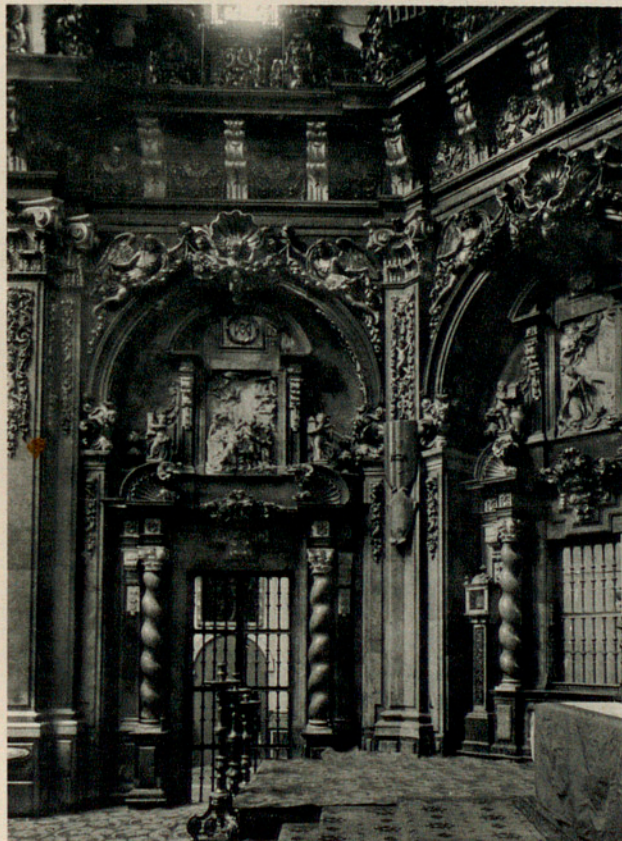
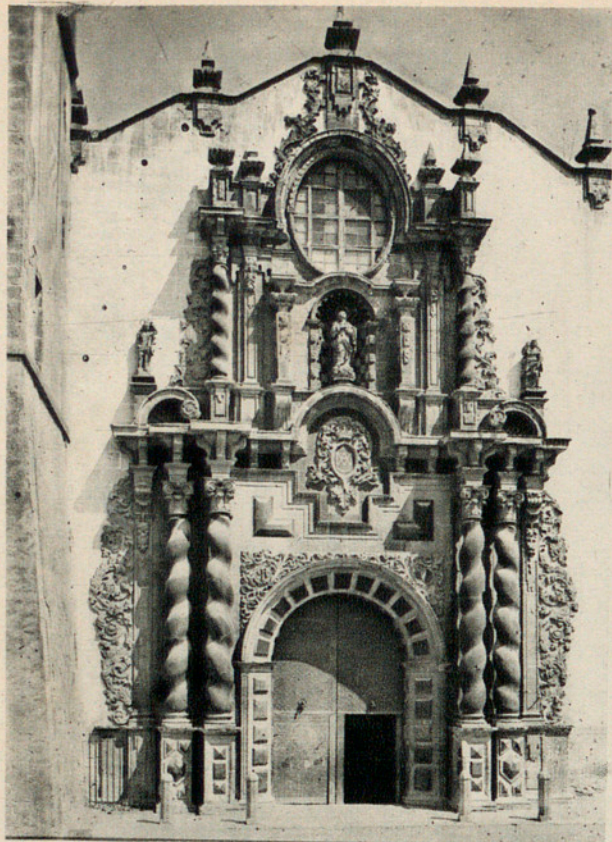


Fig. 127.—TÚMULO ALZADO EN LA CATEDRAL DE SEVILLA EN LAS FIESTAS POR LA CANONIZACIÓN DE FERNANDO III (1671).



Figs. 128, 129 y 130.—VALENCIA: LAS ESCUELAS PIAS; PRESBITERIO DE LA CATEDRAL Y TORRE DE LA IGLESIA DE SANTA CATALINA.



Figs. 131, 132 y 133.—VINAROS: PORTADA DE LA IGLESIA. CALACEITE: PORTADA DE LA IGLESIA. SANTIAGO DE COMPOSTELA: PÓRTICO REAL DE LA QUINTANA, EN LA CATEDRAL.

tada fechada en 1686, en San Andrés, con la característica moldura concoide de Pérez en las partes de los frontones, y bloques de entablamentos profundamente rotos apoyados por ménsulas sobre columnas salomónicas.

Otro de los grandes decoradores valencianos fué Juan Bautista Viñes. La torre hexagonal de Santa Catalina (1688-1705) es proyecto suyo que implanta en Valencia la vieja tradición aragonesa de las plantas hexagonales, de la cual la torre de Pertusa (hacia 1575) es un ejemplo. Igual que Pertusa, la torre valenciana es afianzada por estribos en los cuatro ángulos hasta la altura de otros tantos pisos (fig. 130). En el quinto piso, los estribos se convierten en columnas salomónicas, que se repiten en la linterna. En cada uno de los cuatro pisos de abajo las ventanas son diferentes; cambiando desde un sistema plateresco, en los dos pisos más bajos, hasta el más florido del piso alto, con inclusión de ménsulas y de colgantes guirnaldas.

La portada de la iglesia parroquial de Vinaroz (fig. 131) ha sido atribuída a Viñes y Bartolomé Mir, como de 1698-1702⁴. La cornisa con ménsulas es llamativa; refleja la primitiva práctica galaica, como en la torre de las Campanas, en la catedral de Santiago (1667-1670), de Peña (ver pág. 103). El tímpano de la puerta, con un "arquitraque escalonado", anticipa las portadas andaluzas del período entre 1705 y 1710. En el segundo piso, los estípites son asimismo prematuros, en rico y audaz experimento, el cual se puede fechar después de 1720, a causa de los paralelos andaluces. No muy lejos de Vinaroz hay otros portales parecidos, en Calaceite (fig. 132) y Valjunquera, en la provincia de Teruel. Los estípites cuadrangulares desplazan a las columnas salomónicas en el piso bajo, en el cambio característico entre una forma menos dinámica a otra más movida, hacia después de 1720.

LA CATEDRAL DE SANTIAGO. — En el siglo XVII, la primacía exclusiva de Santiago, como Patrón de la nación española, fué repetidamente amenazada, primero por los carmelitas, los cuales proponían a Santa Teresa como copatrona, idea rechazada en 1629 por Felipe IV, quien propugnaba por San Miguel (1644), y por Carlos II, el padrino de San José, en 1678. Otros santos fueron asimismo propuestos, todos sin éxito, y Santiago permaneció como único Patrón de España, en gran parte a causa de los esfuerzos realizados por el capítulo de la catedral de Santiago, el cual no se sentía inclinado a permitir que se perdiera la costumbre de peregrinar a aquel antiguo centro. Una estratégica posición en esa batalla por la supervivencia fué la gran campaña arquitectónica de renovación y mejoramiento¹⁰³. Durante ese proceso, el más influyente de los estilos arquitectónicos de la era tomó forma. Éste fué últimamente bautizado con el peyorativo apelativo de "churrigueresco"; pero sus orígenes nada deben a esa familia y el análisis de su historia primitiva ha de soportar la existencia de una laguna parcial, a causa del incompleto conocimiento que tenemos de la historia de Salamanca durante el siglo XVII.

La campaña de renovación de la fábrica románica de la catedral de Santiago incluía su completo disfraz en el ornamentado estilo del período posterior a 1650. Éste comenzó realmente en 1649, con el nombramiento papal de canónigo a José de Vega y Verdugo, conde de Alva Real²⁷³. Este entusiasta aficionado a la arquitectura pronto se convirtió en el emprendedor espíritu de la campaña entera, pues nombrado fabriquero en 1658, preparó una Memoria ilustrada de las condiciones de la fábrica en 1660. Sus propias propuestas de reforma fueron modestas y no llegaron a ejecutarse; pero empleó como proyectista y director técnico de la campaña a un arquitecto de talento: José Peña de Toro.

Los benedictinos de San Martín Pinario llamaron primero a Peña ¹¹² a Santiago, desde Salamanca, en 1652; estuvo asalariado en la catedral, bajo la dirección de Vega, en 1658, y continuó encargado de las obras hasta su muerte, en 1676. Otro miembro del círculo de Vega, Domingo de Andrade (hacia 1639-1712), sucedió a Peña como maestro mayor; pero todo el programa de renovación no fué terminado hasta cerca de 1750, bajo la dirección de Fernando de Casas y Novoa, discípulo probable de Andrade.

Se han atribuído a estos maestros — que llevaron a cabo la obra de íntegra renovación — las diferentes partes de la misma, del modo siguiente:

Peña de Toro: La portada de la Quintana (1658-1666); cimborio, acabado en 1665, y torre de las Campanas (1667-1670).

Andrade: Torre del Reloj (1676-1680).

Casas y Novoa: Fachada principal, panel central (Obradoiro); empezada en 1738.

Por esta razón, Peña de Toro queda como el innovador y principal proyectista del nuevo estilo en Galicia. Chamoso ha llamado la atención sobre su importante posición. Intentaremos analizar el desenvolvimiento artístico de Peña ²⁶⁹.

Chamoso ha relacionado a Peña con el estilo de la iglesia de la Clerecía, en Salamanca, basándose en que dicho arquitecto pasó, en 1652, de Salamanca a Santiago. En la Clerecía un constructor jesuíta, Pedro de Matos (1601-1673) se halló al frente de la obra comenzada por Juan Gómez de Mora en 1617. Matos la tomó en 1644-1645 y construyó la fachada (figura 135) desde el nivel del piso hasta las torres ³¹. Incidentalmente, Matos era gallego; pero su estilo en la fachada de la Clerecía refleja su estudio del diseño de Francisco Bautista para San Isidro, de Madrid. Entre 1651 y 1654, la fachada de la Clerecía fué completada hasta el nivel de la cubierta de la nave. La suposición de que Peña de Toro trabajara en la Clerecía bajo la dirección de Matos es mera sospecha, pero apoyada por la identidad entre los entablamentos de dóricas ménsulas-triglifos, separados por lujuriantes rosetas, en Salamanca y en Santiago. Esta conjetura es reforzada por la presencia de otro maestro salmantino en Santiago, durante la década de 1650 a 1660: Juan Moreno. En 1657, fué el fabriquero de la catedral, precediendo en el cargo a Vega y Verdugo. Él comenzó la sacristía (fig. 134) y la sala capitular en San Esteban, de Salamanca, en 1626 (Llaguno, III, 186). Estas cámaras muestran el mismo enriquecimiento del entablamento de la Clerecía con *cartouches* de entrelazado, entre recurvadas ménsulas-triglifos, sobre capiteles compuestos.

Una ulterior peculiaridad estilística que relaciona Salamanca y Santiago es el frecuente uso de "colgantes" pilastras que terminan sobre canes a cierta distancia sobre el nivel del piso. En Salamanca, dicho elemento caracteriza las construcciones platerescas — Dueñas, Sancti Spiritus — y reaparece tanto en la torre de las Campanas como en la del Reloj, de Santiago. La obra de Peña en San Martín Pinario, aunque se continuó desde 1652 a 1666, no ha sido identificada. Posiblemente se relaciona con la escalera interior, destruída, que conducía desde la calle, abajo, al nivel de la nave.

La más temprana obra compostelana conocida de Peña es, por consiguiente, el Pórtico Real de la Quintana, en la esquina sudeste del crucero de la catedral, construído entre 1658 y 1666, y acabado con el panel con frontón sobre la cornisa, en 1699 (fig. 133). Un colosal orden de pilastras abarca dos pisos con ventanas; pero, en la portada, tres vanos son señalados por medias columnas y festoneados estípites. La calidad de este diseño es igual a la de la fachada de la catedral de Jaén, donde los elementos de la práctica académica aparecen en



Fig. 134.—SALAMANCA: SACRISTIA DEL CONVENTO DE SAN ESTEBAN.



Fig. 135.—SALAMANCA: FACHADA DE LA IGLESIA DE LA CLERECÍA.

retórica y ornamentada articulación, que sigue la letra de la regla mientras rompe con su espíritu por el exceso de carga ornamental. La pesadez de la portada de la Quintana puede acaso atribuirse a la participación del *entrepreneur*, como sugerían López Ferreiro y Chamoso; ésta es así la primera obra de Peña para la catedral.

La torre de las Campanas (1667-1670) muestra una transformación radical en el idioma ornamental de Peña. Las toscas pilastras de la Quintana dan paso, en el piso bajo de la torre, a cinco inmensos miembros verticales, cuya sección es alternadamente semicircular y rectangular (fig. 136). En el entablamento, las pilastras son reflejadas por hondas interrupciones, con ménsulas dobles en las tres caras, lo que produce un nuevo y suntuoso juego de línea y sombra. El segundo piso repite este entablamento sobre arcos gemelos, con el resultado de que las alternadas interrupciones de cornisa correspondan a las claves de los arcos mejor que a las pilastras. Botareles en el piso superior proporcionan un soporte arqueado al cuadrado chapitel bajo la cúpula del coronamiento. Los contornos de la voluta son acentuados por medio de racimos de pináculos sobre las balaustradas y por remates en forma de huevo sobre los botareles. El efecto es pesante, pero animado. Ninguno de los elementos se halla finamente proporcionado; la mirada no tiende a detenerse en punto alguno, y la ilusión de movimiento aclara estas algún tanto gruesas decoraciones. Ulteriormente, hacia 1738, Casas hizo evolucionar el sistema hacia una posterior conclusión en la fachada del Obradoiro y repitió el diseño de Peña de Toro en el campanario para la torre norte.

Si la torre de las Campanas y la fachada de la Quintana son obra de Peña, resulta claro que su estilo experimentó una transformación entre 1657 y 1667. La multiplicación de las ménsulas en el entablamento y los volutados botareles dan una pista. Estas formas, y el pesado movimiento en el diseño caracterizan las fantasías arquitectónicas de Wendel Dietterlin y Vredeman de Vries, los ornamentalistas del norte de Europa, cuyas publicaciones podían encontrarse desde los comienzos del siglo XVII. Las proporciones, por otro lado, apuntan al campanario de la catedral de Córdoba, el cual, como la torre de las Campanas, es una construcción medieval rehecha. En Córdoba, la pesante y desmañada proporción de la base se levantó desde que el alminar del 951 D. J. amenazaba ruina. Fué encajado en una nueva obra de albañilería: primero, según proyecto de Hernán Ruiz, en 1593; siendo luego rehecho en 1654-1657 (por el lado del patio) y 1658-1675 (lado de la calle). El último piso fué terminado en 1664. Las proporciones de las torres de Córdoba y Santiago, que hoy aparecen pesadas y macizas, corresponden a la anticlásica reacción del tercer cuarto del siglo XVII. Esto se evidencia máximamente en la progresiva deformación y recreación de los órdenes clásicos verificada por Peña.

El sucesor de Peña, Domingo de Andrade ^{106, 110, 114}, llevó este estilo de diseño a una ejemplar conclusión en la torre del Reloj (acabada en 1680). Esta torre ha sido imitada con tanta frecuencia en Galicia como la Giralda en Andalucía. Al remodelar Andrade el núcleo del siglo XIV, siguió el modelo establecido por Peña en la fachada de la torre de las Campanas; pero el tratamiento cuadra a la mayor autonomía de una torre aislada (fig. 137). La base, aproximadamente igual en la altura a la parte superior, está listada con pendientes pilastras de más simple perfil que en la torre de las Campanas. Encima de la base, el paso de ésta a los pisos menores está disimulado por torrecillas poligonales con cúpulas ornamentadas. Su forma se repite en la colosal torre y cúpula del coronamiento, y otra vez en la linterna poligonal de menores dimensiones que aparece sobre la cúpula principal. Las interrupciones de la cor-

nisa repiten los perfiles de la torre de las Campanas. Volutas derivadas de Dietterlin flanquean el reloj. La cúpula principal es enriquecida en la base por bocelones extremadamente gruesos y complejos, lo cual prefigura el estilo churrigueresco en su madurez durante el siglo XVIII.

Es interesante ver cómo otro arquitecto activo en Galicia resolvió los mismos problemas en ese momento, sin recurrir a los libros de patrones del norte europeo, cual el de Dietterlin. La fachada ²⁸¹ de la iglesia benedictina de Sobrado (La Coruña) responde a la inscripción: "Pedro de Monteagudo me hizo. Año 1676." (Fig. 138.) La base de la torre de Monteagudo tiene pilastras compuestas en las esquinas. Sobre entablamentos iguales a los de Santiago, una diestra transición se obtiene desde el piso del campanario a las torrecillas y cúpulas. En el piso del campanario, pilastras pareadas a través preparan el pasaje al octógono de encima. El panel de la fachada se eleva en dos pisos con un friso de puerta salomónico con nicho. La calidad de los órdenes es italianizada y académica. La brillante superficie de piedra tallada a facetas se aparta de lo convencional. La alargada proporción, guiando la mirada hacia arriba, como en las fachadas retablo de otras regiones hispánicas, es más audaz que en las reedificaciones de estructuras medievales de Santiago. Falta en Sobrado el característico conglomerado compostelano de riqueza, pesantez y poderoso movimiento; la fórmula de Sobrado es más nerviosa y "correcta".

BORROMINISTAS E ITALIANOS. — Entre los ultrajes del período neoclásico a la arquitectura de la etapa comprendida entre los años 1680 y 1760, el término "borrominesco" se empleó hasta el abuso, con frecuencia usado en el sentido genérico al que corresponde hoy la palabra "barroco". Está fuera de duda, sin embargo, que las formas de Borromini permanecieron casi desconocidas en España con anterioridad al año 1700, posiblemente con excepción del círculo en torno a Cano y hasta que Leonardo Figueroa imitó ciertos pormenores, después de 1699, en San Luis, de Sevilla (ver pág. 129).

José Ximénez Donoso (1628-1690) ha sido ampliamente clasificado como el pintor-arquitecto que rompió con la severa tradición en Castilla ("el Corruptor"), después de siete años de estudio en Roma (1647-1654). Llaguno murmura que Donoso "vino de Roma, al parecer, sin más estudio que el de los disparates borrominescos, y a los resaltos infinitos añadió las entortijaciones...". Caveda, en 1848, sigue a Llaguno en increpar a Donoso por doblar, romper, curvar y atormentar los entablamentos y cornisas.

Casi toda la obra de Donoso en Madrid ha desaparecido. Hoy sobrevive solamente en la reconstrucción de la fachada de la Panadería (1674) y en unas pocas fotografías y dibujos del patio de Santo Tomás y de la iglesia de San Luis (1679-1689), ambos de Madrid. En la fachada de la Panadería ⁷⁷, Donoso revistió el diseño entero, por encima de las arcadas de la calle, después del incendio de 1672. Sobre tales arcadas agregó cuatro arcos, para convertir el diseño de Juan Gómez de Mora, de siete arcos, en otro de once y columnata continua (figura 139). En el entablamento, los triglifos de 1617-1619 fueron reemplazados por ménsulas pareadas de más marcado clarooscuro. El eje central, en los pisos superiores, recibió poderosas estructuras esculpturadas, para así establecer dominio y subordinación. Las rasas pilastras de Mora y lisos marcos de ventana fueron sustituidos por dinteles más pesados por encima que en su parte inferior. Estos dinteles están agobiados con jarrones de flora produciendo un efecto general de entablamentos con ménsulas. Las pilastras de Mora se conservaron sólo en los vanos finales, para marcar las torres, y sus lisas agujas fueron mejoradas con delan-



Fig. 136.—SANTIAGO DE COMPOSTELA: FACHADA DEL OBRADOIRO. EN LA CATEDRAL.



Figs. 137 y 138.—SANTIAGO DE COMPOSTELA: TORRE DEL RELOJ, EN LA CATEDRAL. SOBRADO DE LOS MONJES: FACHA-
DA DE LA IGLESIA DEL MONASTERIO.

tales curvados, buhardas y chapiteles. El conjunto del diseño, incluyendo los nichos pintados y emblemas entre los ejes de las ventanas, nada tiene de borrominesco o especialmente italianizado. Los dinteles recuerdan los ornamentos platerescos y el eje central puede derivarse del diseño hispánico de retablos, de severa familia. A juzgar por la Panadería, la dependencia de Donoso respecto a Borromini nunca podría ser conjeturada.

El claustro de Santo Tomás, en Madrid, fué descrito por Schubert, seguido por Tamayo, como obra juvenil (de hacia 1655), probablemente sólo a causa de que Palomino la reseñó en primer lugar entre las obras arquitectónicas de Donoso ²². La acusación de borrominismo ha servido también para describir esta obra; pero de nuevo tal apelativo es injustificado, pues la decoración está emparentada con Bernardo Buontalenti (1563-1608), de Florencia, y los manieristas del norte de Italia, como Alessi o Seregni, mejor que con los maestros del barroco romano. Ni tampoco puede negarse la deuda de Donoso a sus coetáneos andaluces.

En Santo Tomás, los travesaños de las ventanas se usaron en los dos pisos del claustro (figura 140). En el de la planta baja, el diseño de dobles pilastras enmarcando un arqueado en ventana y oval travesaño — el cual procede del patio del Belvedere, de 1503, en el Vaticano, por Bramante —, tiene cabeceras de arco segmentadas, flanqueadas por volutas colgantes, que recuerdan a Buontalenti. Las pilastras están enguirnaldadas, como en la fachada de la catedral de Granada, de Cano, y el entablamento se reduce a elaboradas ménsulas. La hilada volada entre los pisos es herreriana en su severidad sin interrupciones. En el segundo piso, estípites reemplazan las pilastras. Las ventanas tienen dinteles llanos. Los estípites aparecieron comúnmente en la decoración plateresca — palacio Guadiana, Úbeda; casa Morlanes, Zaragoza, hacia 1555 — y en el manierismo italiano. El efecto total es de enriquecimiento, mejor que de introducción de nuevos principios formales: las superficies están más próximas a las del libro de notas por "D. Z." ¹¹⁵, que a las revolucionarias formas espaciales y ornamentales de Borromini. Las fachadas con travesaños de Donoso se encuentran de nuevo en el convento jesuíta de Villafranca del Bierzo —comenzado en 1647, inacabado en 1678 ¹⁰⁵—; en el claustro de orden colosal de la Clerecía, en Salamanca, y, finalmente, en el XVIII vernacular de Galicia ²⁶⁷.

El último proyecto arquitectónico de Donoso fué la iglesia de San Luis ¹¹³, en Madrid (1679-1689) —destruída en 1935 y después—, de la cual todo, salvo la fachada, es obra suya. La iglesia, sin elegancia, tenía tribuna, cornisa y ménsulas, igual que las Comendadoras, de Francisco Bautista. El plano, con portadas en diagonal llevando desde las capillas de las naves laterales a los brazos del crucero, imita las iglesias de Francisco Bautista para los jesuitas, en Madrid (San Isidro, pág. 60) y Toledo (San Ildefonso). Sólo en la fachada, construída después de la muerte de Donoso, aparece una sugerencia de detalle borrominesco. Surge en las ventanas de la fachada y de la torre. Encima de la ventana en arco de medio punto hay un hastial, como en las ventanas de Borromini ¹⁰⁸ para el Oratorio de los Filipinos, en Roma (1638-1650). Estas ventanas póstumas son el único detalle borrominesco en la obra conocida de Donoso; su genealogía arquitectónica, de otra parte, retrocede a Francisco Bautista y a los decoradores andaluces de mediados de la centuria.

Su importancia e influencia como arquitecto ha sido grandemente sobreestimada. Conservándose sólo la Panadería, atestigua su competencia como decorador, uniendo arquitectura, escultura y pintura. En esta única obra podemos señalarle como un precursor del estilo del siglo XVIII.

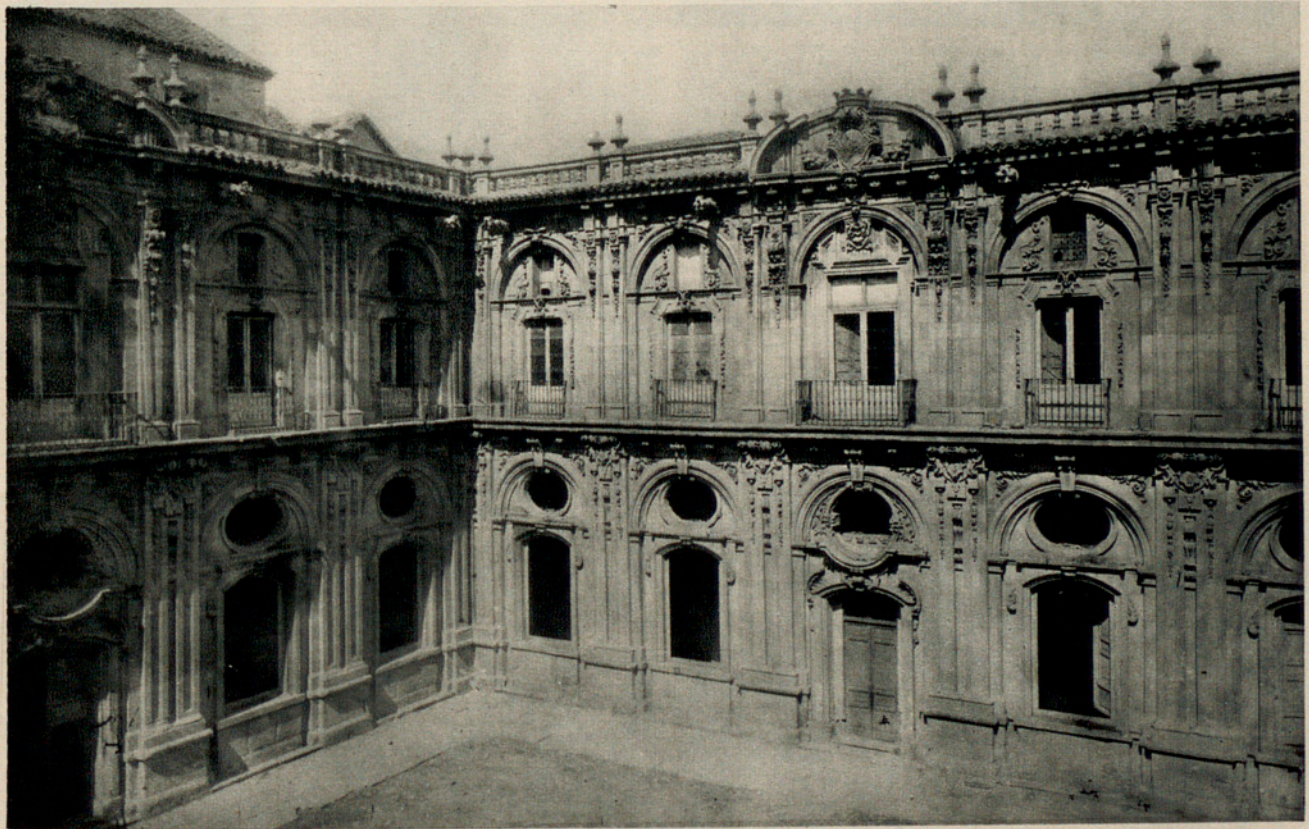
Francisco de Herrera el Joven (1622-1685) es otro pintor-arquitecto falsamente acusado de ser borrominista. Verdad es que estudió largo tiempo en Italia y que sólo retornó a su provincia natal de Sevilla en 1656, a la edad de treinta y cuatro años, al morir su padre. Pero su primer biógrafo (Palomino) nada dice de estudios con Borromini y se refiere a la excelencia de Herrera como pintor de naturalezas muertas y diseñador de perspectivas ²². Efectivamente, Herrera se dedicó plenamente a la arquitectura sólo en 1677, cuando Carlos II le nombró maestro mayor de las reales obras ¹⁵². Por tal razón nos referimos a él después que a Donoso, quien era seis años más joven. Su única obra grande fué la iglesia del Pilar, en Zaragoza. Su intervención ha sido sospechada en la iglesia de las Comendadoras, de Madrid (ver pág. 62); pero no existe documento que mencione su activa participación en tal edificio.

El Pilar de Zaragoza ¹⁶⁰ ensombrece todas las otras empresas arquitectónicas de España durante el siglo XVII. Este vasto edificio compite en esplendor y tamaño con las grandes catedrales del siglo XVI, cual las de Segovia y Salamanca. El más temprano plan conocido, de hacia 1675, recuerda el proyecto incompleto para la catedral de Valladolid, de Juan de Herrera. Se debió a Felipe Sánchez, un arquitecto local, quien empezó los cimientos sobre diseño de tres naves de proporción duplicada, con cuatro torres angulares y cúpula sobre el crucero cerca del presbiterio. Varios arquitectos facilitaron otros proyectos; uno de ellos, llamado Andrés García, presentó en 1679 un pastiche de la catedral de Salamanca.

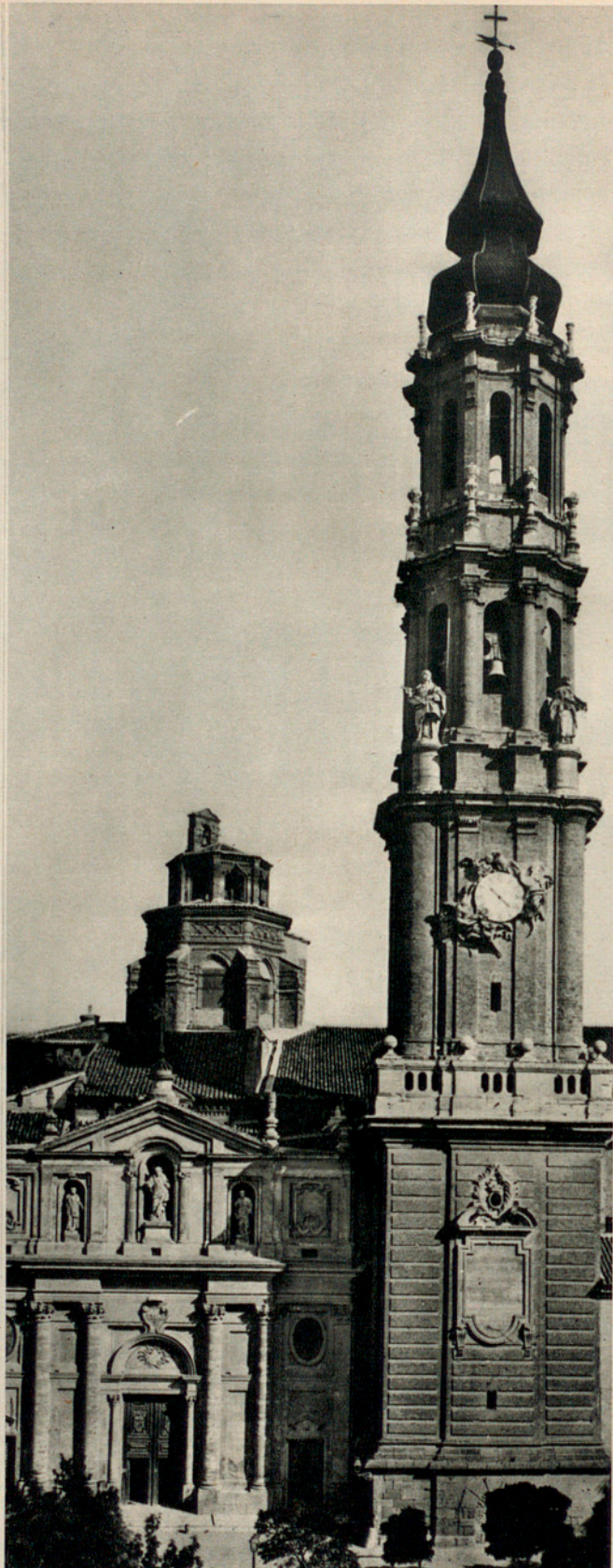
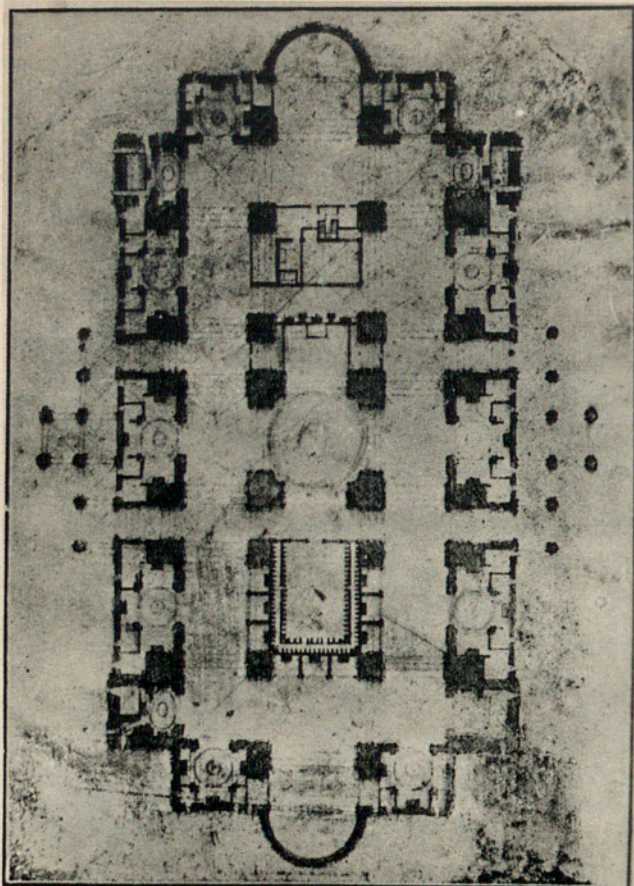
En 1680, Francisco de Herrera visitó Zaragoza para estudiar el problema y revisó el plan de Sánchez en términos de simetría bilateral, requerida por el emplazamiento a la orilla del río (fig. 141). La primera piedra del diseño de Herrera fué puesta en 1681; pero, a la muerte de Herrera, en 1685, la cuestión de la posición de la cúpula del crucero surgió de nuevo entre Sánchez (cruz latina) y Ardemans (cruz griega), representante del Rey. En la ejecución del esquema de Herrera se introdujeron muchos cambios. Los doce grandes soportes cuadrangulares de la nave fueron espaciados diferentemente. Las entradas de los ejes menores se dispusieron más separadas. Las exedras de Herrera, sobre las estrechas extremidades se omitieron. Las torres de los ángulos, del proyecto de Sánchez, fueron reinstaladas. El altar mayor fué desplazado desde la tradicional posición en el presbiterio a otra inédita bajo la cúpula del crucero. En ello puede suponerse la intervención de Ardemans, pues él defendió la fuerza del precedente representado por la iglesia de San Pedro, en Roma.

Los cimientos que incorporaban todas estas revisiones no fueron acabados hasta 1696 y las bóvedas de cañón proyectadas por Herrera no se cerraron hasta 1725. Un interior bajo y pesado fué el resultado. Las cúpulas sobre las naves laterales y la principal fueron eventualmente construídas por Domingo Yarza, de modo que la sorprendente silueta del edificio actual, que recuerda Venecia y las obras del románico en el sudoeste de Francia, nada debe al proyecto de Herrera. Finalmente, Ventura Rodríguez remodeló los soportes y arcos, de manera que los únicos rasgos de las superficies debidas a Herrera se conservan gracias a un dibujo ejecutado en 1750 por Rodríguez, para contrastar su propuesta con lo diseñado por Herrera. Los alzados de éste daban énfasis a la identidad vertical de cada pilastra, rompiendo la basa y el entablamento. Los entablamentos fueron dotados de ménsulas con formas ornamentales que recuerdan las Comendadoras de Madrid. Nada de los pormenores de Herrera sugiere una particular influencia borrominesca.

Sólo el sentido general de la concepción de Francisco de Herrera pervive en el actual edificio, que tiene, aún hoy, un carácter único en el diseño europeo de iglesias. Herrera concibió



Figs. 139 y 140.—MADRID: CASA PANADERÍA, EN LA PLAZA MAYOR; CLAUSTRO, DESAPARECIDO, DEL CONVENTO DE SANTO TOMÁS.



Figs. 141, 142 y 143.—ZARAGOZA: PLANTA DE LA IGLESIA DEL PILAR, POR FRANCISCO DE HERRERA. LOYOLA: FACHADA DE LA IGLESIA DEL SANTUARIO. ZARAGOZA: TORRE DE LA SEO.

la nave central para ser percibida como un espacio cerrado casi completamente, cerrado al paso y rodeado por las naves laterales, promovidas a rango principal, como ambulatorio que circundaba enteramente el volumen interior y cerrado. De este modo, invirtió por completo la tradición oriental de diseños de iglesias divididas en muchas naves; su solución reconoce franca y completamente, por primera vez en España, la antigua preferencia hacia los espacios plurales, por encajar una construcción dentro de otra en una cerrada composición de coro de canónigos y altar mayor. De este modo, un esquema cerrado de coro y altar es el núcleo de su diseño, enmarcado por diez de los doce soportes de la nave. Los otros dos soportes enmarcan la capilla construída en el lugar donde se apareciera la Virgen.

En la ejecución, el plan de Herrera, de tres juegos cuadrados de cuatro soportes cada uno, fué alterado mediante el ensanchamiento de los dos pasajes transversales entre los tres cuadrados y por convertir los cuadrados extremos en rectángulos. El ritmo alternante entre los soportes separados y próximos — cf. S. Sepolcro, Piacenza, después de 1488, por A. Tramello — del diseño de Herrera se perdió, de esta suerte, pero se conservó el recinto central. El noble cerco de seis grandes capillas, tres por lado, proyectado por Herrera, fué mutilado al romper tales espacios en doce y al cambiar las entradas a las extremidades de los lados mayores. La intención de Herrera, aun cuando no podemos probarlo, fué indudablemente inundar la región del núcleo central con la luz proveniente de la cúpula del centro y retener en la oscuridad el gran ambulatorio, bajo las bóvedas de cañón, mientras también se iluminaban intensamente las diez capillas por sus propias cúpulas. La mutilación de su diseño grandiosamente barroco por tímidos provinciales es una de las grandes pérdidas en la historia de la arquitectura. Si las cúpulas de Herrera se hubieran construído, su ambulatorio con bóveda de cañón no habría parecido demasiado oscuro.

Entonces, ¿quiénes representaban en España el gusto del barroco italiano, si Donoso y Herrera no convienen a su reputación como borroministas? De momento sólo podemos referirnos a dos italianos que trabajaron en España: Guarini y Contini.

Camilo Guarino Guarini (1624-1684), el cual se agregó a la Orden teatina en 1639, se distingue por su arrojada fantasía matemática en la composición arquitectónica¹⁰⁷. La iglesia teatina en Lisboa — Santa María de la Divina Providencia — fué edificada sobre planos suyos. Se cree que recorrió España en 1666-1668. La suposición es reforzada por su obra. La bóveda de nervios entrelazados del cimborio con abertura central figura en los principales diseños de Guarini, que son la capilla del Sudario (1657-1694) y San Lorenzo (1666-1687), ambas en Turín. Estas bóvedas de lacería recuerdan la gran tradición hispánica de bóvedas de superficies decoradas, desde la mezquita de Córdoba a los cimborios de las catedrales de Burgos y Zaragoza.

En la capilla del Sudario, de mármol negro, Guarini usó un esquema que se parece al camarín de Valencia. Esa capilla es un elevado recinto al nivel del segundo piso, en el eje de detrás del presbiterio de la catedral de Turín, con acceso por medio de dos tramos de escalera. Nada hay en Italia que hubiese podido sugerir tal fórmula a Guarini. Inversamente, su diseño por interpretación de elementos curvados carece de paralelo en obras hispánicas coetáneas. El balance de la cuestión parece pronunciarse a favor de España; España debió menos a la Italia de hacia 1675 de lo que le dió, sin duda alguna.

Gian Battista Contini (1641-1723) fué discípulo de Gian Lorenzo Bernini, el detestado rival de Borromini. Su obra en España es uno de los pocos eslabones directos entre el barroco

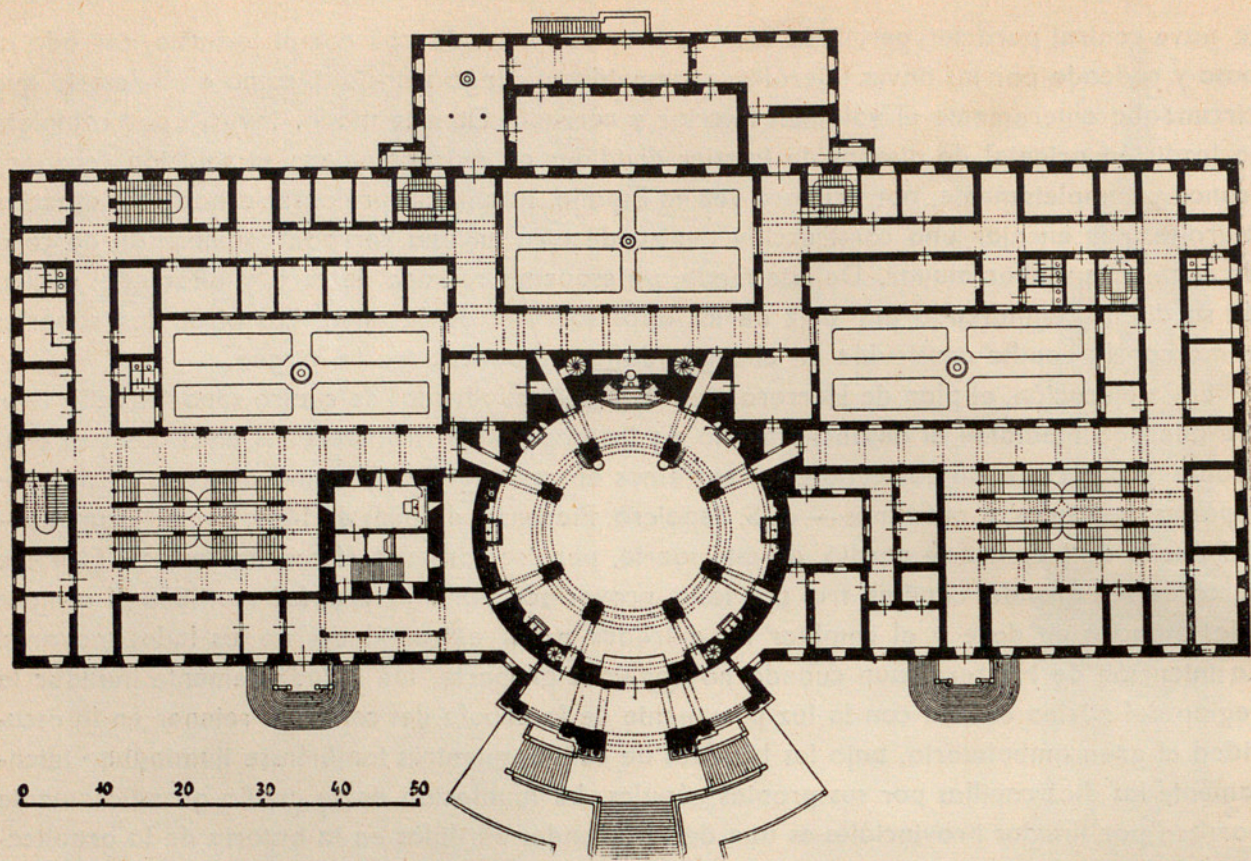


Fig. 144. — PLANTA DEL SANTUARIO DE LOYOLA. Según Schubert.

romano y la arquitectura hispánica del siglo XVII. En 1683 preparó un proyecto en Roma para la torre de la catedral de Zaragoza ²⁶. Obtuvo el encargo por la capacidad demostrada como arquitecto del Hospital español de Monserrat, en Roma, y fué a Zaragoza para dirigir la construcción de la base de la torre. Ésta fué acabada por arquitectos locales (fig. 143); en tiempo de Ponz, la obra estaba aún sin terminar y el dibujo de Contini para ella existía aún. El proyecto no es hispánico y sí excéntrico, no sólo por su italiana ruptura del plano; encima de la base, el segundo piso se rompe en las esquinas en poderosas columnas en tres cuartos, las cuales prosiguen por sugestión en el tercer y cuarto pisos, como cóncavos muros de las esquinas. Viajeros y estudiosos han comentado, en general, este aspecto alejado de la rígida planitud y del carácter prismático de las otras torres de ladrillo de Zaragoza.

Otro de los asistentes de Bernini, Carlo Fontana (1634-1714), perteneció a la "asegurada" facción académica de la arquitectura romana ¹⁸⁷. Planos para el gran Collegium Regium, de Loyola, jesuíta, fueron preparados por él en 1681, para perpetuar el lugar de nacimiento de San Ignacio y crear una vasta casa de estudio para la Compañía de Jesús ³¹. La iglesia, redonda, tal como fué ejecutada (fig. 146), delata la preferencia académica de Fontana por el proyecto de planta central; puede compararse con sus diseños para Santa María del Miracoli y con su grandioso dibujo de la década de 1690, para un Martyrium, al extremo de la arena oval del Coliseo, de Roma ¹⁰¹. La ejecución fué lenta; primeramente fué confiada a un flamenco, Johannes Begrand († 1694), y después a Ignacio Ibero (n. 1648). Hacia 1710, diez habitaciones quedaron listas para el uso y el casco de la iglesia, sin decoración, fué consa-

grado sólo en 1738. El pórtico, probablemente, muestra la intervención de Joaquín Churriguera, en 1720, en el frondoso frontón (fig. 142). De tal modo tradujeron y transformaron los españoles la académica neutralidad de Fontana. Su propósito original tuvo acaso en cuenta sus dos iglesias gemelas: Santa María dei Miracoli y Santa María di Montesanto, en la Piazza del Popolo, en Roma; pero hacia 1738 la iglesia de Loyola era inequívocamente un edificio español con torres absidiales como en Monforte de Lemos (1592-1619) y un camarín detrás del altar, en buen estilo hispánico. Sólo los cóncavos chapiteles y la curvada fachada recuerdan el berninesco origen del diseño (fig. 144).

LA PRIMERA GENERACIÓN

Los arquitectos que dominaron el estilo constructivo español durante las décadas en torno a 1700 fueron Leonardo de Figueroa (hacia 1650-1730), en Sevilla; los hermanos Churriguera, en Madrid y Salamanca, y Francisco Hurtado (1669-1725), en Córdoba, Granada y El Paurar, cerca de Segovia. Sus carreras fueron posibilitadas, comenzando en la década posterior a 1680, por las necesidades constructivas acumuladas durante dos generaciones financieramente incapaces de construir en cantidad o de sostener las estructuras existentes. Un cambio de gusto, acontecido en ese tiempo, motivó una activa situación para los que se apercebieran a explotar las formas del momento.

LEONARDO DE FIGUEROA (h. 1650-1730).—La reputación de este arquitecto ha sido injustamente ensombrecida por los hermanos Churriguera, cuyas obras se produjeron cerca del centro político de la moda. Figueroa, castellano nacido en Utiel, cerca de Cuenca, formuló, sin embargo, y cristalizó un número de proyectos que fueron identificados desde su tiempo con el carácter urbano de Sevilla y con la arquitectura andaluza en general¹³⁴.

Por ejemplo, el brillante contraste entre superficies murales blancas o amarillas y los circundantes adornos de rojo ladrillo, representan una gran economía en el ahorro de piedra tallada y un gran paso hacia la característica policromía de la arquitectura andaluza. El ladrillo, cual hemos visto, jugó un importante papel en las fachadas de la Lonja, de Herrera, y su empleo fué incrementándose en los círculos cordobés y granadino, con ulterioridad a 1650. Desde la iniciación hasta el final de su larga carrera Leonardo de Figueroa exploró las posibilidades ornamentales del ladrillo y, después de él, D. A. Díaz y otros continuaron por este camino. Figueroa escribió un tratado arquitectónico —actualmente perdido—, en el cual la construcción de cúpulas de ladrillo era explanada extensamente. Por otra parte, todos los edificios por él proyectados se fundan más en el ladrillo que en otro material, en un notable retorno a las tradiciones romanas y moriscas de construcción en barro cocido.

Su más temprana obra muestra una restringida y clásica maestría: los edificios del Hospital de Venerables Sacerdotes (fundado en 1675). Figueroa tomó la obra bajo su dirección, de las manos de Juan Domínguez, en 1687, completando el patio y la fachada de la calle hacia 1697. Es éste el primer edificio importante de Sevilla construido a base de hiladas de ladrillo "vitulado", sin enmascaramiento de estuco, con expresión de los elementos tectónicos. La misma iglesia es una estructura convencional en forma de cajón, con nártex sotacoro;

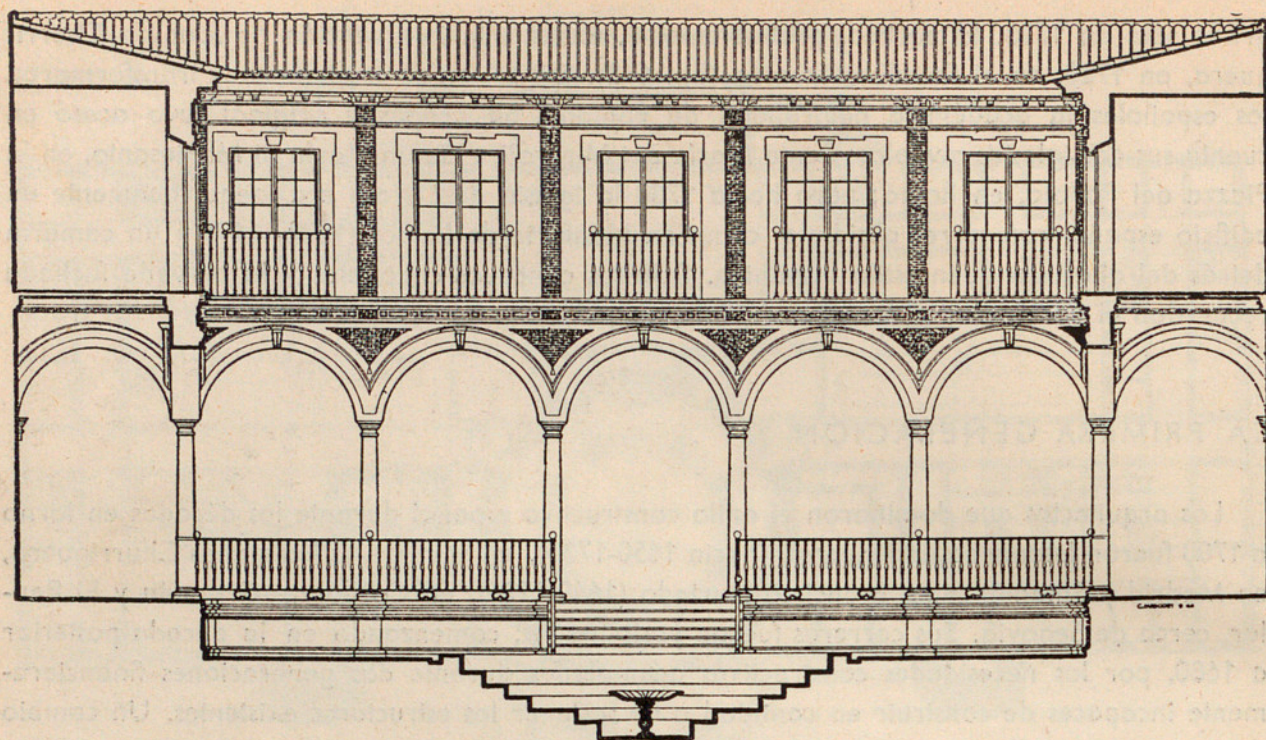


Fig. 145. — SECCIÓN DEL PATIO DEL HOSPITAL DE VENERABLES, EN SEVILLA. Según Sancho Corbacho.

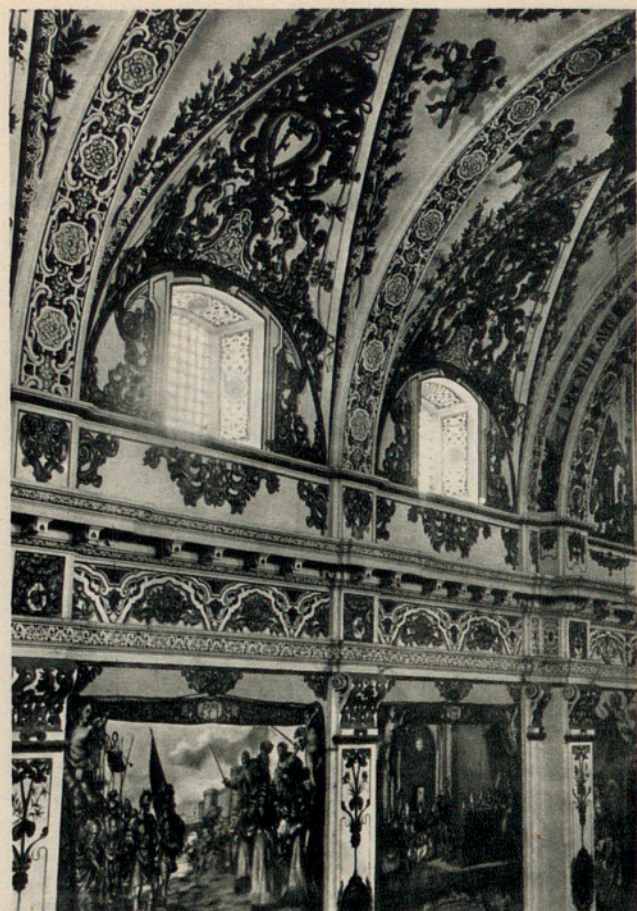
pero bajo las cornisas de la nave (Figueroa construyó las bóvedas en 1687), ménsulas capiteles de libre diseño hacen su aparición (fig. 147). Evocan las formas anticanónicas de Pineda, en el monumento de la catedral, de 1671, y delatan la dependencia de Figueroa respecto a las fantasías ornamentales de los constructores de retablos y ebanistas.

El alzado del patio es clásico, por su claridad y contención (fig. 145). La proporción de los vanos, cual en el plateresco Patio Trilingüe, en Alcalá de Henares, tiende al equilibrio de unidades rectangulares. En los tímpanos, paneles de ladrillo atraen la mirada entre los vanos, para acentuar los ejes horizontales. Borlas bajo las enjutas acrecientan su efecto como colgantes, en una prematura anticipación de los adornos pinjantes de la ulterior generación. La cornisa que corre entre los pisos recuerda de lejos los bloques de triglifos y metopas. La cornisa superior, de ménsulas pareadas, tiene perfiles de ménsulas en cada cabecera de pilastra, como en el sistema usado por Peña de Toro en Santiago. Los elementos del patio se repiten en la fachada de la calle y en la nave (figs. 147 y 149). Todo el edificio es económico y elegante, limitado, y, sin embargo, ornamentado.

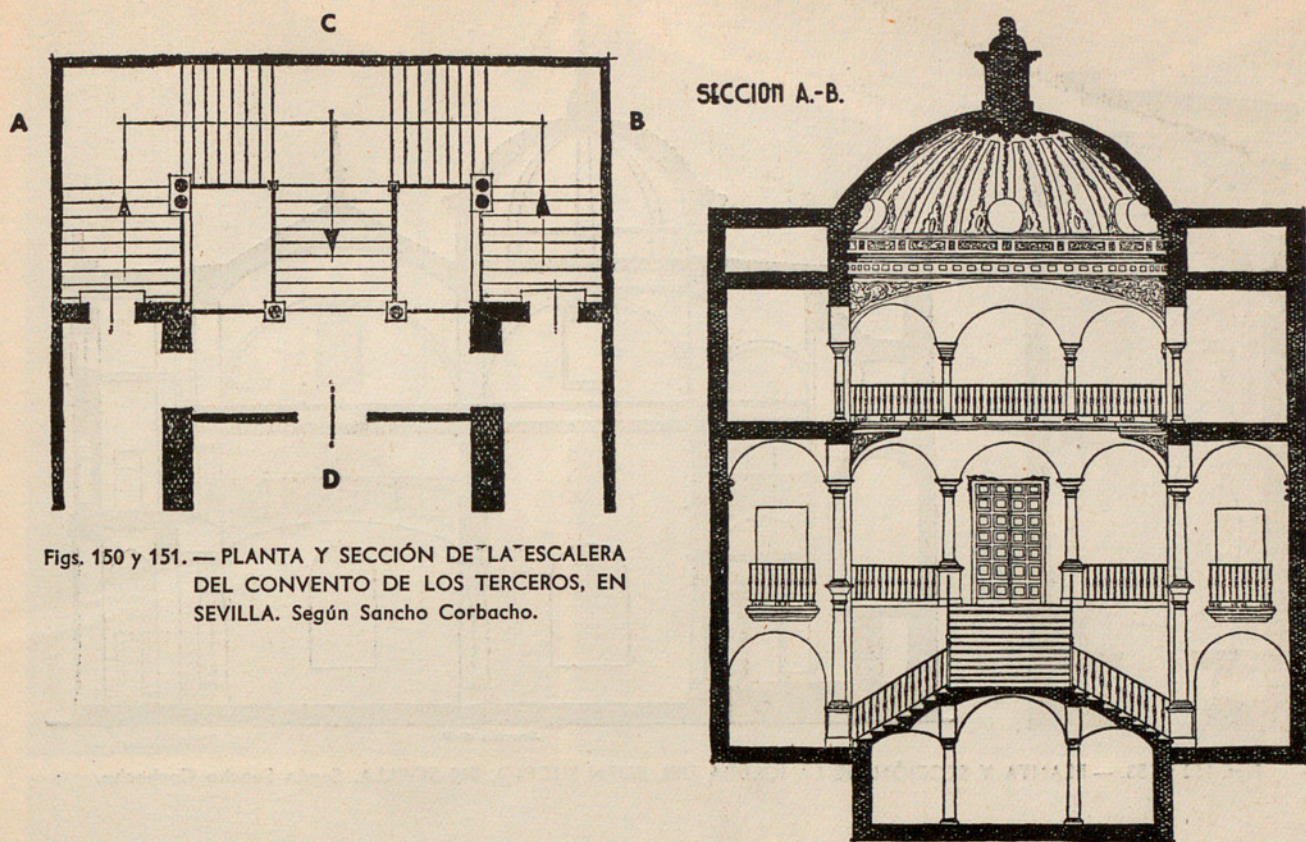
Como veremos, Leonardo fué además todo un decorador de fértil imaginación. Esto resulta evidente al contrastar la inventiva geométrica de su coetáneo fray Manuel Ramos (1656-1713), en el convento de franciscanos terceros de Sevilla. Ramos había nacido y se había educado en el norte de Portugal. Entre 1690 y 1697, edificó la gran escalera entre los patios del convento de los terceros (fig. 148). Su esquema es el más original de España, desde las escaleras del Alcázar de Toledo y El Escorial, en el tercer cuarto del siglo XVI. Invierte el esquema de Toledo de rampas divergentes. Las rampas comienzan al nivel del suelo, en vuelos separados y paralelos, convergiendo después por dos ángulos rectos en una rampa de vuelo central, paralelo al de las dos rampas iniciales (figs. 150 y 151). Como en las solemnes escalinatas



Fig. 146.—LOYOLA: DETALLE INTERIOR DE LA IGLESIA DEL SANTUARIO.



Figs. 147, 148 y 149.—SEVILLA: INTERIOR DE LA IGLESIA DEL HOSPITAL DE VENERABLES; ESCALERA DEL EX CONVENTO DE LOS TERCEROS Y PORMENOR DE LA FACHADA DEL HOSPITAL DE VENERABLES.

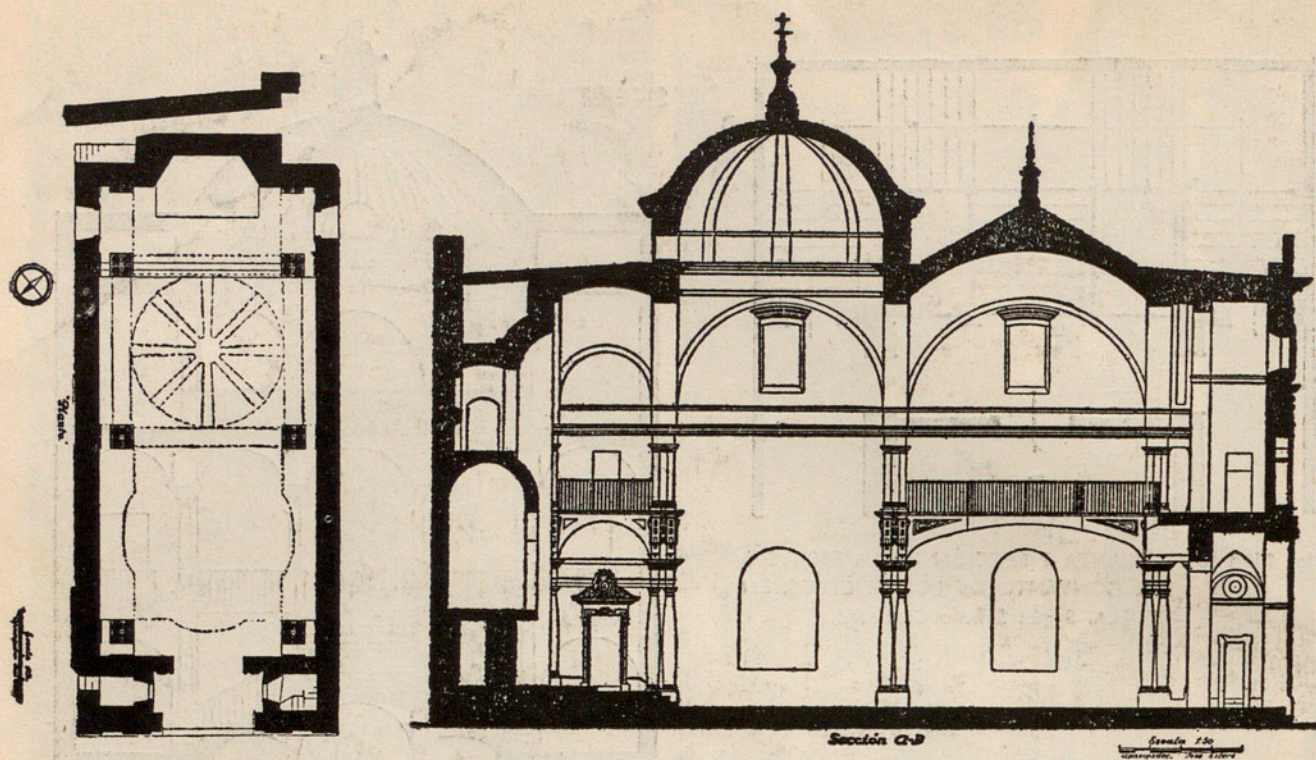


Figs. 150 y 151. — PLANTA Y SECCIÓN DE LA ESCALERA DEL CONVENTO DE LOS TERCEROS, EN SEVILLA. Según Sancho Corbacho.

mudéjares del siglo XV, en Sevilla, un cerramiento cupulado se eleva sobre la escalera al nivel del tercer piso, que no es alcanzado por la escalera. La cúpula es elíptica, sobre pechinas encima de un pasaje tribuna. De esta suerte, cuatro niveles son señalados en la escalinata, todos ellos amparados por la cúpula. En la elevación, desde el primer rellano al nivel de la tribuna, columnas dóricas de jaspe rojo están apareadas y superpuestas en dos filas. Fantasías ornamentales y adornos se reducen al mínimo. El efecto es el de un movimiento a través de los diáfanos planos de un inmenso cristal, con atrevidos planos de intersección iluminados desde arriba, desde los lados y desde abajo.

Otra construcción interesante de este período en Sevilla es la iglesia del Buen Suceso, en construcción entre 1690 y 1730 (figs. 152 y 153). El arquitecto es desconocido; pero las veinticuatro columnas de mármol rojo fueron contratadas en 1690 por la familia de arquitectos y escultores Pedro Roldán e hijo. Tal como fueron ejecutadas, las columnas forman racimos de a cuatro en seis grupos que salen del muro sólo para sugerir un revestimiento, no siendo suficientes para constituir verdaderos soportes colaterales. El esquema depende, sin duda, del diseño del Salvador, en 1680-1690 (ver pág. 124). La fachada a la calle tiene gran pureza y claridad (fig. 154); en sus planos nos recuerda la iglesia cajón de mediados del siglo XVII. Sus decoraciones foliadas en las ventanas pertenecen al círculo en torno a Leonardo de Figueroa. Como en el claustro de San Acasio, luego descrito, cada incidente de la superficie mural se refleja en las rupturas del entablamento. Sancho ha colocado el edificio entero en la esfera de influjo de la familia de los Figueroa.

El patio del anterior convento de San Acasio (fig. 155) ha sido atribuído a Leonardo de Figueroa por Sancho Corbacho, como correspondiendo a 1690, aproximadamente ¹³⁵. En esta



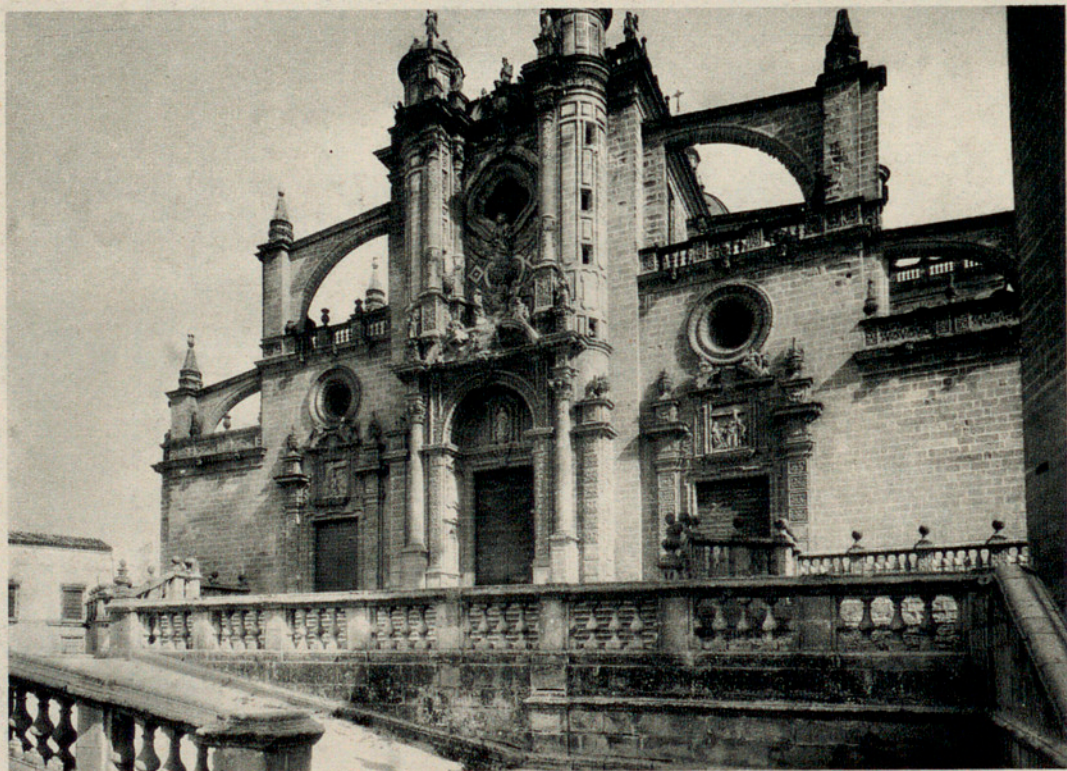
Figs. 152 y 153. — PLANTA Y SECCIÓN DE LA IGLESIA DEL BUEN SUCESO, EN SEVILLA. Según Sancho Corbacho.

obra, la deuda con el manierismo norteitaliano es grande, dentro de la tradición andaluza, cuyos comienzos hispánicos arrancan de la fachada de la Cancillería de Granada, de 1587. Un sorprendente desenvolvimiento aparece en los entablamentos, los cuales reflejan, en sus interrupciones, todos los incidentes del ventanaje de debajo. Este endopático proceder del entablamento es una de las más vigorosas indicaciones de la unidad barroca en la obra de Figueroa: tempranos ejemplos españoles son la caja de la cúpula, debida a fray Bautista y Lorenzo de San Nicolás, en la capilla de San Isidro, en San Andrés, de Madrid, y las torres (1667-1680) de la catedral de Santiago. Otra forma profética aparece en San Acasio en los marcos de las ventanas superiores, donde el perfil externo del marco es curvado, para seguir la forma del frontón. Estos marcos curvados de ventana pueden considerarse como un factor principal en el diagnóstico del diseño rococó español, de hacia 1720. Las pilastras ornamentadas que flanquean cada ventana son verdaderos estípites. Sus fustes constituyen un cercano paralelo de los soportes de la nave del Salvador, de después de 1696; la fecha dada por Sancho para San Acasio parece demasiado temprana. Las semisalomónicas pilastras del piso superior igualmente sugieren una fecha en torno a 1700.

En el desarrollo estilístico de Leonardo, lo primero es la reconstrucción de la iglesia (figura 156) y claustro mudéjares de San Pablo — actual Magdalena —, entre 1691 y 1709. En el claustro, pilastras salomónicas y retropilastras de ladrillo están perfiladas bajo una cornisa de perfil en curva invertida, en la cual las rupturas reflejan las ventanas de debajo. A su vez, los marcos de estas ventanas amplifican las cóncavas curvas sobre el dintel. Doseles de ventanas iguales aparecieron en el piso superior de la Lonja de Sevilla (trazas de 1582; acabada en 1598). Figueroa las allanó en su obra, igual que las pilastras salomónicas, que son sombras policromas de gran intensidad formal, llevando directamente la atención, desde las rupturas



Figs. 154, 155 y 156.—SEVILLA: FACHADA DE LA IGLESIA DEL BUEN SUCESO, DETALLE DEL PATIO DE SAN ACASIO E IGLESIA DEL EX CONVENTO DE SAN PABLO.



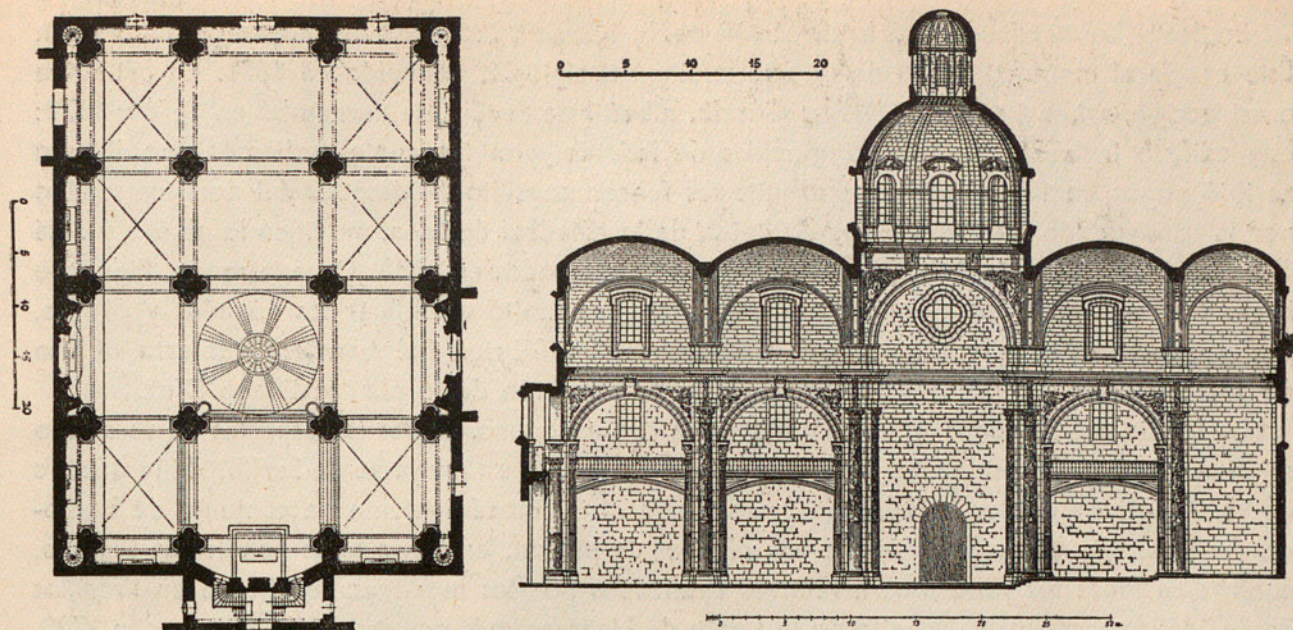
Figs. 157 y 158.—SEVILLA: FACHADA DE LA IGLESIA DEL SALVADOR. JEREZ DE LA FRONTERA: FACHADA DE LA COLEGIATA.



Fig. 159.—SEVILLA: INTERIOR DE LA IGLESIA DEL SALVADOR



Fig. 160.—JEREZ DE LA FRONTERA: INTERIOR DE LA COLEGIATA.



Figs. 161 y 162. — PLANTA Y SECCIÓN DE LA IGLESIA DEL SALVADOR, EN SEVILLA. Según Schubert.

en el muro, a la cornisa, fuera de toda interrupción. Es plausible ver en esto la preparación para la mayor complejidad de San Acasio, mejor que inversamente.

En la fachada del transepto sur, de fecha 1694-1696, Figueroa amplificó la concepción del capitel de volutas. En las esquinas del transepto, esas volutas devienen un inmenso encaje y trabajado broche, como si diseñara el cierre de la tapa de un cofre relicario. En el entablamento, estas formas de joyería continúan en un juego alternado de ornamentos engastados de patrones ovales y rectangulares. Los marcos de las ventanas de la claraboya marcan al exterior un arqueado ascenso en los dinteles, que juega el ritmo total en un agradable movimiento modulado, insistido en las cubiertas de las cúpulas de las naves laterales, en las buhardas de influjo castellano y en la cúpula sobre el crucero.

Leonardo de Figueroa heredó de Lorenzo de San Nicolás el tambor octogonal y la cubierta de la cúpula. Pero el arquitecto castellano siempre había montado la forma octogonal sobre una plataforma cuadrada, tradicional, destinada a cargar los arcos estructurales del crucero y a dar un firme apoyo al tambor y la cúpula, en composición de compleja articulación. Leonardo de Figueroa simplificó este viejo sistema estructural, mientras lo enriquecía visualmente, suprimiendo la plataforma cúbica. El octógono se eleva directamente desde la cubierta en su intersección. Cuatro de las ocho ventanas, en el tambor, se hallan cegadas por su solución, pero el juego de planos diagonales y de intersecciones compuestas compensa de la pérdida de tales ventanas. En conjunto, el esquema permite una silueta más totalmente integrada, enriquecida por la curva invertida del perfil de la cúpula, en contraste con la imperiosa ruptura vertical del domo castellano del siglo XVII. Dentro de tal sistema, Figueroa empleó una cornisa ondulante, inventada hacia 1660 por fray Juan Ricci (ver pág. 85), por vez primera en España, según el estado actual de nuestros conocimientos. La usó también en los capiteles de la imposta de la arcada de la nave y en los muros de la capilla en San Pablo. Después de Figueroa esa fórmula llegó a ser una de las estereotipadas en el diseño andaluz.

En 1696, Leonardo asumió la dirección de la iglesia inacabada del Salvador, en Sevilla. Ésta ocupa el emplazamiento de una mezquita del siglo X, destruída en 1671. La primitiva construcción, sobre trazas de Esteban García, albañil de Sevilla, se derrumbó en 1678 y 1679; este edificio incluía columnas salomónicas de ladrillo, por las cuales sabemos que Pineda recibió pagos en 1676. Eminentemente arquitectos fueron consultados después del desastre sufrido por la construcción: Eufrasio López de Rojas, de la catedral de Jaén, modificó la planta, y José Granados, de la catedral de Granada, modificó los alzados en 1682. De este modo, Figueroa heredó un proyecto recompuesto. Su intervención se limitó a edificar las bóvedas y cúpula, a decorar el interior y concluir el campanario. La fábrica fué bendita y abierta al uso en 1712, un año después que Leonardo cedía la dirección de la obra a Diego Díaz.

La iglesia del Salvador es extremadamente conservadora. Todos los aspectos de su diseño están cerca de lo reaccionario. La fachada está basada en un proyecto de Serlio, de la década de 1550; obtiene efectos horizontales y renuncia al intrincado sistema de conjunto de barrocas rupturas (fig. 157). El retorno a los adornos de piedra, en torno a los paneles de ladrillo, contradice todos los progresos inventivos realizados por los maestros del diseño en ladrillos desde 1650: recuerda la fachada de la Lonja de Herrera más que las obras en torno a 1700. Los soportes compuestos de la nave (fig. 159), articulados en elementos por nave principal colateral o arcada, resucitan la práctica plateresca. Las ventanas de claraboya son apoyadas por botareles — proyectados antes de 1694 —, iguales que los de la catedral sevillana del siglo XV. Las cilíndricas torrecillas de las escaleras en los transeptos y en las esquinas de la planta son una derivación plateresca (ver el Salvador, de Úbeda).

Tres estructuras, no obstante, son progresivas: 1.º Las ocho ventanas en el tambor circular están despejadas, a causa de que las cubiertas de la adyacente nave y transeptos tienen faldones, como en la catedral de Jaén, acaso por la intervención de Eufrasio López de Rojas. 2.º En las arcadas de la nave, los arcos invaden el entablamento, que sobrevive sólo como imposta, cual en la fachada de la catedral de Jaén. 3.º Los muros de la periferia están trazados con una tribuna pasaje, sostenida sobre balconaje con arcos de un diseño en talla de diamante de vieja factura (figs. 161 y 162). Estas tribunas balcones dan plástica variedad a los muros limítrofes. La idea es herreriana — ¿con precedente italiano?: San Fedele, de Tibaldi, Milán, 1569 —, transmitida desde El Escorial y la catedral de Valladolid, vía la iglesia del Hospital de la Sangre, en Sevilla, y nave del Sagrario, de Zumárraga. Pero en el interior del Salvador el efecto de un rico forro interior del espacio se obtuvo por primera vez; efecto que había de convertirse en un lugar común en otras iglesias menores del siglo XVIII — como, por ejemplo, la del Buen Suceso, de Sevilla, 1690-1730; Santa Cruz, de Écija, 1776 —, donde los muros están forrados de soportes exentos de bulto redondo.

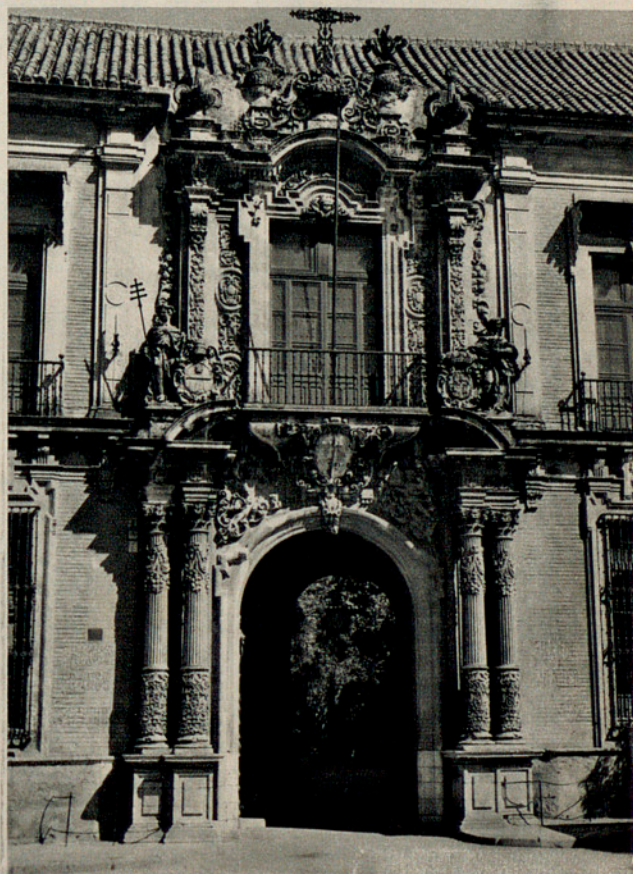
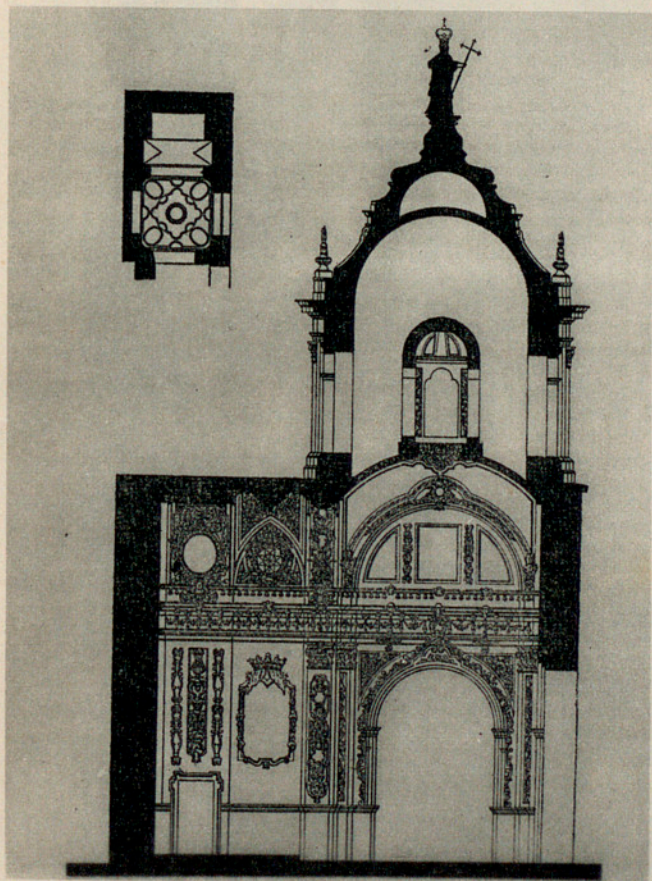
Los rasgos medievalizantes de la iglesia del Salvador compelen a mencionar la colegiata de Jerez, en la cual estructuras de acento gótico prevalecen en todas las partes. Sancho atribuye el diseño a Moreno Meléndez y lo fecha hacia 1695. (La obra fué interrumpida entre 1705 y 1715, y entre 1724 y 1741; Torcuato Cayón la tomó a su cargo en 1755, y fué terminada en las bóvedas principales hacia 1765.) Moreno Meléndez fué el contratista de la piedra necesaria para la iglesia del Salvador, en Sevilla; este dato es muy interesante para nosotros, por considerar que la colegiata de Jerez desarrolla y amplía el edificio sevillano. Ambos edificios son idénticos en las principales cuestiones de plan, estructura y masa. Pero la fachada principal, en lugar de seguir un anticuado modelo de Serlio, reagrupa los elementos en un sis-



Fig. 163.—SEVILLA: INTERIOR DE LA IGLESIA DE SAN LUIS.



Fig. 164.—SEVILLA: FACHADA DE LA IGLESIA DE SAN LUIS.



Figs. 165, 166, 167 y 168.—SEVILLA: CUERPO DE CAMPANAS DE LA TORRE DE NUESTRA SEÑORA DE LA O; LINTERNA DE LA CAPILLA DEL SAGRARIO DE LA IGLESIA DE SANTA CATALINA; PLANTA Y SECCIÓN LONGITUDINAL DE LA CAPILLA DEL SAGRARIO, EN SANTA CATALINA; PORTADA DEL PALACIO ARZOBISPAL.



Fig. 169.—SEVILLA: PORTADA PRINCIPAL DEL COLEGIO-SEMINARIO DE SAN TELMO.

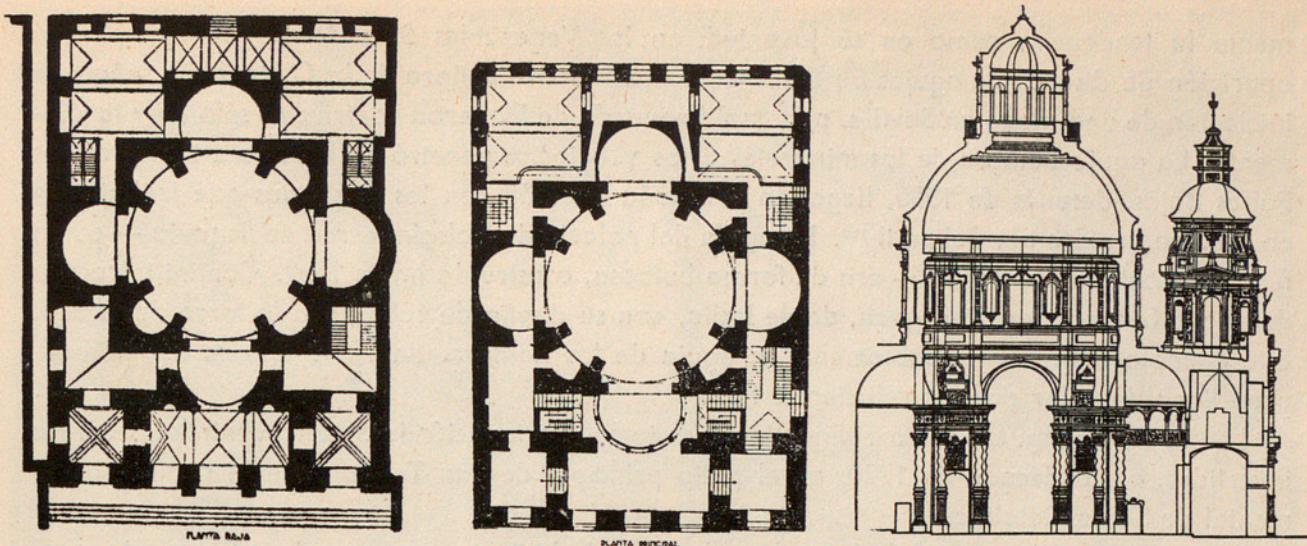


Fig. 170. — PLANTAS BAJA Y PRINCIPAL Y SECCIÓN DE LA IGLESIA DE SAN LUIS, EN SEVILLA. Según Sancho Corbacho.

tema vertical, rompiendo la fachada para expresar la nave y congregando las torrecillas de las escaleras como acentos ascendentes en un retablo fachada (fig. 158). Los botareles se multiplican con gusto para afianzar las naves laterales como también la claraboya. Las naves laterales están cubiertas por bóvedas ojivales nervadas, en las que es de notar su puro estilo correspondiente a los perfiles del gótico francés del siglo XIII (fig. 160).

En 1699, la iglesia del noviciado jesuíta en Sevilla, San Luis, comenzaba a levantarse. Fué acabada en 1731. Sancho la atribuye a Leonardo de Figueroa por paralelos ornamentales. La planta es una adaptación del diseño de los Rainaldi, de 1652, en Santa Agnese, de Roma; pero el alzado parte de los modelos romanos (fig. 170). La rotonda es un cilindro continuo: el tambor se eleva sobre trompas. Las estridentes columnas salomónicas de la rotonda (fig. 163) se avienen mejor con la obra siciliana de Giovanni de Monreale, en la capilla del Crucifijo, de 1692, en la catedral de Monreale.

La fachada, de ladrillo vitulado con adornos de piedra, fué construída hasta el nivel del segundo piso hacia 1700 (fig. 164). Delata uno de los primeros préstamos del detalle borrominesco en España. Las portadas que flanquean el portal principal son copias literales de las portadas dispuestas igualmente en la fachada de Santa Agnese, de la cual Figueroa había ya antes adaptado la planta de Rainaldi. Partiendo de las puertas de Borromini, de 1653-1655, tomó el óculo protegido que aparece sobre el dintel cortando su muceta en dos, en el lugar en que el óculo es tangente al dintel.

En ese momento de 1699-1700, otros proyectistas en Sevilla usaron el motivo salomónico en los campanarios de dos iglesias: Nuestra Señora de la O, en Triana, construída entre 1697-1702 por los hijos de Pedro Romero (fig. 165), y San Román, cuyo campanario se ejecutó hacia 1700. Si la introducción de estas dinámicas columnas con fustes salomónicos en su mitad alta y convencionalmente estriados en la mitad inferior, se debe a los Romero o a Leonardo de Figueroa, es cosa que no puede por el momento darse por sabida.

En otras palabras, la iglesia de San Luis, comenzada en 1699, señala acaso la decadencia de la facultad inventiva de Leonardo de Figueroa. Él y su familia prosiguieron participando en el calidoscopio de la moda ornamental en Sevilla; pero Leonardo no pudo dirigir larga-

mente la tendencia, como en su juventud, en los Venerables Sacerdotes. Por ejemplo, la aparición de diseños de agujas bulbosas, como en Nuestra Señora de la O, en 1699, señala la iniciación de una moda en Sevilla, a la cual Leonardo de Figueroa contribuyó sólo muy tardíamente. La aguja bulbosa de los minaretes sirios y egipcios penetró en Europa a través de los Países Bajos, después de 1550, llegando a España en 1558 con los operarios que trabajaban en pizarra, traídos por Felipe II¹⁰⁰. La aguja del palacio de Valsaín, cerca de Segovia — como fué representada por Mazo — era de forma bulbosa, construída hacia 1562. Contini introdujo de nuevo la forma en Zaragoza, desde Italia, con su diseño de 1683 para la torre de la Seo. Este ejemplo estimuló probablemente la aguja de los Romero, de 1699. Ésta es desmañada, pero llena de color por sus relucientes tejas.

Leonardo de Figueroa dió refinamiento al tema, enriqueciéndolo con berninescas curvas invertidas, en la década de 1720, en el patio principal de San Telmo y en la capilla sacramental de Santa Catalina.

En esta última, las trazas de Figueroa, de 1721, habilitaron una espaciosa torre octogonal y aguja con cúpula linterna dentro (figs. 166 y 167). Es éste un modo poco usual de dar énfasis al exterior mediante un rico perfil, mientras se conserva la unidad del volumen interno. En el chapitel, dos cóncavos niveles marcan un agraciado sentido ascendente detenido por una bulbosa cima acampanada. La fórmula reaparece, muy enriquecida, en las torres gemelas que miran desde lo alto del patio principal de San Telmo, de hacia 1724 (fig. 171). Las caras del tambor octogonal son alternativamente anchas y estrechas, enlazadas por columnas géminas en diferentes facetas. Este ritmo de superficies anchas y estrechas desaparece en la aguja, donde una pirámide de tres pisos de curvas invertidas con nervios volutados conduce a un remate esférico.

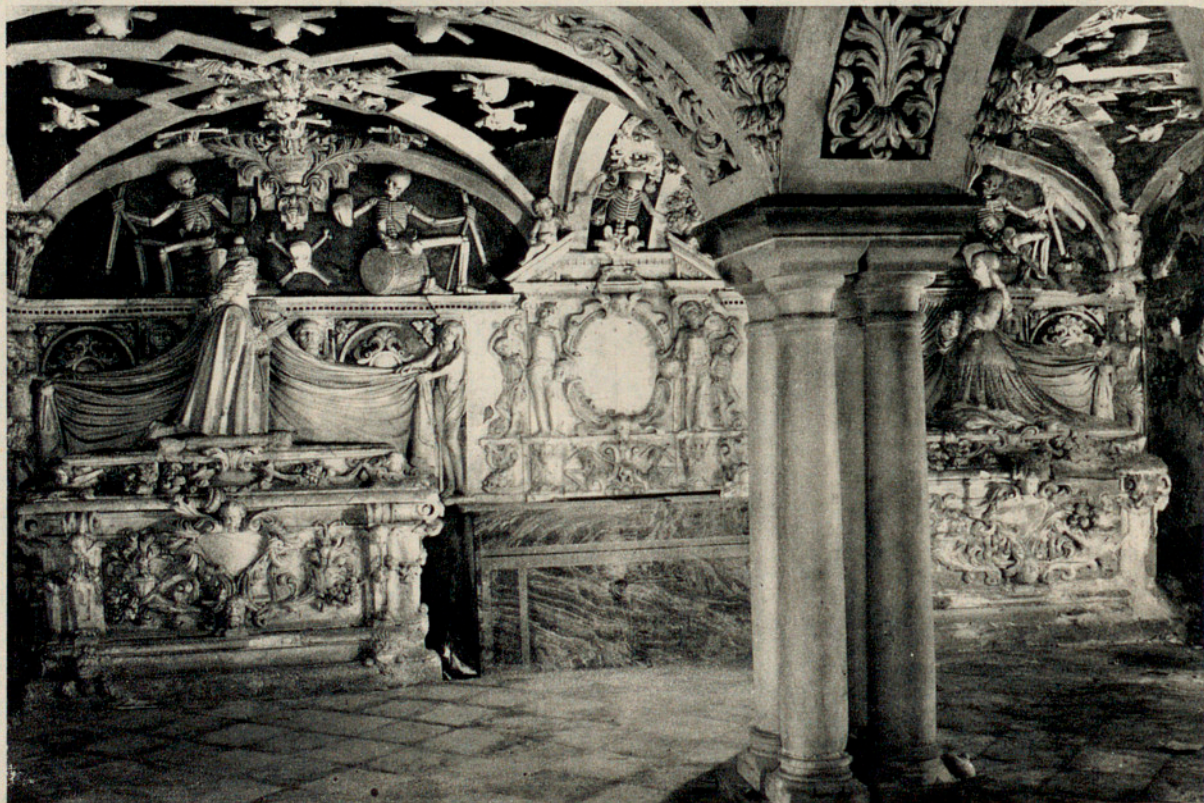
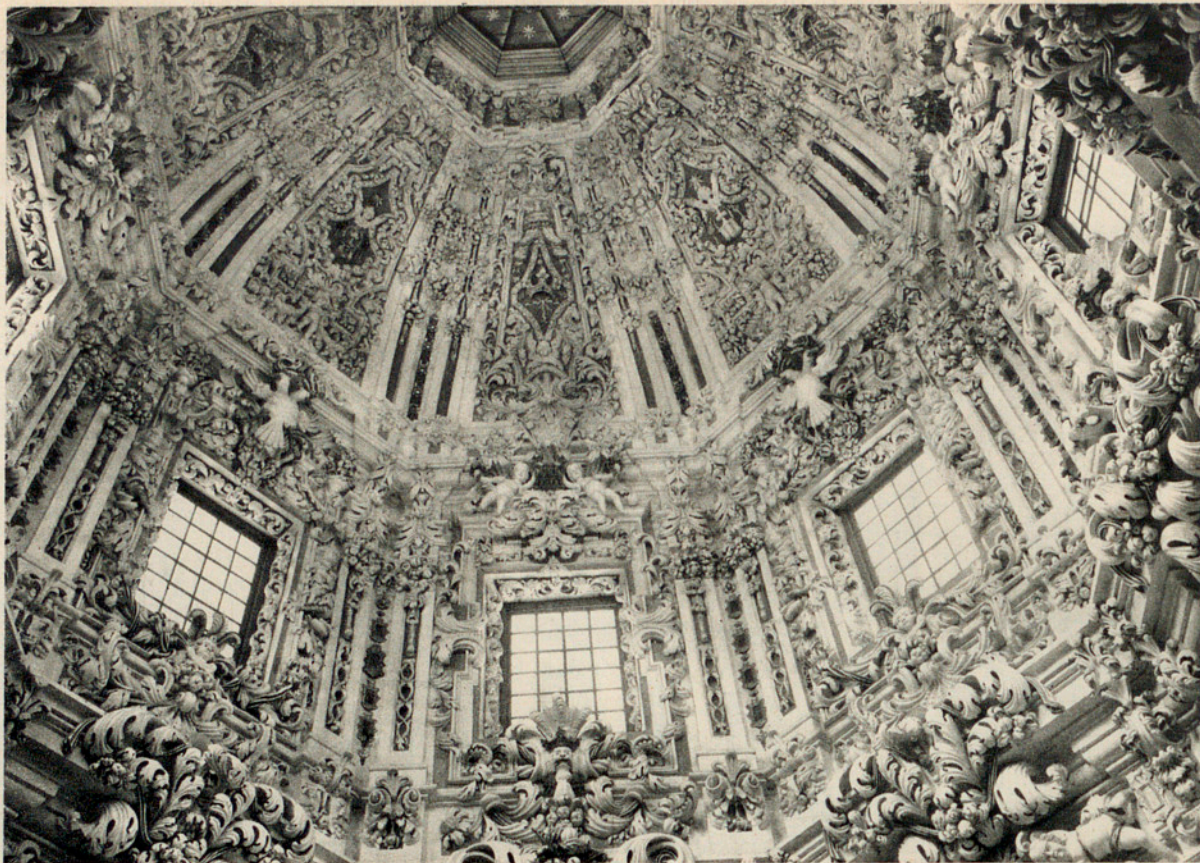
Otro ejemplo de novedades e invenciones impulsadas por otros arquitectos que Leonardo de Figueroa, después de 1700, aparece en la portada del Palacio arzobispal de Sevilla (fig. 168). Es una obra de 1703-1705, ejecutada por Lorenzo Fernández de Iglesias (hacia 1656-1715). Sancho ha notado la temprana fecha para el bocelón que resigue la arqueada entrada, osadamente roto por ángulos agudos sobre las impostas (ver pág. 143 para ejemplos catalanes del siglo XVII).

Todo el diseño, como ha remarcado Sancho, prepara el camino para la portada de San Telmo, de Leonardo de Figueroa, de 1724-1734, un fulgurante conjunto de las más vívidas formas logradas en la madurez del maestro, repetidas en su vejez. (El tercer piso no es suyo, sino de hacia 1775-1776.) En el balcón del segundo piso, el muro se abre atrás con sorprendentes planos en relieve para dar muestra de un marco de ventana borrominesco, con biseladas esquinas bajo un medallón oval. Una tribuna casi cilíndrica se halla afuera, sobre la portada, sostenida sobre las espaldas de cuatro aborígenes de ultramar, recordando así la dedicación de San Telmo como escuela de náutica (fig. 169).

La última obra de Leonardo de Figueroa, contratada en 1724, fué una renovación del patio principal de la Merced, en Sevilla (fig. 172). Dejó las arcadas de la planta baja casi intactas, y rehizo completamente el piso superior, como alzado de claustro fenestrado con pilastras gemelas jónicas de ladrillo corrido. Es como si Leonardo se hubiera cansado de extravagancia. El entablamento no refleja continuamente los huecos de la fenestración. La superficie es serena y calma la proporción. El diseño es un retorno a la simple claridad policroma del contraste expresado por primera vez al comienzo de su carrera en los Venerables Sacerdotes.



Figs. 171 y 172.—SEVILLA: PATIO PRINCIPAL DEL COLEGIO-SEMINARIO DE SAN TELMO. PATIO DEL ANTIGUO CONVENTO DE LA MERCED, HOY MUSEO DE BELLAS ARTES.



Figs. 173 y 174.—MÁLAGA: CÚPULA DEL CAMARÍN Y PANTEÓN DE LOS CONDES DE BUENAVISTA EN LA IGLESIA DE NUESTRA SEÑORA DE LA VICTORIA.

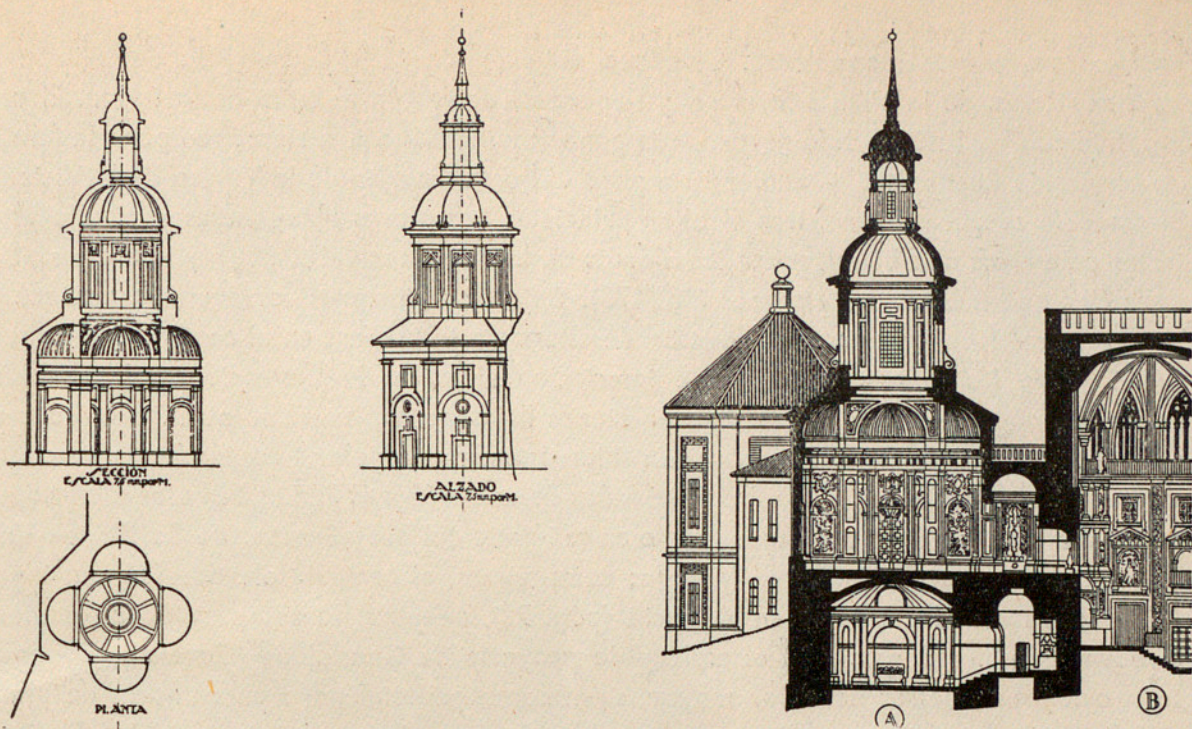


Fig. 175. —PLANTA, SECCIÓN Y ALZADO DEL CAMARÍN Y CABEZERA DE LA IGLESIA DEL MONASTERIO DE GUADALUPE

Esta calma del diseño corre paralela a un similar desenvolvimiento en la carrera de Pedro de Ribera en Castilla (ver pág. 185). Es como si estos arquitectos hubieran progresado en disolver las formas hasta el punto en que tuvieron que retroceder a la tradición o incurrir en un agotamiento total del ornamento.

La obra de hiladas de ladrillo muestra un afecto hacia este material y un dominio pleno de sus posibilidades, que en adelante habrían de caracterizar el diseño sevillano del siglo XVIII. Otras provincias de Andalucía — Córdoba y Granada — tenían también sus recursos y tradición; pero su desenvolvimiento, como veremos en la obra de Francisco de Hurtado, cambió profundamente de dirección, desde la expresión a base del ladrillo a la piedra semipreciosa y el yeso.

FRANCISCO HURTADO (1669-1725). — Aun cuando fué varios años más joven que José Benito Churriguera, de Madrid y Salamanca, damos prioridad a la obra de este maestro andaluz a causa de que las obras arquitectónicas documentadas de José Churriguera no son anteriores al año 1709, mientras que los encargos constructivos de Hurtado pueden advertirse desde la década de 1690 a 1700. En todo caso, su reputación como arquitecto se hallaba bien cimentada en 1702. A diferencia de los Churriguera, cuya actividad estuvo confinada en Castilla y León, la reputación de Hurtado le consiguió encargos en su provincia natal¹³⁷, pero también en Castilla, en el Paular, cerca de Segovia.

Igual que muchos arquitectos de su tiempo, Hurtado obtuvo su enseñanza en la escenográfica escuela de carpintería dedicada a la manufactura de altares de talla (su primera obra documentada, en 1696, es el retablo ejecutado para San Lorenzo, de Córdoba). Taylor, siguiendo a Gallego y Burín, le ha atribuído el camarín de Nuestra Señora de la Victoria, en Málaga. Antes de examinar la atribución en detalle, conviene pasar revista a la historia

de este extraordinario monumento. Una rica dotación de 1691 permitió la demolición de grandes porciones de la vieja estructura y su reconstrucción en el estilo de la época. El programa, iniciado en 1693, incluía pórtico, campanario, una bóveda subterránea para la familia de los condes de Buenavista, y un camarín para alojar la imagen de la Virgen de la Victoria.

El camarín se abre afuera, tras el altar principal. Los muros octogonales y cúpula están cubiertos de estucos que bullen sobre los marcos de las ventanas del tambor y sobre las pilas-tras gemelas que marcan las esquinas (fig. 173). Bajo las foliaciones corre una armadura de molduras geométricas de estuco. El pedestal de estuco de la Virgen, en el centro, está fechado en 1694. Sobre los muros, emblemas e inscripciones sirven de ilustración a las letanías. Una escalera abovedada de grandes proporciones lleva arriba, hasta su nivel. Bajo la escalera y debajo del camarín está la bóveda subterránea, rectangular, con tumbas y macabros estucos bajo llanos arcos elípticos y bajas bóvedas de arista (fig. 174). Las bóvedas están soportadas sobre un racimo de cuatro fustes, como en la iglesia del Buen Suceso, de Sevilla, en 1690.

Este esquema no era original en Málaga; como vimos, el camarín elevado fué una invención de mediados de la centuria en Valencia (pág. 72), mientras la composición de camarín sobre bóvedas subterráneas imita el espléndido proyecto de Guadalupe (Cáceres), donde un panteón octogonal, detrás del altar mayor, sirve como pedestal para un camarín de planta cuadrifoliada, que se alcanza mediante una escalera de vuelos inversamente paralelos. El diseño de Guadalupe ha sido atribuído a Francisco Rodríguez, correspondiendo a 1688-1696 (fig. 175).

Los encargos importantes de Hurtado a mitad de su carrera tuvieron lugar en Granada, primero en la Cartuja, comenzando por la capilla del Sagrario, en 1702, y posteriormente el Sagrario, en la catedral, comenzado en 1704. Ambas son capillas sacramentales: la primera, adherida a la fórmula del camarín; constituyendo la segunda una estructura plenamente desarrollada como iglesia independiente. El Sagrario de la Cartuja fué comenzado antes del nombramiento de Hurtado para la obra. Cuando comenzó su labor, los muros habían sido ya levantados y la base del tabernáculo, con ocho columnas, estaba en pie (fig. 176).

Fueron añadidas dos capillas laterales, en 1713, para robustecer los vacilantes muros construídos por el predecesor de Hurtado. Éste diseñó el complicado revestimiento de la capilla, así como también la estructura superior del tabernáculo. Su obra quedó terminada en el año 1720. Este tabernáculo, como Gallego y Burín ha notado¹²⁴, continúa una corriente iniciada por Cano y desarrollada en el tabernáculo de Santo Domingo, en 1699-1700, por Francisco Rodríguez de Navajas, donde negras columnas salomónicas y animados perfiles y molduras fueron ricamente desenvueltos.

Una disposición carente de precedentes en el diseño de Hurtado aparece en las tres ventanas redondas cercanas al suelo (fig. 177), por medio de las cuales los visitantes de las capillas laterales verían el Santísimo Sacramento desde un nivel más bajo. Mármol de cinco colores aparece en la decoración de los muros: las elaboradas interrupciones de planos comienzan al nivel de la planta. Los muros obran hacia los óculos por planos en saledizo. En la base del tabernáculo, su relación se invierte: el centro de la fachada de la base retrocede, como si se contrajera ante el centrípeto empuje de los muros limítrofes. El tabernáculo se eleva sobre columnas salomónicas en dos pisos: ambas bóvedas tienen claves pinjantes y tramas estriadas. El intradós del baldaquino constituye una positiva y abierta forma escultórica, que se derrama al exterior, en competencia con las veneras y recurvadas porciones del entablamento, que contrastan ondas de movimiento.

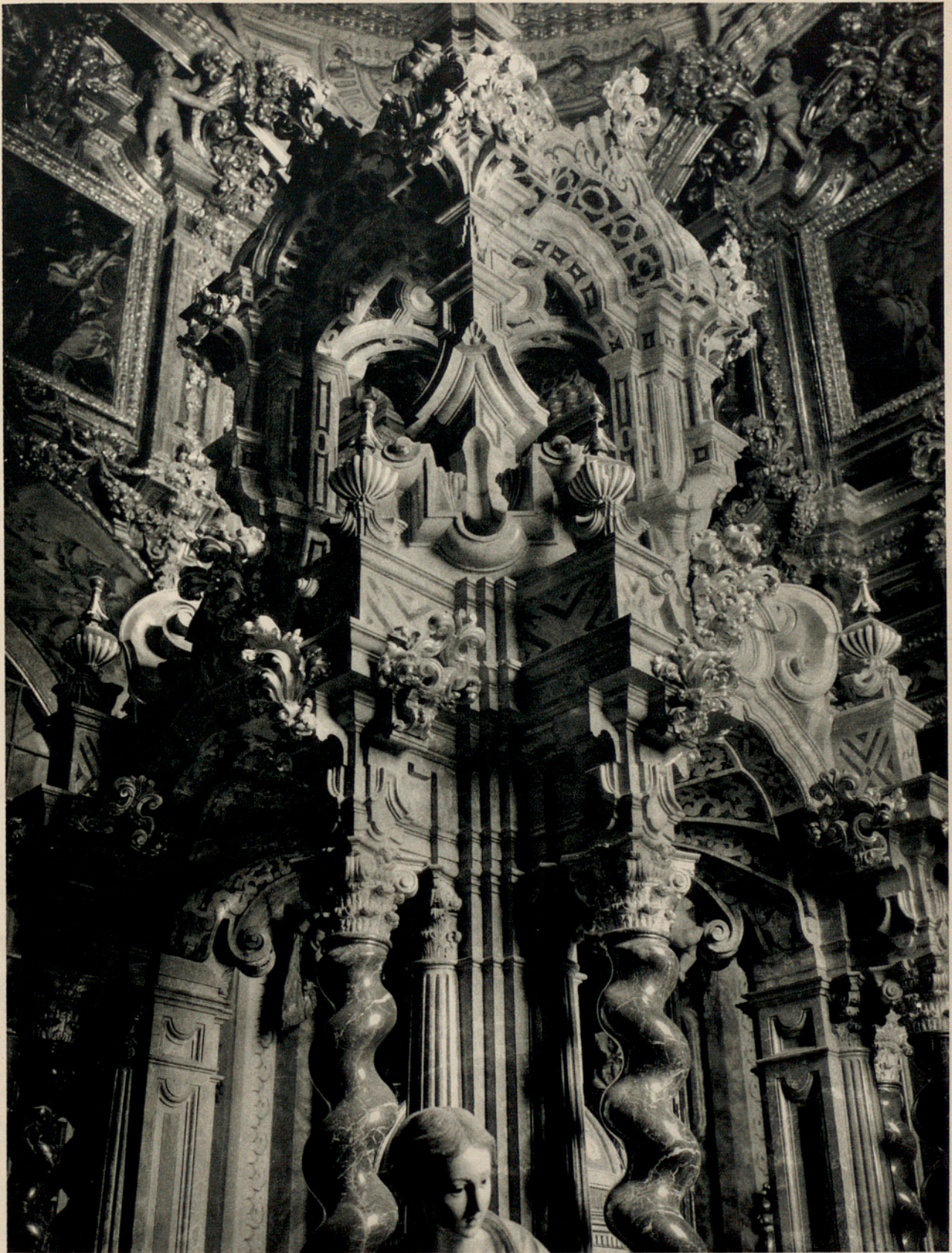
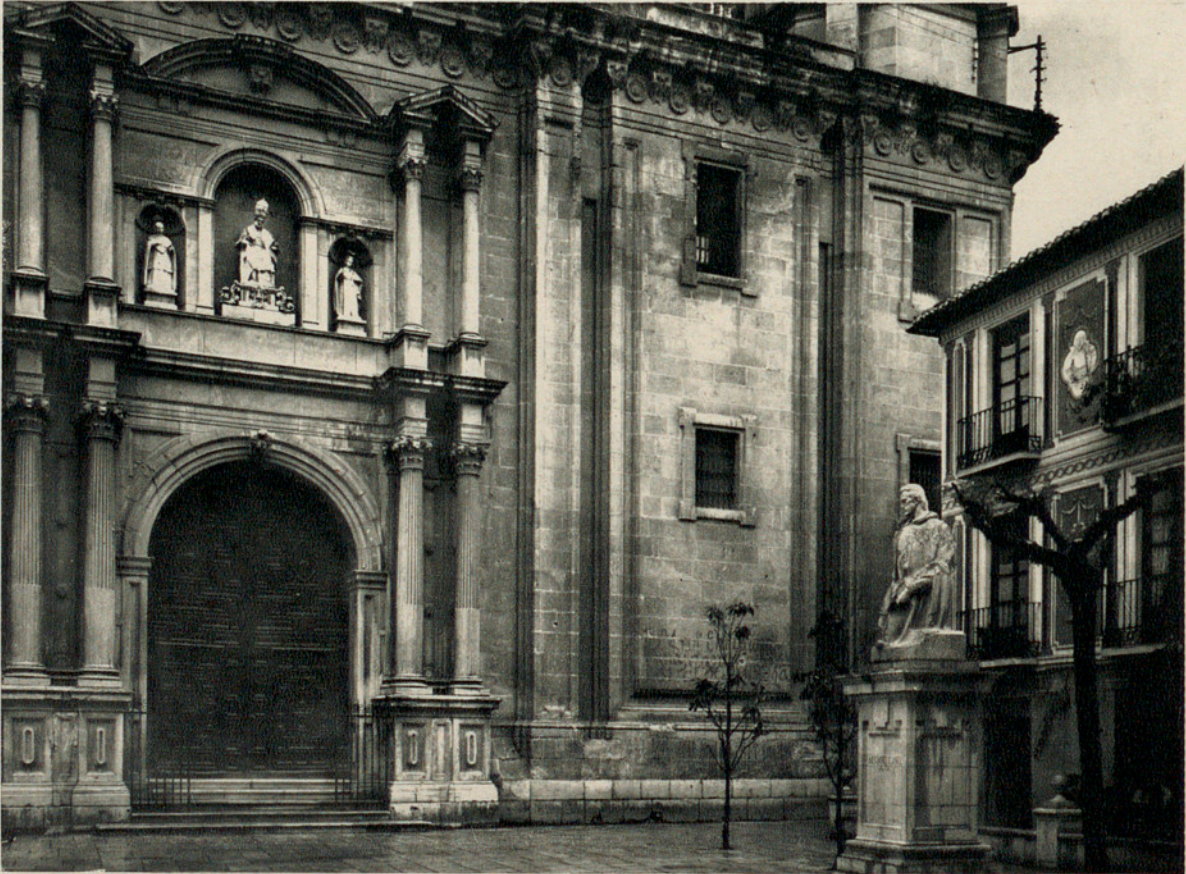
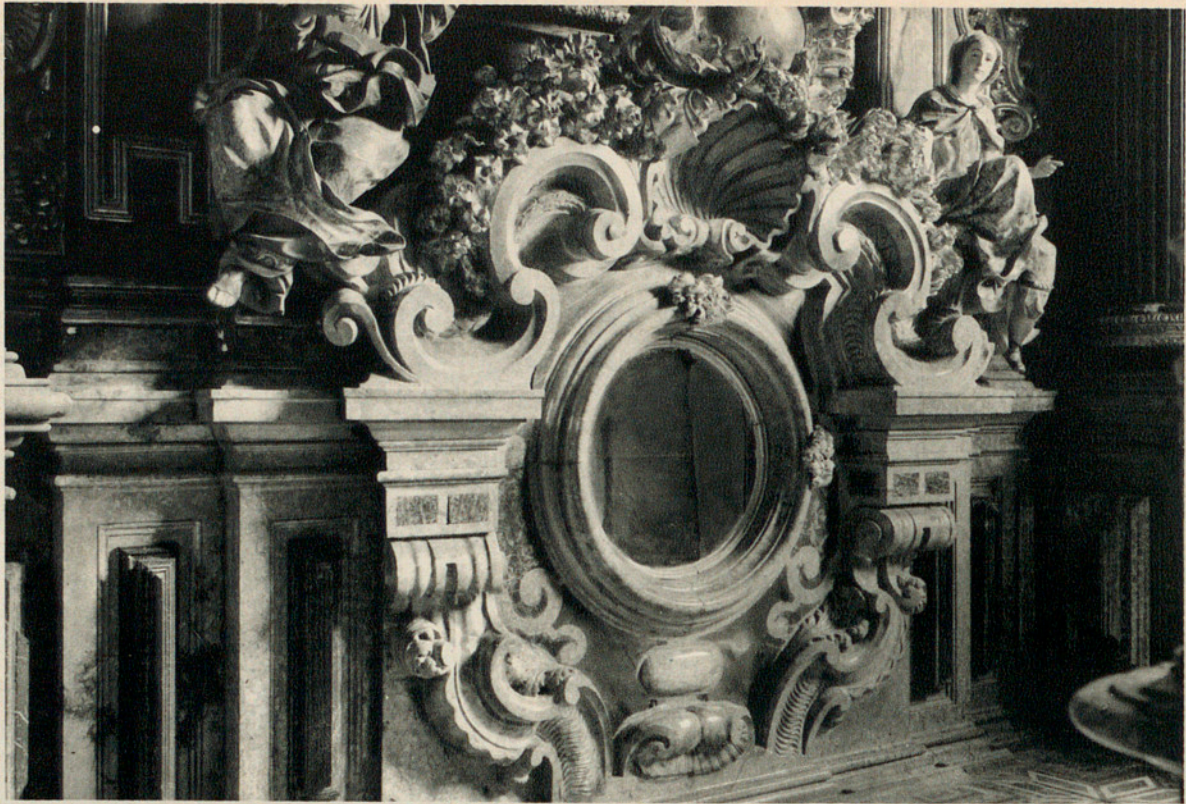
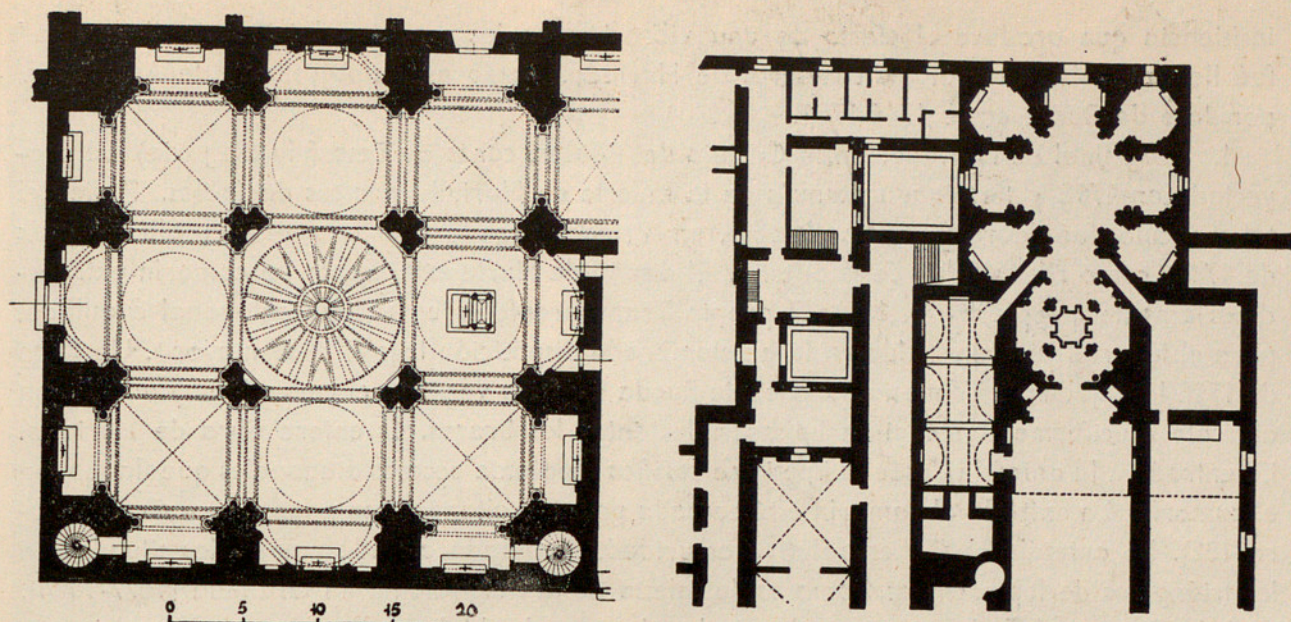


Fig. 176.—GRANADA: TABERNÁCULO DEL SAGRARIO DE LA CARTUJA.



Figs. 177 y 178.—GRANADA: DETALLE DEL SAGRARIO DE LA CARTUJA; FACHADA DE LA IGLESIA DEL SAGRARIO, EN LA CATEDRAL.



Figs. 179 y 180. — PLANTA DEL SAGRARIO DE LA CATEDRAL, EN GRANADA (según Schubert), Y PLANTA DE LA CABECERA DE LA CARTUJA DEL PAULAR.

En las esquinas de la capilla cuadrada, cuatro figuras de santos erectos bajo doseles están enmarcados por ocho columnas exentas de orden compuesto. Cada par soporta los arcos del muro y pechinas, de las que cada perfil es subrayado por las molduras ondulantes inventadas por fray Juan Ricci, y que fueron usadas primeramente por Leonardo de Figueroa. La cúpula, iluminada por dos óculos, está pintada en perspectiva celeste por Palomino.

Todo el diseño señala una transformación en el estilo de Hurtado. Su obra más temprana, cual en la capilla del Sagrario de la catedral de Córdoba, aparecía complicadamente foliada en una escala más uniforme, de pequeña decoración. En Granada, sin embargo, un nuevo carácter hace su aparición: las formas dirigen la mirada en arrebatados y curvos movimientos: la escala es muy variada y las formas se combinan en unidad subjetiva, la cual es también transmitida por las sensuales y desmayadas expresiones de las colosales figuras de santos.

La fachada para el Sagrario de la catedral de Granada retiene mucho del sentido formal de Cano (fig. 178); como en el proyecto de éste, de 1664, las divisiones verticales son alargadas y están muy marcadas con inopinados estratos de planos, los cuales, como en Cano, sugieren la estructura del tejido muscular. Estas interesantes divisiones del muro son probablemente de Hurtado, pues dejó un modelo de madera para inspiración de sus sucesores. El plan (figura 179) repite el perfilado interior del sistema de la iglesia del Salvador, en Sevilla (pág. 124), que, a su vez, dependía de los alzados, corregidos al mínimo, de José Granados, el inmediato predecesor de Hurtado en la catedral de Granada. Como en Sevilla, torrecillas con escaleras se elevan en las esquinas y una tribuna-balcón rodea la entera periferia al nivel de la cornisa. Los alzados, de otro lado, respetan y continúan el diseño base de Siloé, de 1528, para la propia catedral, con bóvedas sostenidas por un segundo orden realzado encima de los soportes de la nave (fig. 181). Hurtado no conservó los redondeados pedestales de Siloé; corrigió a éste aplanando sus facetas. Encima de las bases, sin embargo, exageró los perfiles de triple repetición de los fustes en cada junta de las medias columnas corintias, con una

insistencia que produce el efecto de una vibración en los soportes. Este efecto "vibrante" fué llevado más lejos por los sucesores de Hurtado. Como en las Agustinas, de Antequera, por José de Bada, entre 1746-1751.

La obra final de Hurtado, en la Cartuja del Paular, cerca de Rascafría (Segovia) fué proyectada en 1718 y terminada después de la muerte de Hurtado por sus discípulos. Parte del tabernáculo fué labrado en Andalucía, en Priego, cuando Hurtado residía allí, después de 1712, como recaudador de impuestos. El diseño de Hurtado presenta un camarín extraordinariamente complejo (fig. 180). El propio Transparente es un recinto octogonal cupulado, para el tabernáculo construído en la acostumbrada disposición tras el altar mayor⁸. Un texto de 1728 lo adjudica a Teodosio Sánchez de Rueda²¹. A su vez, tras el camarín hay una ancha antesala cruciforme con capillas hexagonales entre los brazos. Es entera obra de Hurtado. La entrada a la antesala desde la iglesia se verifica mediante accesos diagonales que flanquean el camarín. La entrada al camarín está cerrada por una altanera mampara rojo y oro (figura 182). La antesala queda en relativa oscuridad. Iluminado allende por óculos situados en los triángulos de las pechinas, como en la iglesia de la Magdalena, en Granada (1677-1694), de J. L. Ortega, el Transparente arde con luz derramada desde arriba abajo sobre el tabernáculo⁸.

El volumen exterior de la antesala da amplia expresión a cada recinto del diseño, en un conjunto de cuerpos planos y curvos elevándose hacia el tambor reforzado con torrecillas en los ángulos. Estos elementos delatan la dependencia de Hurtado respecto a la brillante obra del más joven arquitecto castellano, Pedro de Ribera, cuyo proyecto para Nuestra Señora del Puerto, en Madrid, fué acabado en 1718.

Taylor no ha suministrado prueba documental de que Hurtado sea el autor de la sacristía de la Cartuja, en Granada. La obra fué autorizada en 1713; pero poco de ella se había ejecutado en el momento de la muerte de Hurtado. La mayor parte del proyecto se realizó entre 1730 y 1742. Ciertos detalles, como las molduras ondulantes y los salientes vigorosos en mármol, han convencido a Taylor de que los ejecutantes fueron seguidores del proyecto de Hurtado, acaso bajo la dirección del sucesor de Hurtado, Teodosio Sánchez de Rueda. Pero ambos nombres son conjeturas y el propio Taylor anota la importante diferencia que separa la sacristía en cuestión de las obras conocidas de Hurtado, como "una obra fría y hasta intelectual... en marcado contraste con... el Sagrario". La discusión sobre la sacristía, sin embargo, puede ayudar a esclarecer nuestra concepción del rococó español, en el capítulo siguiente, como obra correspondiente a la década de 1740 a 1750 (ver pág. 158).

LA FAMILIA DE LOS CHURRIGUERA: José Benito y Joaquín. — Dos familias relacionadas por matrimonios, de origen catalán: los Ratés y los Churriguera, se mantuvieron activos en Castilla y León con posterioridad a 1675. El escultor José Ratés y Dalmau († 1684) había nacido en Barcelona. Se hallaba establecido en Madrid antes de 1674, donde amparó a cinco muchachos llamados José Benito, Manuel, Joaquín, Alberto y Miguel, hijos de un escultor que respondía al nombre de José Simón Churriguera, quien murió en 1679. Ratés los tomó a su cargo, por ser nietos de su esposa, Teresa Elías, por el primer matrimonio de ésta con un arquitecto catalán llamado Joseph de Xuriguera¹³⁸.

Ambas familias tenían lazos profesionales con José Ximénez Donoso (ver pág. 104) y Francisco de Herrera el Mozo (pág. 108). En 1674, Ratés y su hijastro, José Simón de Churriguera,

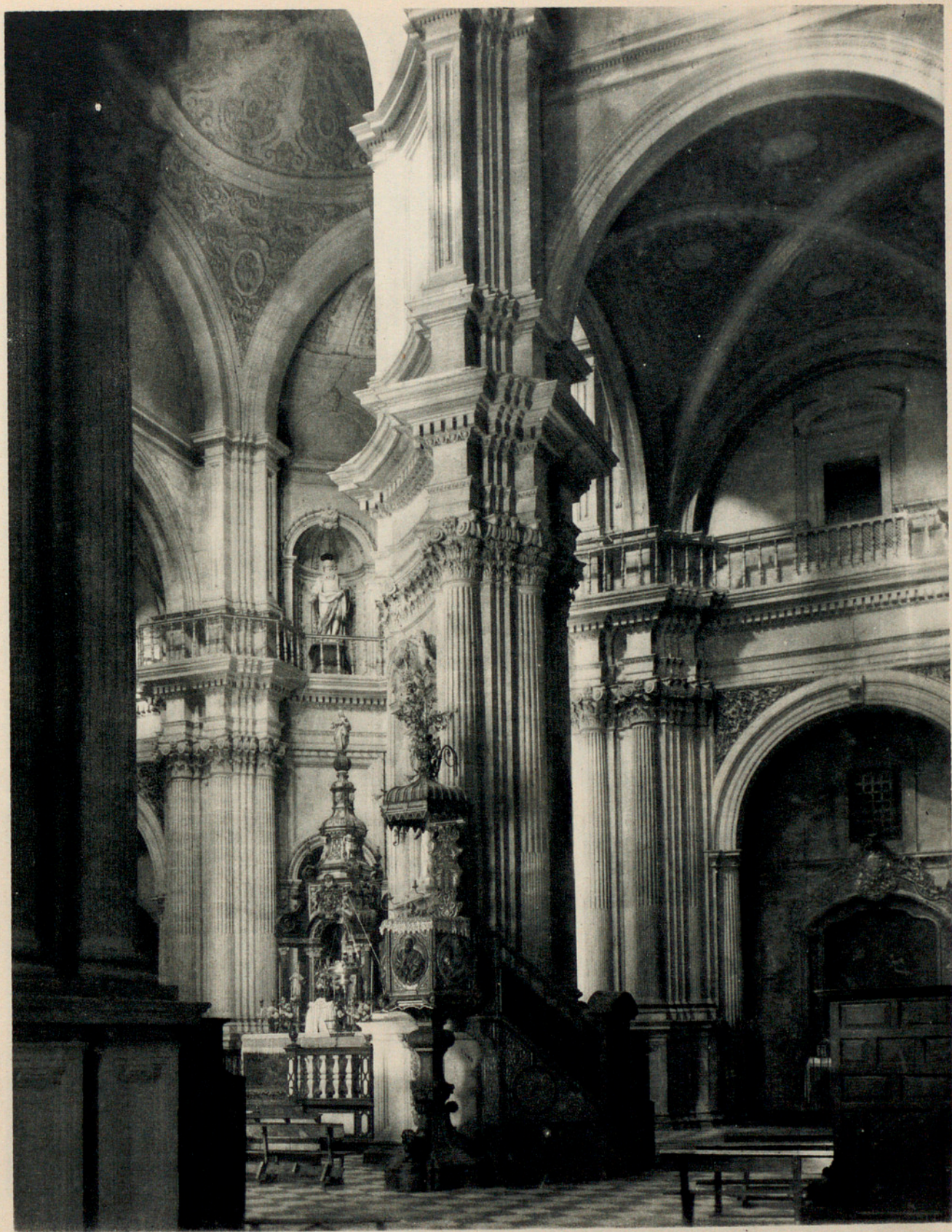


Fig. 181.—GRANADA: INTERIOR DE LA IGLESIA DEL SAGRARIO, EN LA CATEDRAL.

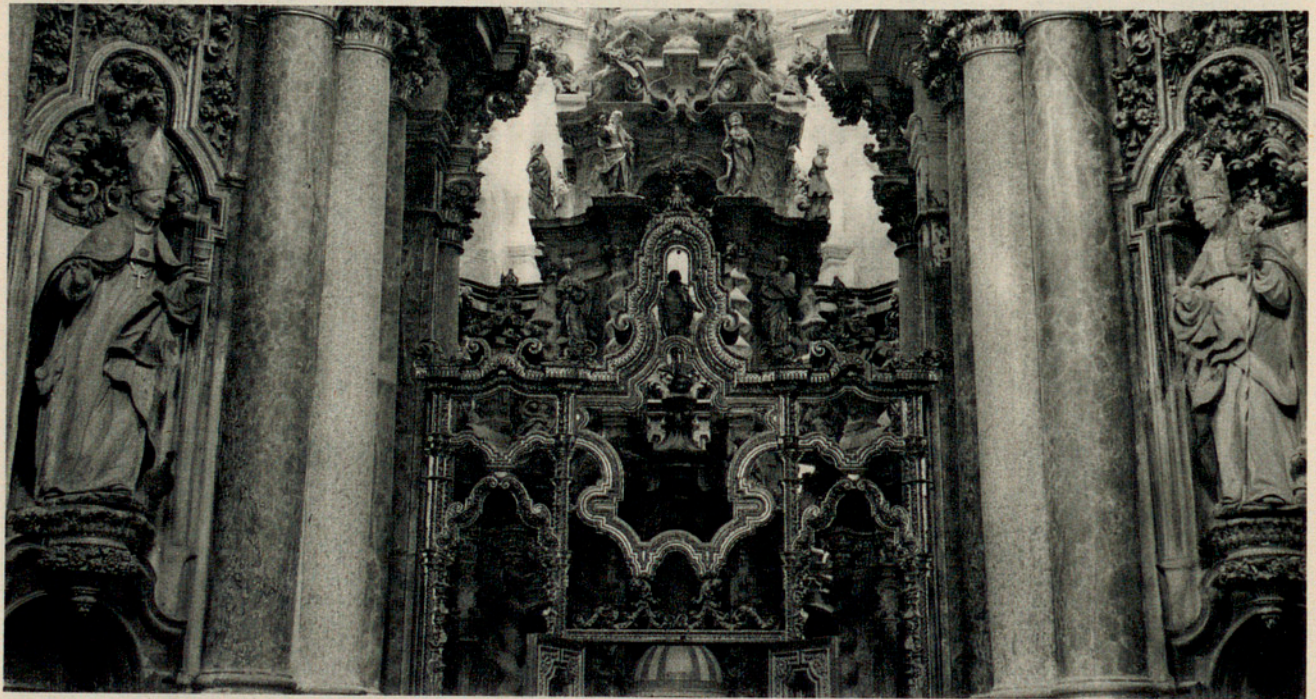
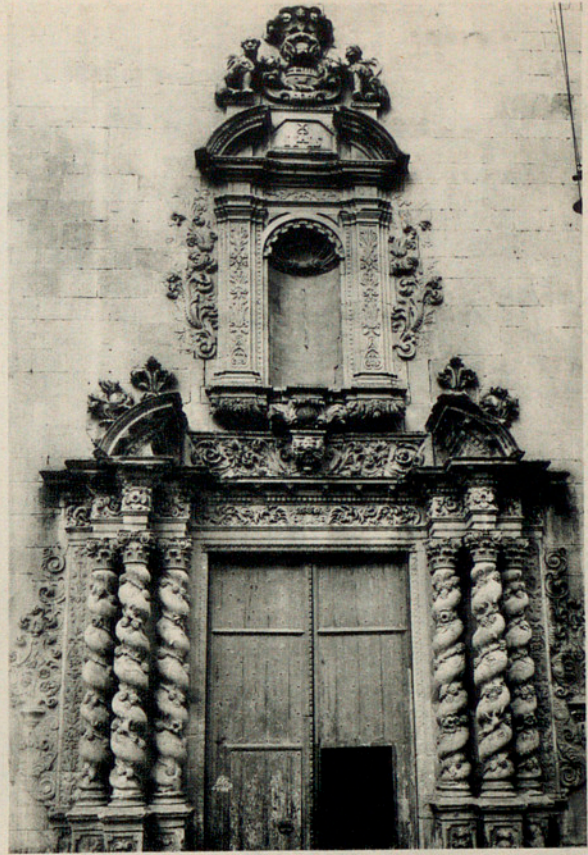
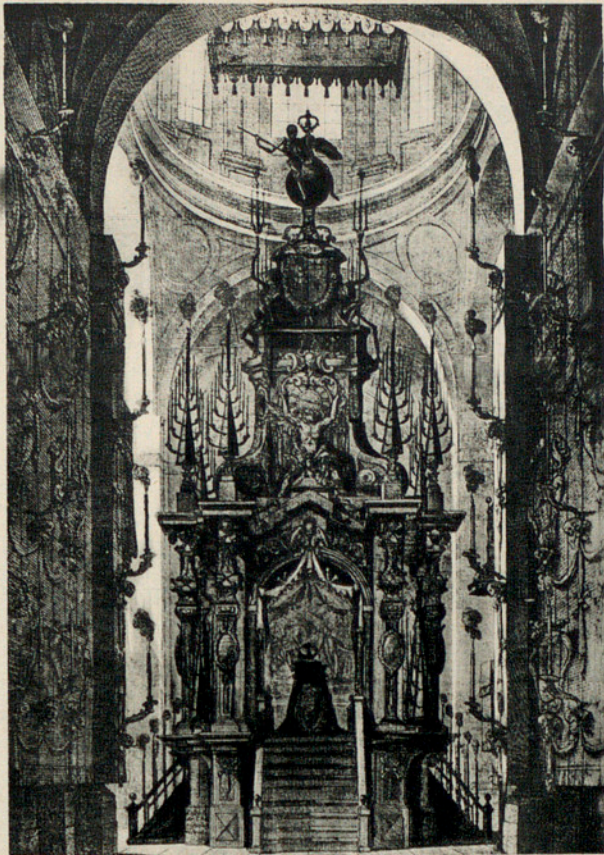


Fig. 182.—MONASTERIO DE EL PAULAR: INTERIOR DEL TABERNÁCULO.



Figs. 183, 184 y 185.—CATAFALCO PARA LOS FUNERALES DE LA REINA MARÍA LUISA (1689). CALDAS DE MONTBUY: PORTADA DE LA IGLESIA. BARCELONA: PATIO DE LA CASA DALMASES.



Fig. 186.—SALAMANCA: RETABLO MAYOR DE LA IGLESIA DEL CONVENTO DE SAN ESTEBAN.

se comprometieron a ejecutar un retablo para la iglesia del Hospital de Montserrat (destruido en 1903), sobre proyecto de Francisco de Herrera, arquitecto del Pilar en Zaragoza. Donoso fué uno de los albaceas testamentarios de José Simón, padre de los cinco muchachos, en 1679. Por estas conexiones, los Churriguera se hallaron cerca del patronazgo de la Corte y de las figuras preeminentes en el círculo arquitectónico de Madrid ¹²⁵.

José Benito Churriguera (1665-1725) fué el jefe de la familia, tras la muerte de Ratés, ocurrida en 1684, y por lo mismo, los diseños del siglo XVIII, de cualquier ornato, le han sido comúnmente atribuidos.

La obra arquitectónica de José Benito no fué abundante; su carrera avanzó tardíamente, comenzando con los diseños para la nueva ciudad de Nuevo Baztán, en 1709, y prosiguiendo en las iglesias de San Cayetano y Santo Tomás, en Madrid. Sus altares se muestran fértiles en la combinación de detalles. El proyecto de concurso para el catafalco de la reina María Luisa, en la iglesia de la Encarnación, mediante cuyo motivo se le cita por vez primera en 1689 (fig. 183), poco agrega de nuevo al monumento de Pineda, de 1671, para San Fernando, en la catedral de Sevilla. Igual que el proyecto de este autor, el catafalco consta de cuatro accesos al monumento central, coronado por un edículo y siluetado por figuras emblemáticas. Las pareadas columnas jónicas, sin embargo, son proyectadas fuera desde el núcleo de la estructura, casi para negar su propósito estructural. Están tratadas como paneles simbólicos, reminiscencia de la ecuación establecida por Ricci entre el orden jónico y las santas casadas. Enmarcan figuras alegóricas bajo inscripciones conmemorativas. El edículo con la esquelética figura del Tiempo se arquea por medio de una forma espiral con volutas jónicas en las impostas: forma ésta de vigorosos antecedentes borrominescos — Propaganda Fide, fachada; Roma, 1627 —, como los frontones carentes de los elementos horizontales. No se ejecutó este dibujo, por ser demasiado grande para San Jerónimo el Real, de Madrid. Otro proyecto menor fué construido para los funerales en la capilla de las monjas agustinas. Difiere del primer proyecto en que estípites desplazan a las columnas jónicas, con un aspecto más frontal y más fúnebre ¹³¹.

Como ha señalado Verrié, el estilo de José Benito se halla enraizado en la práctica ornamental de ebanistas, doradores y fabricantes de retablos, enriquecido por esporádicos préstamos de las formas del barroco romano. Un tardío y espléndido ejemplo del estilo en Cataluña es la portada fechada, de la iglesia de Caldas de Montbuy (1689-1701), por los escultores Pedro Rupín y Pablo Sorell. Columnas salomónicas triples definen la puerta bajo un edículo (fig. 184). La fórmula carece aún de la transformación que operarán los Churriguera, pero muestra la ornamentada base catalana del estilo ²⁴³. El más famoso ejemplo del estilo prechurrigueresco en Barcelona es la escalera de la casa Dalmases, de autor desconocido, y seguramente del siglo XVII, por cuanto las salomónicas columnas obedecen a la *Arquitectura oblicua*, de Caramuel (1667-1668), en que las basas y capiteles se inclinan por la línea diagonal de la escalera. Característico de la elegancia y economía de la arquitectura civil en Barcelona es la estereotomía del arco único que atraviesa el vano de dicha escalera, de manera que su clave sirve también de imposta sobre la columna central. También profético del estilo de los Churriguera es el uso de las molduras de bocelón alrededor de las puertas y ventanas, con líneas quebradas en las esquinas y en las claves de los dinteles (fig. 185). Todo ello aparece una y otra vez en los retablos de los Churriguera, sea el de José Benito para San Esteban de Salamanca (fig. 186), en 1693, ó el de 1686-1690, para el Sagrario, en la

catedral de Segovia. En San Esteban, el espacio es enriquecido por curvadas "coulisses" que dan relieve al panel central y por elaboradas imitaciones doradas de tapices ornados con borlas.

Resulta una sorpresa observar que, en 1709-1713, José Benito se hallaba enfrascado en uno de los más ambiciosos y originales trazados urbanos emprendidos en el siglo XVIII español: la ciudad y palacio de Nuevo Baztán, construídas según encargo del banquero Juan de Goyeneche, quien más tarde pretendió hacer revivir en España la industria del vidrio en ese lugar. Para el mismo cliente, José Benito construyó un palacio urbano, ahora Academia de San Fernando, en Madrid.

El plan de Nuevo Baztán evita diestramente el inerte rigor de una impecable simetría. La iglesia y el anexo palacio (fig. 187) ocupan un bloque central, con vista sobre tres plazas. A la plaza de toros, al lado Este, se llega por entradas situadas al Sur y al Oeste. Un patio anterior confina con la iglesia por el lado meridional. La plaza mayor, al Oeste, se halla dominada por las fachadas de la iglesia y el palacio. La torre sur de la iglesia se proyecta allende el bloque para acentuar la separación de las plazas meridional y de poniente. Esta libertad a fuerza de regularidad continúa la tradición hispánica de Alcalá de Henares y Lerma. Chueca le da la denominación de cortijo-pueblo, organizado por ejes deliberadamente rotos, mejor que por el acostumbrado esquema en forma de parrilla de los planes renacentistas⁸.

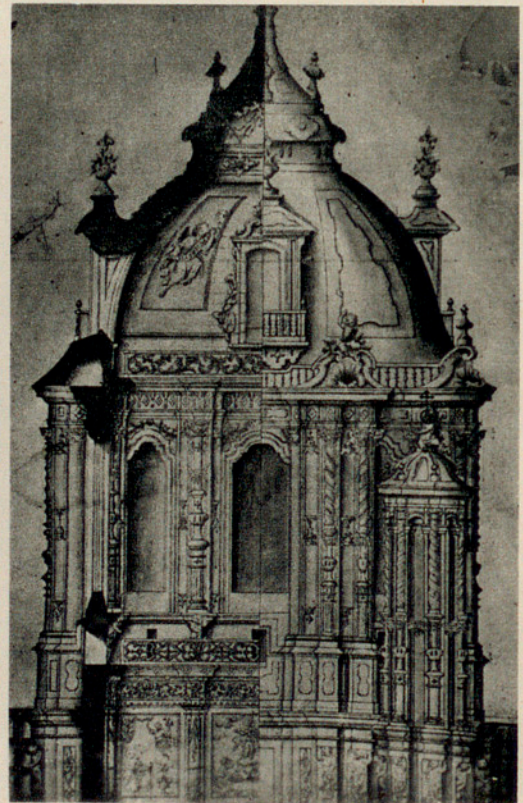
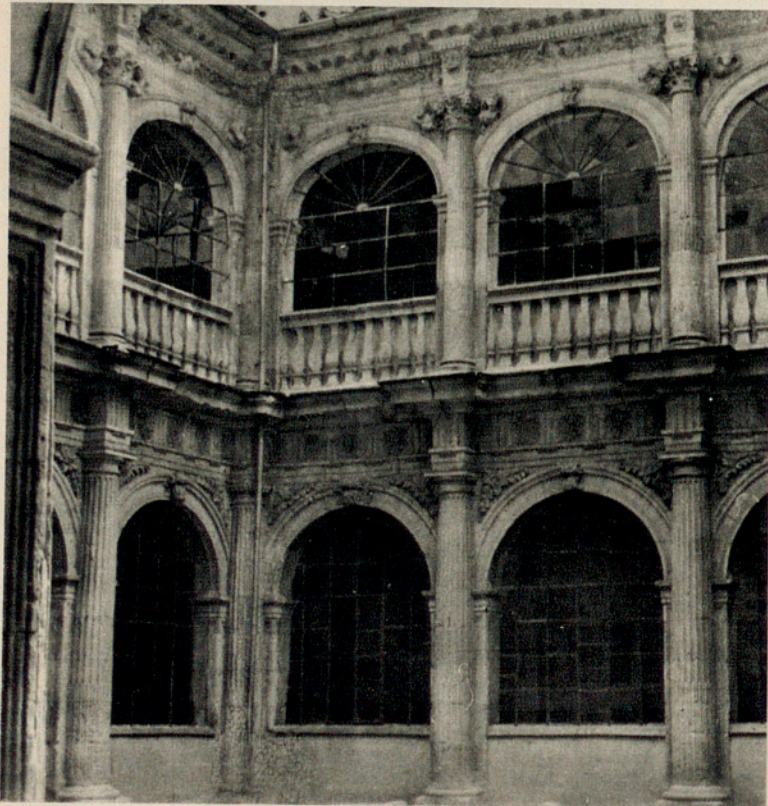
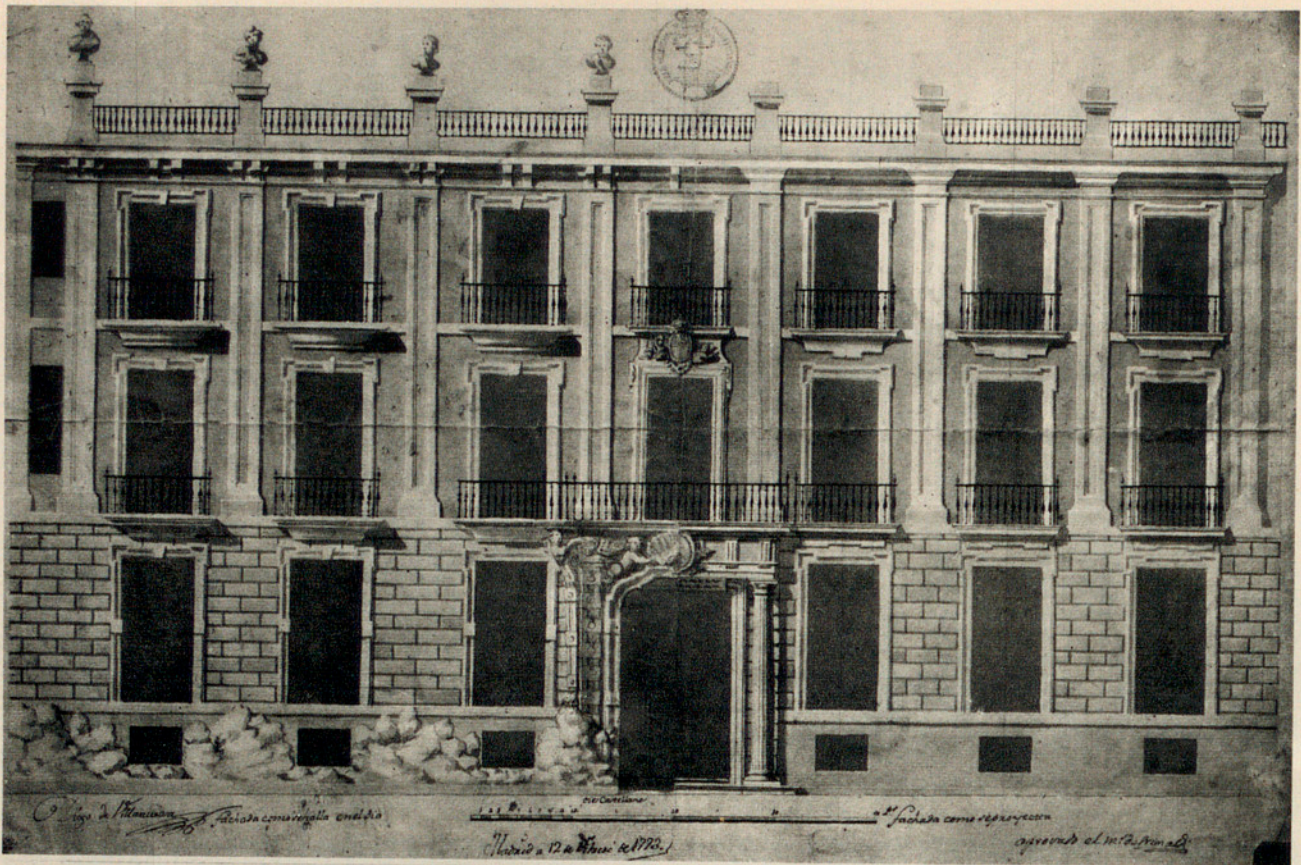
La iglesia es insospechadamente severa. En la fachada (fig. 188), dividida en cinco partes, con dos macizas torres, iguales a las de Francisco Bautista, repercute el tema dominante de la cuadrada y chapitelada torre del crucero. Entre estas tres torres cuadradas, la fachada de la nave se eleva con sus frontones en cuatro oleadas de forma tectónica. Una portada borrominesca de dintel poligonal es enmarcada por un convencional portal arqueado. Encima de este portal, un primer frontón enmarca el nicho del friso de la puerta. Encima de éste, otro frontón sobre colosales pilastras cubre el conjunto cuatripartito del sistema, que evoca y combina Herrera y Palladio. Las naves laterales son marcadas en la fachada por óculus y marcos de ventana poderosamente moldeados. Adentro, el retablo mayor está exento del "maderamen y hojarasca" en un severo dibujo, que resulta inesperado (fig. 189). Se destacan las formas encima de una cortina de estuco de gran opulencia. Ignoramos si es obra de José Benito.

Nuestro único testimonio del aspecto original de la Academia de San Fernando antes de su remodelación de 1773 consiste en el dibujo realizado por Diego de Villanueva²¹⁴. El basamento imitaba una pétrea escora, interrumpido por los estípites, las cóncavas pilastras y las molduras de bocelón del portal principal. Encima del almohadillado de la planta baja, ocho pilastras de orden colosal señalaban los dos pisos altos de ventanas con balcón. La balaustrada del coronamiento estaba adornada con bustos (fig. 191). Tamayo²⁷ consideró la obra en sus detalles como las pilastras y bocelón, para asignar esta fachada a Pedro de Ribera; pero se engañó al indicar el dato de que la obra fué construída por Goyeneche, el admirador y patrón de José Benito Churriguera.

¿Dónde pudo adquirir el escultor y decorador su experiencia y reputación arquitectónica para obtener tales encargos? Las noticias documentales de la época nos dan una pista: en 1690 recibió un nombramiento real como "ayuda trazador de las obras reales", sin salario. En 1696 el cargo fué remunerado hasta su muerte. Llaguno ventila su rencor contra Churriguera



Figs. 187, 188, 189 y 190.—NUEVO BAZTÁN: FACHADA DE LA IGLESIA, FACHADA DEL PALACIO Y RETABLO MAYOR DE LA IGLESIA. MADRID: PORTADA DEL AYUNTAMIENTO.



Figs. 191, 192 y 193.—FACHADA DEL PALACIO DE LOS GOYENECHES, HOY ACADEMIA DE SAN FERNANDO, EN MADRID, (SEGÚN D. VILLANUEVA). SALAMANCA: PATIO DE LA ESCUELA NORMAL Y CÚPULA ANTIGUA DE LA CATEDRAL NUEVA (DIBUJO DE J. CHURRIGUERA).

diciendo que éste era insubordinado y presuntuoso, rehusando someterse a Teodoro Ardemans (1664-1725), quien fué "trazador mayor" desde 1702.

Ardemans, el hijo de un guardia alemán, mayor en un año que José Benito, aprendió arquitectura con los jesuitas y pintura con Claudio Coello. El hecho de que ambos arquitectos fueron rivales está fuera de duda. Las particulares posiciones de Ardemans en el proyecto de la ciudad y administración aparecen en su tratado de 1719 sobre las Ordenanzas municipales de Madrid. En 1689-1691 se empleó en Granada como maestro mayor de la catedral, siendo consultado también en materia de obras civiles e hidráulicas. En 1718 preparó los planos para el palacio borbónico de San Ildefonso o La Granja. Los análisis de sus obras corresponden a capítulo ulterior. Aquí nos conformamos con puntualizar que la *Residenzstadt* de los Borbones es simbólica de una inquietud general, en el siglo XVIII español, por las empresas urbanas, de la cual Nuevo Baztán es un temprano ejemplo ²⁹.

De este modo, Ardemans sobrevivió al cambio dinástico y Churriguera encontró un patrono particular. El contraste entre los dos arquitectos se evidencia en su manera de diseñar una portada. Hacia 1690, Ardemans rehizo las portadas y torres del Ayuntamiento (fig. 190). Su manera es audaz y decidida, militar: bocelón, medio óculus, arco segmentado, todo en planas superficies de gran virilidad. Las concomitancias son cosmopolitas: la estereotómica cualidad recuerda la portada italianizante de las Agustinas, en Salamanca; los pedestales heráldicos evocan las obras de Van Brugh, en Inglaterra. En las cornisas de las torres, vigorosas "placas recortadas", como se ven en la escuela de Cano, en Granada, señalan los cabeceros de las pilastras. El mismo audaz y vigoroso carácter aparece en el proyecto, no construido, de Ardemans para la iglesia de los Santos Justo y Pastor, en Madrid (dibujo en el Museo Municipal). Los soportes casi se empujan unos a otros y las anchas y llanas facetas de las molduras se amontonan sobre las superficies.

El contraste con una portada madrileña, comúnmente atribuída a J. B. Churriguera, en San Martín — antiguamente Porta Coeli —, de hacia 1715, ilustra eficazmente la diferencia entre ambos proyectistas. (Un estudio reciente asigna la arquitectura a José Valdemoro.) Los elementos tectónicos de Churriguera carecen de atrevimiento; sirven como armadura para ingeniosos y delicados detalles florales o querubínicos. El talento de Churriguera, educado en la tradición hispánica de carpintería y decoración de muebles, resulta de expresión más provincial y vernacular que la de Ardemans, cuyo estilo en La Granja está abierto hacia los acentos franceses, germánicos e italianos.

El estilo de J. B. Churriguera no sólo fué provincial, en el mejor sentido, sino también retardatario. Sus diseños fueron menos progresivos que los de sus contemporáneos. En Valencia, Conrado Rudolf usó columnas sesgadas sobre fachada curva, en 1703; en Sevilla, Leonardo de Figueroa aplicó molduras ondulantes; hacia 1690, Tort y Lacarre, en Barcelona, dejaron atrás a Churriguera en el empleo de pormenores borrominescos como bordes volutados de ventana, en la fachada de Belén, de la fecha arriba citada. La mejor obra de J. B. Churriguera, en Nuevo Baztán, era reaccionaria en su dependencia respecto a los diseños de la generación anterior; es decir, por su retorno a las cualidades herrerianas y paladianas. Por una divertida ironía de la Historia, el nombre de uno de los menos aventurados arquitectos españoles ha devenido sinónimo de libertad y extravagancia barrocas.

Joaquín de Churriguera (1674-1724) llevó el conservadurismo de su hermano a más sistemática conclusión por su resurrección de las formas del ornamento plateresco, del siglo XVI,

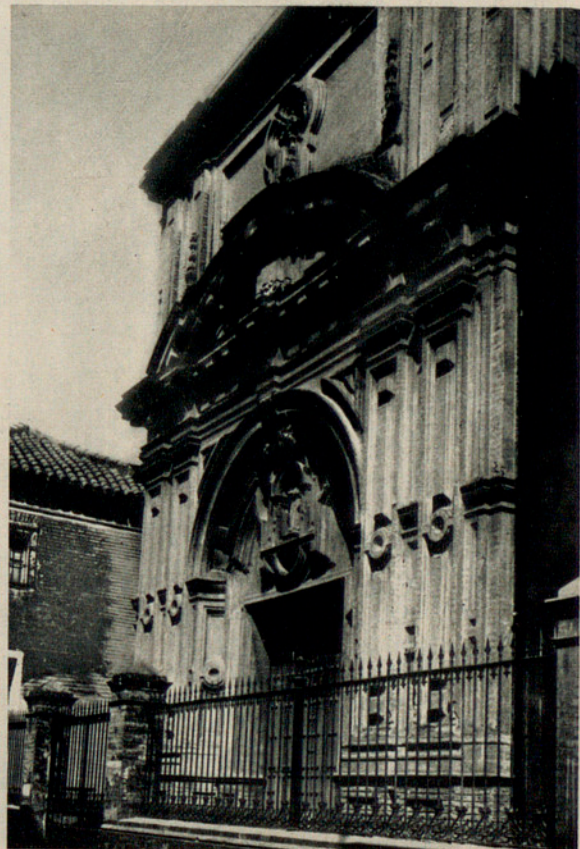
en Salamanca. Nacido en Madrid, fué probablemente a Salamanca con su hermano mayor en 1692. Tres construcciones son suyas con certeza: el Colegio de Anaya; la cúpula de la catedral Nueva (1714, incompleta en 1724), y el Colegio de Calatrava, empezado en 1717¹²⁶.

El inexperimentado o poco atento visitante fácilmente creará encontrarse en un patio plateresco, en el Colegio de Anaya (fig. 192). Las ricas superficies, la variedad de escala, los arcos elípticos con medallones circulares androcéfalos en las enjutas y la correcta modulación de los órdenes en los dos pisos sugieren un diseño coetáneo del Colegio de Nobles Irlandeses, de 1529-1534, en Salamanca. El siglo XVIII delata su aportación al estilo sólo por las exageradas rupturas de los entablamentos; por las foliadas enjutas de la planta baja, y por un efecto generalmente insistido de claroscuro en todas las superficies.

El Colegio de Calatrava (fig. 194) es otro retorno a las formas de la generación de Rodrigo Gil, Siloé y Covarrubias. Las pilastras de los dos pisos están intensamente subdivididas para retener la luz. Cuando el sol está bajo en el horizonte, la fachada parece listada de fibras de luz. Sobre el gran patio de honor, característico del diseño del siglo XVIII, los muros de la fachada recuerdan los reticulados ritmos del plateresco. Los frontones sobre las ventanas tienen formas triangulares y elípticas concoides de origen plateresco. La capilla interior muestra una estéril severidad, que recuerda la austeridad de El Escorial.

La más notable obra en este plateresco "renacimiento" fué el proyecto de Joaquín para la cúpula del crucero de la Catedral Nueva, el cual nos es conocido por un dibujo de 1745 y por descripciones literarias coetáneas (fig. 193). Joaquín dió comienzo a la obra en 1714 y cubrió la cúpula con una cubierta de tejas antes de su muerte, en 1724. Su obra se cuarteó en el terremoto de 1755, y Sagarvinaga desmontó los elementos hasta el primer piso del tambor. De este modo, sólo las pechinas y el tambor bajo, de la obra actual, son obra de Joaquín Churriguera. El proyecto muestra la obra en su totalidad, como una fantasía plateresca. Por dentro y por fuera, el piso, dotado de ventanas del tambor, fué listado de pilastras blandones, con nichos cegados en doble ringlera. Inequívocamente, el diseño corresponde a ese período; pero las expresiones ornamentales pertenecen al tiempo de Carlos V.

Joaquín no estuvo solo en esa nostálgica reviviscencia del más espléndido período de España, pues hemos visto similares manifestaciones en Andalucía, como la Colegiata de Jerez (ver pág. 124). En Granada, el Sagrario, por Hurtado — empezado en 1704 —, fué afinado según el diseño de Siloé para la catedral, de 1528, y la rotonda de este último proyectista para la citada catedral, de la misma fecha, fué repetida por Vicente Acero en la catedral de Cádiz, en 1722. La colegiata de San Patricio, en Lorca, atribuída a José Valles de Murcia, como correspondiente a 1694-1710, tiene también el influjo de Siloé, con pesantes elementos corintios y nichos ornamentados (fig. 195). En Guadix, la fachada de la catedral, debida a Vicente Acero (1714-1720), tiene una disposición plateresca enriquecida por planos cóncavos en las caras de los estribos, como en la fachada norte de la catedral de Coria, del siglo XVI. En León, el estilo plateresco de la fachada de San Marcos, empezada por Martín de Villarreal en 1539-1543, fué repetido enteramente por Martín de Suinaga entre 1715 y 1719. Este renacimiento se debió en parte al temple emocional de las primeras décadas del siglo XVIII, como expresión de carácter nacionalista, y en reacción al gusto francés importado por el monarca Borbón, Felipe V, nieto de Luis XIV.



Figs. 194, 195 y 196.—SALAMANCA: FACHADA DEL COLEGIO DE CALATRAVA. LORCA: COLEGIATA DE SAN PATRICIO. SEVILLA: IGLESIA DE LAS CAPUCHINAS.



Figs. 197, 198, 199 y 200.—MORÓN DE LA FRONTERA: FACHADA DE LA IGLESIA DE SAN MIGUEL. CARMONA: INTERIOR DE LA IGLESIA DE LA TRINIDAD. UMBRETE: INTERIOR Y FACHADA DE LA PARROQUIAL.

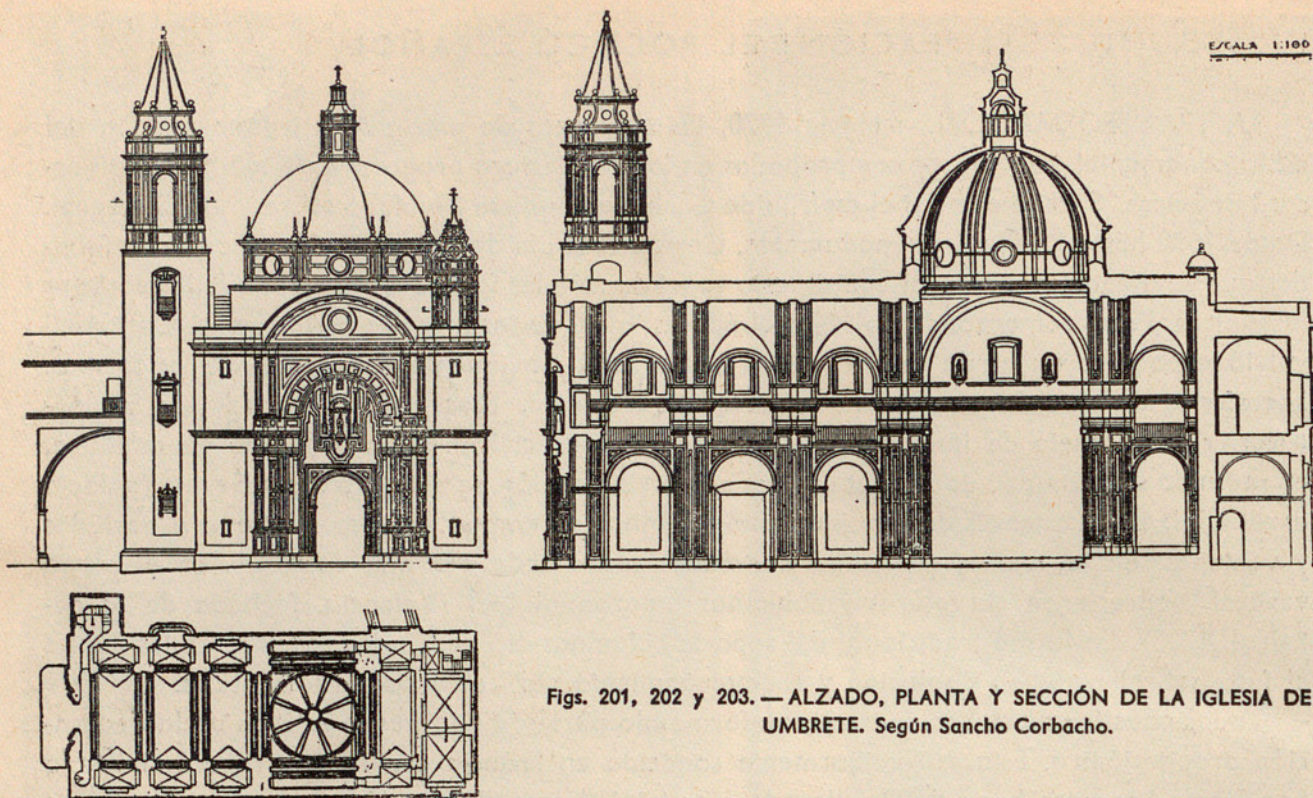
LA SEGUNDA GENERACIÓN: EL ROCOCÓ ESPAÑOL

LA TRANSFORMACIÓN. — Hacia 1720, los contornos de una entera transformación del estilo ornamental pueden ser comprobados en la arquitectura progresiva de todas las comarcas hispánicas. Sucede como si el espíritu de Carbonell hubiese triunfado sobre el de Crescenzi. Desde 1680 hasta 1720, aproximadamente, Crescenzi había dominado, en las superficies foliadas que despleaban molduras con aspecto vegetal sobre las fachadas y bóvedas de los edificios hispánicos. Pero, comenzando en 1720, el énfasis lineal de las frugales molduras de Carbonell volvió a ponerse de moda en un inesperado y fértil movimiento renovador de las formas. Los efectos de placado alcanzaron importancia creciente. Tracerías de puras líneas geométricas, reminiscencia de las lacerías mudéjares, reaparecieron. Un nuevo tipo de moldura, en redondo aproximado de sus tres cuartas partes: el bocelón, se extendió desde Sevilla (palacio arzobispal, 1705) a través de España, como miembro de enmarcamiento, en torno a portadas y ventanas. En los vanos, elementos curvados fueron cada vez más comunes. En el plano vertical, aparecieron curvaturas y columnas jugaron al bias (Valencia, fachada de la catedral, 1703). La forma tradicional del soporte columnas dió paso a los estípites, en los cuales el fuste sobrellevaba su disolución y reemplazamiento por contornos ornamentales.

Todas estas innovaciones aparecieron formando parte de una nueva estética de la decoración arquitectónica. Ésta es familiarmente conocida en Francia como estilo rococó, iniciado por Pierre Lepautre hacia 1699 y llevado a su total desarrollo por Vassé, Oppenordt y Meissonnier antes de 1750. Como ha probado Kimball, el carácter esencial del estilo rococó reside en "la organización lineal de la superficie en su totalidad por medio de la transformación del marco por influjo del arabesco", en una manera "enteramente indiferente a los efectos espaciales o pintorescos"¹⁴⁰. El resultado es una activación del marco en una modalidad enteramente nueva. El marco deviene más interesante y dinámico que lo que incluye. La silueta triunfa sobre la superficie. La mirada es solicitada por la línea y el contorno, cuyas florituras sofocan toda otra expresión.

No tenemos evidencia de que el gusto francés inspirara la transformación hispánica. Kimball ha relacionado las raras y tardías ocasiones en que los diseñadores franceses fueron contratados para ejecutar obras en España: Vassé ejecutó los diseños para la chimenea del Alcázar de Madrid, en 1713-1715; De Cotte pensó un recinto octogonal para Madrid, en París, en 1713; algunos dibujos de chimeneas de Oppenordt, hacia 1720, fueron hechos, probablemente, con destino a La Granja¹⁶⁸. Pero el sistema francés de rollos y palmetas radiales en equilibrio asimétrico difiere radicalmente de los esfuerzos hispánicos para obtener una valoración similar del marco. El modo cómo los ornamentalistas españoles dinamizaron el marco es el tema de este capítulo.

DIEGO ANTONIO DÍAZ (hacia 1680-1748). — El cambio desde las superficies foliadas a los ritmos lineales señala el inicio en España de un estilo con afinidad al rococó. Entre los primeros instauradores de un ornamento fundado en patrones lineales, encontramos al arquitecto sevillano Diego Antonio Díaz, el cual se apartó mucho del extravagante ornamento usado por los miembros de la familia Figueroa. Sancho¹³⁴ considera el estilo de Díaz como correspondiendo a una fase "purista" que impulsó el ladrillo labrado y rechazó los entrelazos florales de las décadas precedentes.



Figs. 201, 202 y 203. — ALZADO, PLANTA Y SECCIÓN DE LA IGLESIA DE UMBRETE. Según Sancho Corbacho.

A primera vista, sus edificios — con su maciza y pesante condición — parecen muy lejanos a las graciosas estructuras de la decoración del rococó francés. Con todo, su obra enseña que una estética del límite obtendría una expresión mayestática, distinta de su paralelo francés y más grave que la manera francesa. La grandeza del diseño de Díaz aparece pronto definida en Santa Rosalía, la iglesia de capuchinas de Sevilla (1705-1715), edificada por él cuando era maestro mayor del arzobispado (fig. 196). Dado que la iglesia fué construída por iniciativa del arzobispo Palafox, el cual trajo a los capuchinos desde Zaragoza, Sancho ha atribuído muy razonablemente el proyecto a Díaz, cuyo domicilio se hallaba frente al convento. La fachada marca claramente la diferencia entre Díaz y la precedente generación sevillana y Leonardo de Figueroa, el cual trabajaba a la sazón en San Luis. Donde Figueroa no podía resistir el uso de guirnaldas, coronas y *rincaux* en los fustes de las pilastras, en enjutas y marcos de puertas, Díaz rechazó toda foliación, exceptuando el pequeño residuo de las ménsulas de entablamentos. En realidad, Díaz vigorizó los contornos de cada elemento por una modulación rica en extremo en luces y sombras. La identidad tectónica de cada miembro es así comprometida. Las pareadas pilastras dóricas que flanquean la portada están divididas en sus fustes en cinco zonas o islas: dos paneles cuadrados en la cima y abajo; dos islas rectangulares, y un óculus central que divide el fuste, pero conectando con una poderosa imposta que se entreteje con los fustes en cuestión. De este modo, el tratamiento divisorio del fuste de pilastra es la firma de D. A. Díaz, y reaparece este procedimiento a través de toda su obra en diferentes contextos hasta el final de su carrera (capilla de Jesús Nazareno, Sevilla, bóveda de la nave, 1724-1730).

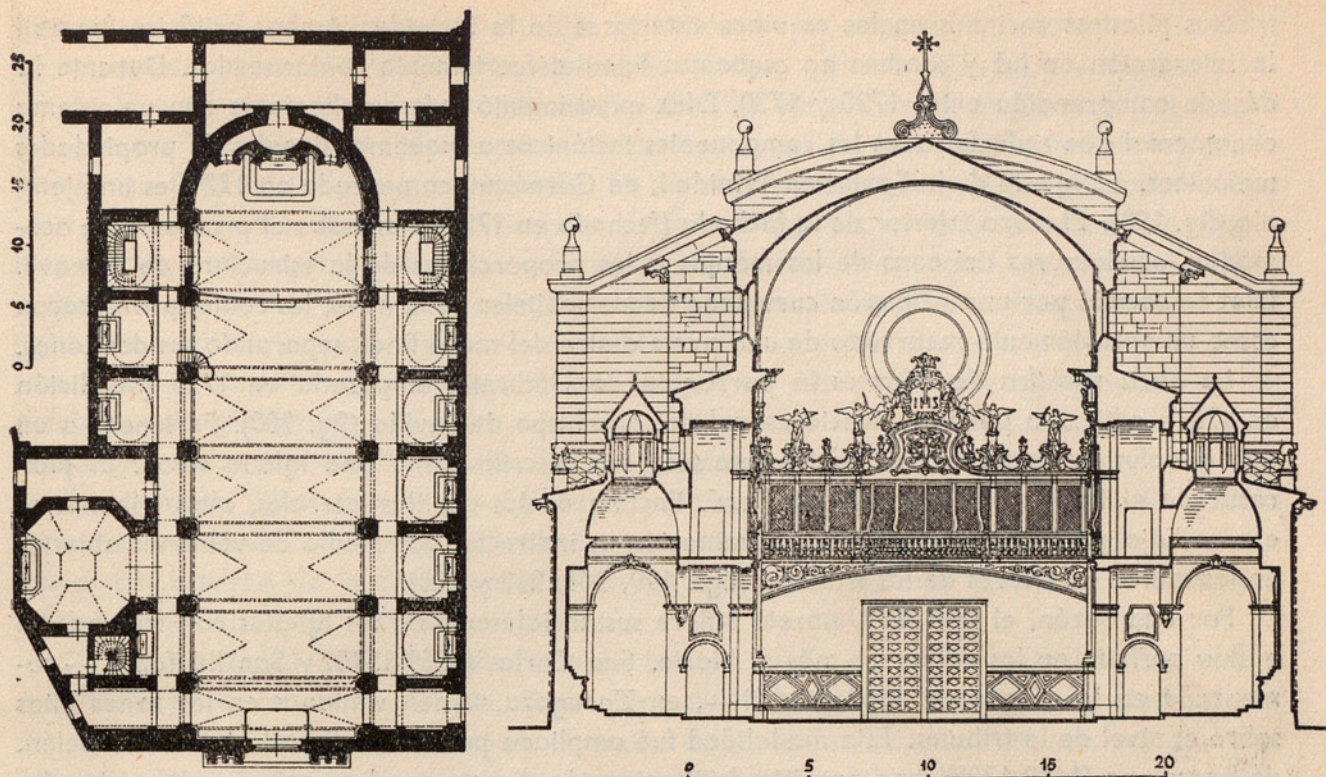
La más notable innovación de Díaz aparece en la decoración lineal del tímpano del friso de puerta, bajo el arco de enmarcamiento principal. Deriva del ornamentado dintel manierista italiano del siglo XVI. Elaboró el tema mediante curvaturas, deformaciones y por con-



Figs. 204, 205 y 206.—SEVILLA: INTERIOR DE LA IGLESIA DE SAN JACINTO. CÓRDOBA: FACHADA DE LA IGLESIA DE SAN HIPÓLITO. GRANADA: SACRISTÍA DE LA CARTUJA.



Fig. 207.—GRANADA: PORMENOR DE LA DECORACIÓN DE LA SACRISTÍA DE LA CARTUJA.



Figs. 208 y 209. — PLANTA Y SECCIÓN DE LA IGLESIA DE BELÉN, EN BARCELONA. Según Schubert.

céntricos contornos en varios planos de relieve, hasta el momento en que el marco del dintel fué expansionado hasta conectar dintel y arco en un solo campo de fuerza continua ornamental, organizado por medio de un enfático perfil. El inmediato antecedente de esta fértil forma fué la portada, realizada por L. Fernández de Iglesias, en 1703-1705, para el palacio arzobispal de Sevilla, obra en la que Díaz participó. El bocelón que enmarca la portada muestra interrupciones en las impostas en dirección hacia la expansión dada por Díaz a esta idea. Fernández de Iglesias, a su vez, heredó esta decoración de imposta de F. Bautista, en San Isidro de Madrid (1622-1651). Diego Díaz repitió la decoración del tímpano de la portada con arco dos veces más en la reedificada iglesia mudéjar en Castilblanco de los Arroyos (1710-1728), en donde incluyó jambas en el esquema del tímpano, y en Umbrete (1725-1733), en un vertiginoso panel del friso de puerta, con intervalos rectangulares ricamente multiplicados y un vigoroso bocelón. El tema fué imitado por Sánchez de Rueda en San Hipólito de Córdoba, en 1736, y por Jaime Bort, en Murcia, en la portada de la catedral, en 1741. Acaso la más sorprendente de todas las portadas que derivan del estilo de Diego Díaz se encuentre en Cuenca, en la iglesia de San Pablo, de fecha y autor desconocidos.

El diseño de Díaz para la fachada de la iglesia de San Miguel, en Morón de la Frontera, parece reaccionario e ingenuo (fig. 197). Construída en 1717-1726, la obra recuerda la inercia horizontal de la fachada de Leonardo de Figueroa para la iglesia del Salvador, en Sevilla, tanto en las proporciones de los vanos como en las torrecillas cilíndricas que flanquean el piso de las ventanas altas. Realmente, Díaz dirigió la fachada del Salvador, en 1711-1712, por su cargo de arquitecto de la diócesis. En Morón, las únicas florituras que pueden delatar la mano de Díaz son los pinjantes de las bases de las columnas y los audaces ángulos reentrantes con

medias pilastras corintias en las esquinas exteriores de la fachada. Ambos artificios fuerzan la interacción de luz y sombra en esquemas lineales fuertemente contorneados. Durante la década comprendida entre 1720 y 1730, Díaz experimentó más ampliamente con un sistema ornamental que reducía todos los componentes tectónicos a esquemas lineales de propiedades melódicas. La iglesia de la Santísima Trinidad, en Carmona, comenzada en 1721, es un ejemplo (fig. 198). El muro interior de la fachada (fechado en 1728) planteaba el problema de acomodar las clausuras del coro de las monjas a las proporciones de la estructura de la nave. Díaz se decidió por una extensión curvilínea de los capiteles de la nave, los cuales proliferaron como un entablamento recurvado de una parte a otra del muro final, separando sus dos zonas.

La obra maestra de Díaz es la parroquia de Umbrete, empezada en 1725 (bendición en 1733), edificada para residencia estival del arzobispo de Sevilla (fig. 200). Pertenece a un tipo andaluz de estructura, el cual puede sólo ser descrito como una iglesia salón. El plan recuerda el tipo criptocolateral del *Gesú*. Encima de las capillas laterales, altas tribunas se elevan bajo sus propias bóvedas. La iluminación es indirecta, por medio de ventanas abiertas en los muros exteriores de las tribunas (figs. 199, 201, 202 y 203).

Por esta razón, el tipo de Umbrete difiere sustancialmente de las iglesias con tribuna del mismo período en las comarcas más al Norte. San Carlos (1569-1570) y San Ildefonso — comenzada en la década de 1660 a 1670 —, en Zaragoza, tienen ventanas en las zonas altas sobre el nivel de la tribuna. Esta modalidad fué ampliada por José Juli en la iglesia de Belén, de Barcelona (1680-1732), tipo provisto de iluminación directa por las ventanas altas sobre las tribunas y bien apropiado al clima del norte de España (figs. 208 y 209). Fué ulteriormente imitado, hacia 1741, en Écija, en Andalucía, en la iglesia de Santa Ana. Pero en Umbrete la iglesia en forma de sala con tribuna fué mejor adaptada a la brillante luz y extremado calor de Andalucía.

El esquema de Umbrete origina dificultades para su clasificación. De un lado, es una iglesia-salón, con atrofiadas o contraídas naves laterales divididas en dos pisos. De otro lado, puede considerarse como emparentada con las iglesias interiormente revestidas, del tipo del Salvador, de Sevilla, en la cual las tribunas de los muros han adquirido abovedamientos autónomos.

Este último punto de vista conviene a la iglesia de Jesús, en Lora del Río, comenzada en 1733. Sancho la atribuye a Díaz. Las tribunas son murales e idénticas a las del Salvador, en Sevilla, sobre una sola nave en planta. Los alzados de la nave, con pilastras jónicas, parecen ser una reducción del esquema de Umbrete. Si tenemos en Lora el origen de este tipo o si constituye tan sólo una reducción económica del esquema de Umbrete es cosa que por ahora no puede ser determinada. El tipo de Umbrete ofrece, con todo, unos orígenes complejos: la planta del *Gesú*, de tipo criptolateral, con estructura celular e iluminación indirecta, cual en las iglesias románicas del occidente de Francia. Díaz pudo diseñar la iglesia de Umbrete sobre los modelos de otras dos iglesias andaluzas. Una de ellas es la de la Merced, en Écija, de autor ignorado, edificada hacia 1624. La otra es la iglesia del Salvador, debida a Diego Romero, construída para los jesuítas de Carmona, entre 1700 y 1720.

Estas tres iglesias: Écija, Carmona y Umbrete, llenan el ámbito de una centuria y prosiguen los experimentos de templo con tribuna, iniciados en Toledo y Madrid por F. Bautista, en la década posterior a 1620 (ver pág. 61). En Écija, los alzados de la nave semejan un acueducto de dos pisos de filas de arcos, remarcados por la vigorosa moldura horizontal

que corre sobre las arcadas de la nave. El carácter de los soportes de la nave, entre las crujiás no es tensado como tal soporte, sino como elemento de partición que separa capillas y tribunas. El esquema es inequívocamente claro y directo. Sin embargo, en Carmona, la familia Romero enriqueció el tema de manera estridente y difícil, el cual fué finalmente templado por Diego Díaz en la iglesia de Umbrete. En Carmona, las tribunas están inundadas de luz y los vanos de la tribuna forman un continuo volumen bajo las aristadas bóvedas. Los apoyos de partición entre las capillas de la nave requieren un tratamiento como soportes de la nave, a causa de su aspecto como pilares autónomos en el piso de la tribuna. Diego Romero exageró este carácter, aplicando pilastras corintias en el paramento de la nave y géminas pilastras toscanas bajo los arcos de la tribuna. Encima de este racimo de capiteles impuso un entablamento general con cornisas voladas, igual que en las peraltadas e incómodas soluciones platerescas de las catedrales de Granada, Jaén y Málaga.

En Umbrete, Díaz corrigió y refinó las relaciones proporcionales. La arcada de la nave es mayor que la de la tribuna, para mantener los capiteles a la altura del nivel de la balaustrada. Los soportes de la nave tienen en sus caras géminas pilastras jónicas, y pilastras sencillas bajo los arcos de la tribuna.

De este modo, el soporte resulta más ancho que profundo; la desmañada masa cúbica del diseño de Carmona es evitada. Cada parte de la iglesia de Umbrete refleja las búsquedas de Díaz respecto a una armoniosa conexión de las estructuras. La fachada, por ejemplo, corresponde en todas sus divisiones a la activa articulación del espacio interior. La simetría demasiado rigurosa entre las torres fué evitada en los paneles de dos pisos que flanquean el centro. La posición, fuera de equilibrio, de la torre principal acentúa con su elevación la suave curva invertida de la cúpula.

La influencia de la obra de Francisco Bautista fué vigorosa, no sólo sobre Díaz, sino también sobre sus más jóvenes colegas. Los alzados de San Isidro, en Madrid — comenzado en 1622 —, fueron el modelo elegido para San Jacinto, de Sevilla (Triana), iglesia edificada por Matías José de Figueroa (1698 - hacia 1765), en 1735-1740. Éste, que era hijo y discípulo de Leonardo de Figueroa, estuvo más cerca de D. A. Díaz, en cuanto al estilo y la generación, que de su padre, y su admiración por la obra de F. Bautista también le impuso amplia adhesión. Faltan las tribunas en San Jacinto (fig. 204); pero, sin embargo, las arcadas de la nave siguen fielmente el prototipo madrileño en un sistema que propende a acentuar la unificación de los contornos a través de los varios pisos hasta el entablamento.

CÓRDOBA Y GRANADA. — La historia arquitectónica del siglo XVIII en Córdoba está todavía sin explorar. Ninguna personalidad importante sobresale de lo que se ha escrito. En 1728, un descuidado y elusivo ensamblador, Teodosio Sánchez de Rueda — activo entre 1707 y 1764 aproximadamente — obtuvo fama como proyectista del Sagrario del Pualar, y como arquitecto preeminente en Córdoba y Jaén ²¹. En 1950, R. C. Taylor sugirió que Sánchez pudo haber diseñado "mucho del mejor barroco" en la arquitectura cordobesa, así como la Merced y la capilla de la Asunción ¹³⁷. Una reciente nota de Gallego y Burín ¹²⁴ relaciona sólo retablos y decoraciones de capillas, en la abundante obra de Sánchez de Rueda, pero faltan edificios grandes. Ciertamente, el aludido fué discípulo de Francisco Hurtado, y la sacristía de la catedral de Córdoba fué acabada por él — ¿sobre diseños de Hurtado? —, hacia 1707. Otro arquitecto prometedor es quizá Juan de Aguilar, quien diseñó la remode-

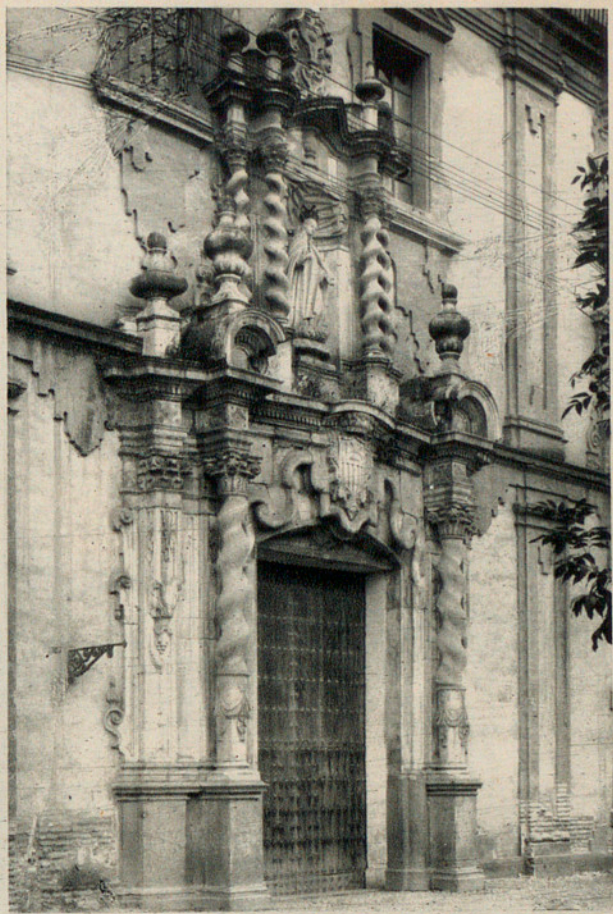
lación de San Hipólito de Córdoba (fig. 205) un edificio del siglo XIV, terminado y reconstruido entre 1728 y 1736.

Tal como Matías José de Figueroa, el que proyectó San Hipólito, pudo abandonar la dirección señalada por la generación anterior, para embarcarse en un aventurado estilo nuevo, más íntimamente relacionado con el ornamento de D. A. Díaz. En San Hipólito, los amplios efectos recuerdan el placado empleado por J. L. Ortega en la Magdalena de Granada (1677-1694). La portada principal, fechada en 1736, tiene un bocelón que se eleva para formar un tímpano igual a los de D. A. Díaz. Esta entrada es rodeada por una desnuda fachada de ladrillo estucado, de buena proporción, decorada con audaz y simple relieve de placado. Todas las formas de este revestimiento aparecen como colgadas desde la cornisa horizontal del frontón, lo cual no resulta evidente si los cantos verticales de la fachada son marcados por pilastras o pinjantes. El tratamiento refuerza el marco y sugiere calidades textiles, como en las principales obras del estilo rococó en Francia. El carácter difiere del francés, pero el sentido formal es análogo.

Confusos detalles aparecen en esta portada, como también en la puerta del patio que da entrada a San Hipólito desde la parte de detrás. Los estípites del piso más alto del portal principal — atribuido por Gallego y Burín a Alfonso Castillo — se parecen mucho a los de la sacristía de la Cartuja de Granada, cuya obra de estuco comenzó sólo en 1742. En adición, la cornisa y bases parten desde la horizontal para curvarse, desde el centro a las esquinas, cual en la sacristía de Granada. Este comportamiento en los elementos tectónicos de San Hipólito indujo a Taylor a la siguiente proposición: quienquiera que proyectase este portal, diseñó también la decoración de la sacristía de la Cartuja de Granada o bien pudo disponer de los dibujos ejecutados para dicha obra. A despecho del correcto encadenamiento de San Hipólito con la sacristía granadina, la cual reconoció como sin conexión con el resto de la obra de Hurtado, Taylor decidió que Hurtado fué el arquitecto de la aludida Cartuja, aunque ningún documento confirme tal atribución.

Del mismo modo, ningún documento identifica el autor de la sacristía de Granada (fig. 206). Pero resulta claro que ambas obras son comparables en los detalles ornamentales, por lo cual miembros de una misma escuela fueron los autores de ambos diseños. El que proyectó la decoración de la sacristía de la Cartuja de Granada no fué Hurtado, pero sí alguien que pertenecía a la nueva generación de D. A. Díaz.

La prueba principal la suministra la fecha de la decoración de la sacristía. Esta construcción fué autorizada en 1713. El proyecto del casco exterior, como edificio de una sola nave culminando en una cúpula elíptica sobre el santuario, puede muy bien ser de Hurtado. Las ventanas de las pechinas, como en la antesala del Paular, muestran su diseño. Pero los libros de contabilidad de la Cartuja no señalan actividad constructiva hasta 1730. La obra de yeso no se comenzó hasta 1742 y se prosiguió hasta 1747. En otras palabras, como se advierte, la sacristía interior es obra de la década siguiente a 1740. Resulta muy impropio suponer que artesanos de esa etapa, en una época de acelerado cambio en el estilo, pudieran aceptar un plan ornamental preparado en 1713. Verdaderamente, si los diseños para la obra de yeso datan de 1713, y si eran de Hurtado, entonces éste fué el creador del ornamento rococó español, anticipándose a los otros en más de una década. Su obra fué poderosa y densa, pero no tan sorprendentemente original como la fecha de 1713 — de la obra en yeso de la Cartuja — sugeriría.



Figs. 210, 211 y 212.—CÓRDOBA: DECORACIÓN DE LA CÚPULA DE LA ESCALERA DE LA COMPAÑÍA; PORTADA DEL ANTI-
GUO CONVENTO DE LA MERCED. CÁDIZ: ESPADAÑAS DE LA IGLESIA DEL CARMEN.



Fig. 213.—CÓRDOBA: PATIO DEL ANTIGUO CONVENTO DE LA MERCED.

Taylor defendió su argumento estableciendo paralelos entre los detalles de la sacristía y la obra conocida de Hurtado; detalles como las molduras ondulantes, ménsulas lobuladas, claves en medio de las pilastras y otros similares. Pero estos detalles de uso general resultan pruebas convincentes de que el autor fuera Leonardo de Figueroa o D. A. Díaz, no señalando inequívocamente a Hurtado. Taylor concede que F. X. A. Pedraxas pudo ser responsable, hacia 1764, de ciertas hechuras pertenecientes a la "fase final del estilo"; hechuras tales cual "arquitribes escalonados", que se inclinan y alzan. Pero estos arquitrabes aparecieron en 1721-1728, en la iglesia de la Trinidad, de Carmona, donde deben ser atribuidos a D. A. Díaz.

Por nuestra parte, no nos proponemos aquí refutar la cuestión del autor. Gallego y Burín ha repetido recientemente que la sacristía de la Cartuja fué diseñada por José de Bada. Sus pruebas sólo muestran proximidad y una semejanza muy general de formas entre la sacristía y obras conocidas de Bada¹²⁴. Todo cuanto podemos aventurar es la sugerencia de que el interior de la sacristía, como hemos visto, no es obra de la generación de Hurtado, sino de un proyectista que hubo de comenzar su carrera en el período hacia la muerte de Hurtado, en 1725. Varios aspectos del edificio refuerzan esta hipótesis. La sacristía se halla bañada por una luz uniforme obtenida por fenestraje irregular, para equilibrar la iluminación en la nave y bajo la cúpula. Contando desde la entrada, la primera y tercera crujía son más amplias que la segunda (fig. 207). Dos hileras de ventanas perforan los muros de la tercera crujía y la cuarta carece de ellas. Bajo la cúpula elíptica se abren ventanas, tanto en lunetos como en pechinas. Así, una iluminación uniforme niega el principio barroco de contraste dramático por el cual se guió Hurtado en el adjunto Sagrario y en el camarín del Paular. En segundo lugar, el brillante despliegue de tracerías de escayola sacrifica las calidades superficiales en provecho de las de movimiento lineal en una manera tan lejana a la de Hurtado como a la correspondiente a la arquitectura hispánica anterior a 1720-1730. Finalmente, el maduro y deslumbrante uso de los estípites, como orden estratificado, convertido por la multiplicación de sus segmentos en un retorcido y desasosegado juego de pequeños pero insistentes contornos, es también desemejante a la maciza composición tectónica de Hurtado, con columnas salomónicas.

La sacristía de Granada corresponde a una vieja tradición española relativa al diseño de sacristías. El modelo italiano, en el templo Malatestiano de Rímini, ejecutado en 1450 por L. B. Alberti, acomodaba los sarcófagos de ilustres personajes en nichos abovedados o arcosolios alojados en los muros de la nave. En España, en la catedral de Sigüenza, en 1532, Covarrubias dispuso cofres de madera para los vestidos del clero, en arcosolios abovedados. Desde entonces, el tipo devino la usual "sacristía española", empleado en el diseño de Andrés de Vandelvira, para la iglesia del Salvador, en Úbeda, construída después de 1536, y de nuevo en la sacristía de la catedral de Jaén, del mismo autor, de 1548. En el siglo XVII, el tipo reaparece en la sacristía proyectada por Juan Moreno, en 1627, para San Esteban, en Salamanca. En la Cartuja de Granada, este viejo sistema es instantáneamente identificable. Los prominentes estípites y los endoselados nichos en cada vano se aplicaron a resguardar los trabajados armarios de madera, embutidos con marfil y plata.

Es lamentable que los proyectistas de los mejores edificios del período 1725-1750, en Andalucía, no hayan sido satisfactoriamente identificados. La sacristía de la Cartuja es un ejemplo de ello en Granada. En Córdoba, tanto la Compañía como la Merced han eludido los

esfuerzos de los estudiosos para identificar a sus creadores. Para la Compañía, según Taylor, Teodosio Sánchez de Rueda construyó un retablo en 1723. La grandiosa escalinata fué construída por Francisco Gómez — fecha ignorada — sobre trazas que Taylor atribuye a Hurtado o a Sánchez de Rueda. El problema es exactamente paralelo al de la sacristía granadina. La cúpula que se alza sobre el rellano de la escalinata (fig. 210) fué embellecida con estípites y discontinuas tracerías de estuco, así como entablamentos curvados de la misma familia general que los de la sacristía de Granada. El patio, al que se accede por esta escalera, es un claustro fenestrado con efectos de placado de ladrillo en dos pisos. Parece razonable atribuir a esta obra una fecha ulterior a la muerte de Hurtado, así como una modalidad emparentada íntimamente por su sensibilidad con la del proyectista de San Hipólito.

Respecto a la Merced — actual Hospicio —, en Córdoba, tenemos ciertas fechas — comenzada en 1716 y acabada en 1745 —, pero no el nombre de su proyectista. La fachada de la iglesia (fig. 211), la escalera y el claustro (fig. 213), parecen estar íntimamente relacionados entre sí, siendo posible que se deban al mismo autor. Efectos de placado, estípites y pinjantes aparecen en pródiga, aunque disciplinada, abundancia. Sólo en el portal principal — fechado en 1745 — aportan las columnas salomónicas de los dos pisos una chocante nota, como pertenecientes a una moda más antigua, de la generación de Hurtado; pero su mantenimiento es compensado por una curvatura convexa en el plano vertical y por la colocación sesgada de las pilastras exteriores.

En el resto de la fachada, la en parte ceñuda expresión del placado de San Hipólito ha sido vivificada y brillantada por fragmentos colgantes de decoración que penden de los elementos superiores (pinjantes), el origen de los cuales puede ser rastreado en la costumbre española de colgar paños de los balcones con motivo de festividades y procesiones religiosas y civiles, para así dar mayor lucimiento a la ciudad.

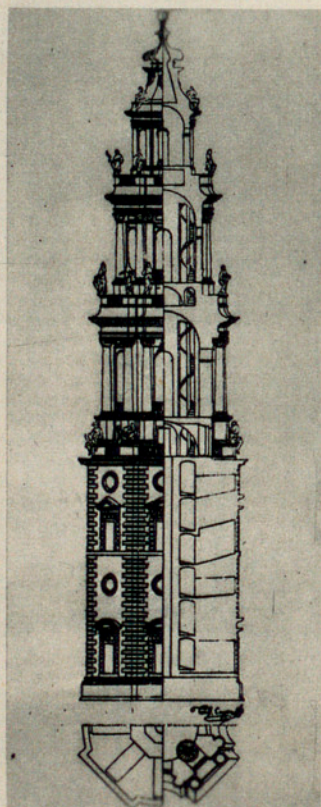
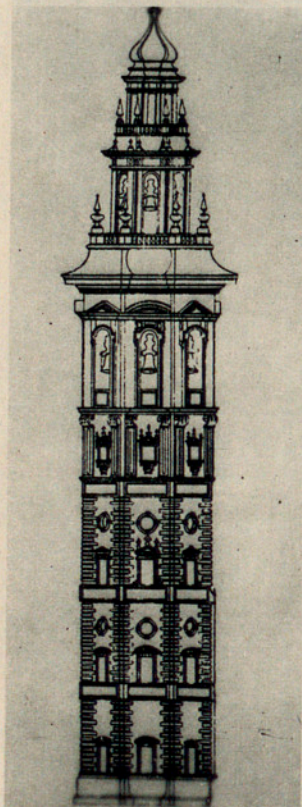
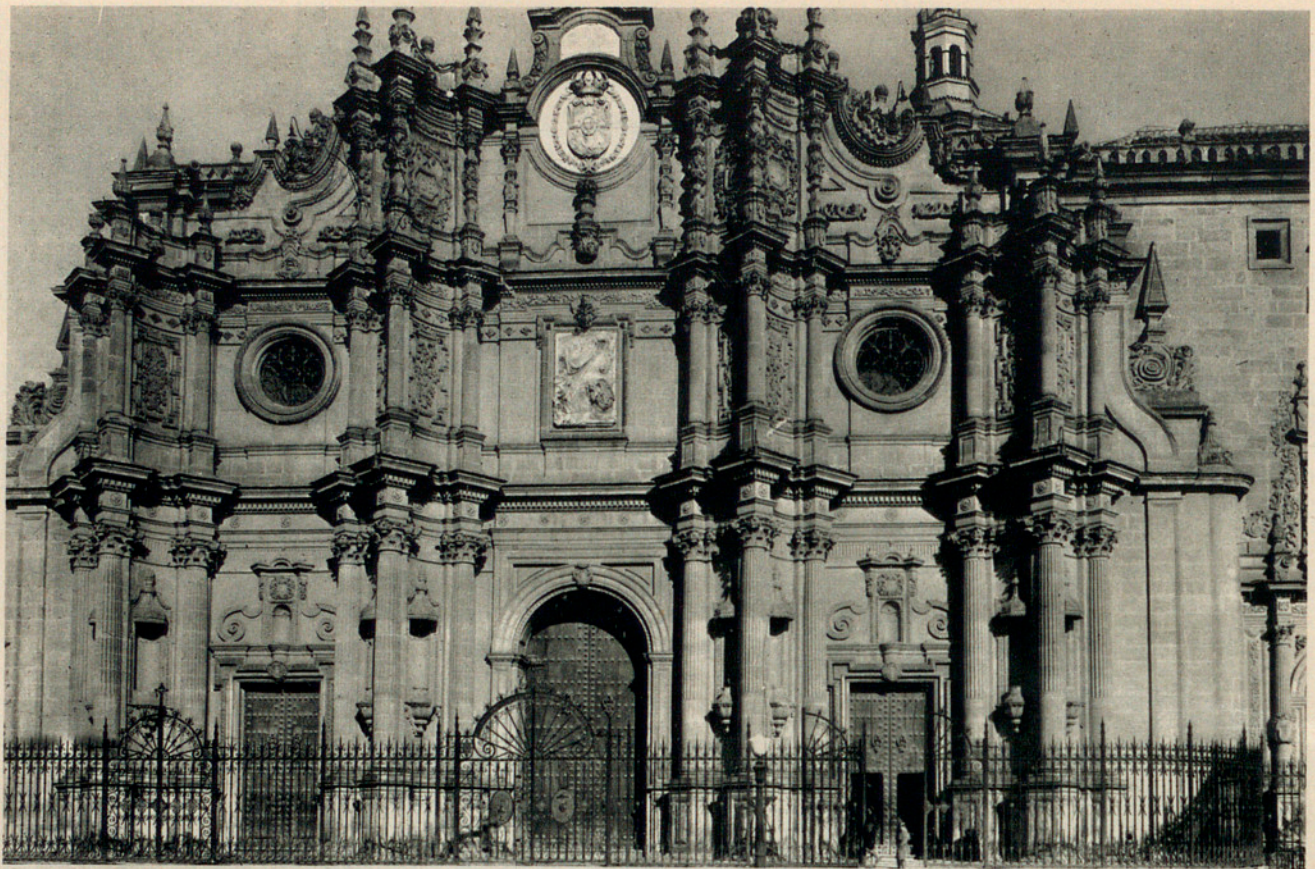
Decoraciones con pinjantes, en piedra y ladrillo, aparecen eventualmente en el siglo XVII, cual en el libro de notas ¹¹⁵ de "D. Z." (1662-1663), o en las enjutas con borlas en el patio de los Venerables Sacerdotes, de Sevilla (1687-1697), debido a Leonardo de Figueroa. Un temprano ejemplo aparece en Madrid, sobre las portadas de la capilla de San Isidro, en San Andrés (1664-1669), de Sebastián de Herrera Barnuevo.

En el siglo XVIII, en Salamanca, los pinjantes devienen lugar común del ornamento, como en el patio del Colegio de Calatrava (1717) o en San Sebastián, donde aparecen en el diseño de Alberto Churriguera, en 1731. Los pinjantes de la Merced, de Córdoba, muestran una diversidad y complejidad carentes de paralelo durante el período. En las ventanas de la fachada, que flanquean el segundo nivel del portal, los pinjantes caen desde los antepechos en dos niveles superpuestos de placado. En las enjutas del patio tres estratos de placado complican los pinjantes. Contrastando con esta zona de la decoración, los extremadamente sutiles y geminados soportes bajo la arcada, comunican a todo el claustro un aire delicado. Sobre los ejes cruzados de cada fachada, en el claustro, el vano central se ensancha ligeramente para recibir una más caracterizada decoración de placado en la clave y en el segundo piso. En estos vanos centrales, los estípites sostienen la comparación con los de San Hipólito y los de la sacristía de la Cartuja de Granada.

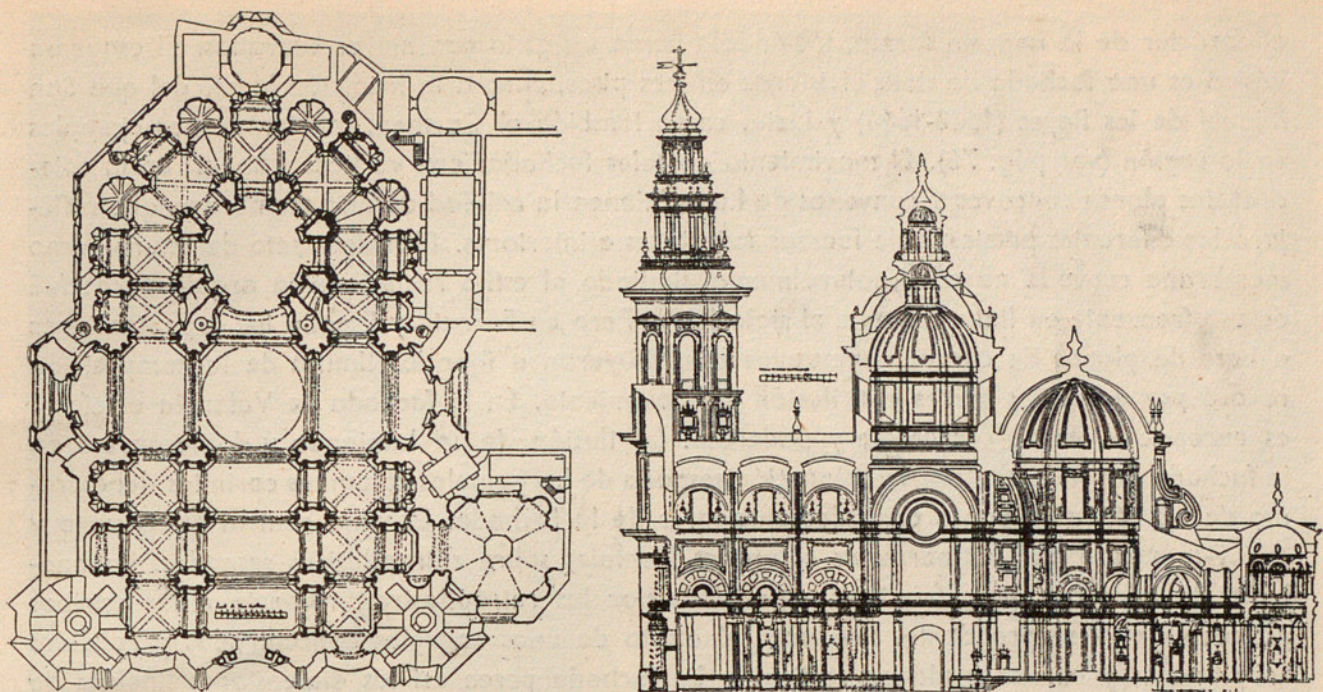
Otro detalle de la fachada de la Merced requiere comentario: la elaborada silueta creada por las gemelas espadañas y las adornadas volutas laterales en el segundo piso. Éste es otro aspecto del principio del marco dinamizado, que fué sistemáticamente explorado por los



Fig. 214.—VALENCIA: FACHADA PRINCIPAL DE LA CATEDRAL.



Figs. 215, 216 y 217.—GUADIX: FACHADA PRINCIPAL DE LA CATEDRAL. CÁDIZ: PROYECTOS DE V. ACERO Y T. CAYÓN PARA LAS TORRES DE LA CATEDRAL; FACHADA PRINCIPAL DE LA CATEDRAL.



Figs. 218 y 219. — PLANTA Y SECCIÓN DE LA CATEDRAL DE CÁDIZ. Según Acero.

arquitectos del segundo cuarto de la centuria. Un temprano ejemplo de la silueta ornamentada aparece en el libro de Lorenzo de San Nicolás, en 1633. En Cádiz, Manuel Rosato experimentó el perfil ornamentado en la iglesia del Hospital del Carmen ²³¹, edificada en 1703-1737, en la que un contorno dotado de fantasía, geminas espadañas (fig. 212), arabescos de rotas curvas y bulbosos estípites, señalan a Rosato como coetáneo y compañero de D. A. Díaz.

LA RUPTURA DEL PLANO: RUDOLF Y ACERO. — La fachada española recibió por vez primera una estructuración de curvatura compuesta, con superficies en intersección convexas y cóncavas, por medio de Conrado Rudolf ⁷¹, en el portal principal de la catedral de Valencia, comenzado en 1703. Rudolf partió de Valencia en 1707, cuando sólo el piso bajo se había construido, y la obra fué acabada por F. Stolf y Francisco Vergara, prosiguiéndose hasta 1740. El relieve del friso de la puerta, de Ignacio Vergara (1715-1776), con ángeles adorando el nombre de María, está en el pintoresco género de marco asimétrico, que apareció en el estilo rococó francés hacia 1730. Rudolf fué un escultor nacido en Alemania en el tercer cuarto del siglo XVII. Realizó su aprendizaje en París, y en Roma en el estudio de Bernini. Permaneció en Valencia de 1701 a 1707, y en Viena desde 1713, donde murió en 1732.

La fachada de la catedral de Valencia (fig. 214) rompe verdaderamente con las tradiciones españolas de planitud. Pertenece a la familia estilística del Bernini del primer proyecto ²⁰¹ para el Louvre (1665) y del Guarino Guarini de la nave de San Lorenzo de Turín, donde muros cóncavos y convexas entran en la composición (1663-1687). Sólo un seguidor de los grandes maestros del barroco romano habría diseñado la solución de Valencia. Con todo, el problema ofrecía una dificultad. Un angosto retroceso del muro, entre la torre del Miguelete y el aula (sala capitular), ambas obras del siglo XIV, había de ser remodelado como espléndida fachada principal, digna de la catedral de una capital de región. Dada esta pobre área, Rudolf acentuó

el carácter de la angosta forma, tratándola como un atrio con muros curvados. El esquema básico es una fachada de siete divisiones en tres pisos, caro a la tradición local, del que San Miguel de los Reyes (1633-1644) y Liria, como también el Carmen, son tempranos ejemplos en la región (ver pág. 76). El movimiento en tales fachadas era vertical y lineal; en la catedral, los planos cóncavos y convexos de Rudolf tienen la calidad de una membrana que reflejara las diferentes presiones de fuerzas exteriores e interiores. El tratamiento del muro como membrana curvada no está, naturalmente, limitado al estilo rococó en la arquitectura: fué de uso frecuente en Italia durante el siglo XVII. Pero en Francia y España las organizaciones a base de planos de curvas compuestas contribuyeron a fijar los límites de la composición rococó por dar a los muros una ilusión de movimiento. En la fachada de Valencia el efecto es excepcionalmente consistente y poderoso. La ilusión de un laminado y doble grueso en la fachada es producida por la colocación sesgada de las gemelas columnas corintias del extremo de los cóncavos vanos curvados exteriores de la fachada. El vano central es convexo y está flanqueado por las nervudas columnas frontales sobre retropilastras sesgadas. La analogía de estas columnas frontales soportadas por las retropilastras, respecto a los estribos góticos es muy sorprendente. Producen el efecto de unas energías concentradas y rebeldes en plegados y curvados planos verticales. La fachada posee así las dimensiones lineales de una gran estructura; pero por un proceso de plegamiento por presiones laterales habría sido reducida a su exigua planta.

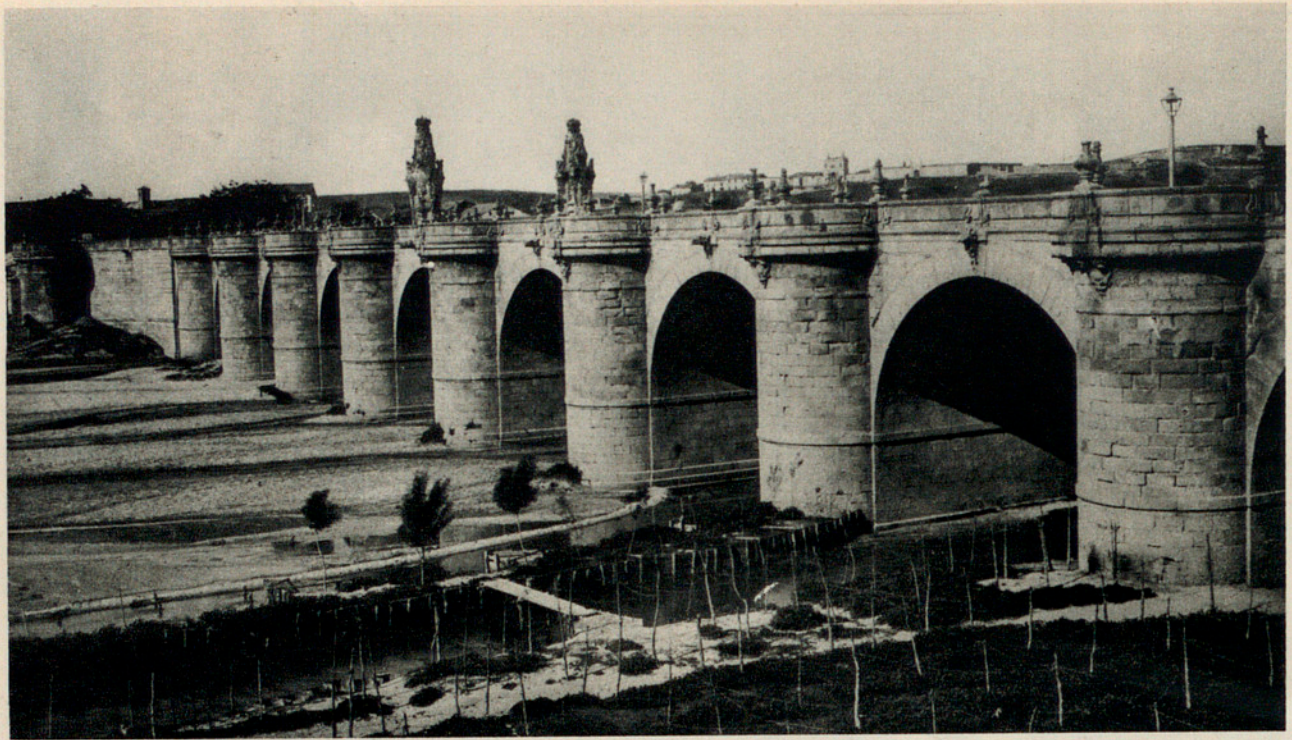
Vicente Acero y Arebo ⁴, activo entre 1714 y cerca de 1738, fué el último de los grandes proyectistas de catedrales en España. Sus obras no fueron ejecutadas según sus diseños a causa del dispendio de tiempo que exigían y por el retroceso al orden académico que tuvo lugar después de 1750. Acero pasó su temprana carrera desde 1714 a 1720 en la catedral de Guadix. Entre 1720 y 1729 proyectó y dió comienzo a la gran catedral de Cádiz.

Su primera obra, la fachada de la catedral de Guadix ²¹, fué terminada por la familia Cayón. Muestra planos verticales con curva cóncava en las caras de los estribos (fig. 215). Los elementos tectónicos son menos nerviosos que los del diseño de Rudolf, en Valencia, y el convexo plano contracurvado se pierde entre los estribos. De otro lado, la silueta ornamental sobre la fachada superior es mucho menos insistente y pintoresca que la de Valencia. Toda la fachada, que recuerda un diseño manierista italiano de 1554, el cual aparece en el tratado de Pietro Cataneo, tiene un fuerte parecido plateresco. Esto se evidencia particularmente en las curvadas pilastras de ambos extremos, como también en la abundancia de activos y pequeños detalles de decoración, y en los monogramas de los Reyes Católicos sobre el óculus. Todo el diseño es ambivalente; de un lado, recuerda el ornamentalismo del diseño hispánico antes de 1550, y de otro lado, incorpora las superficies murales curvadas de la alejada estética francoitaliana.

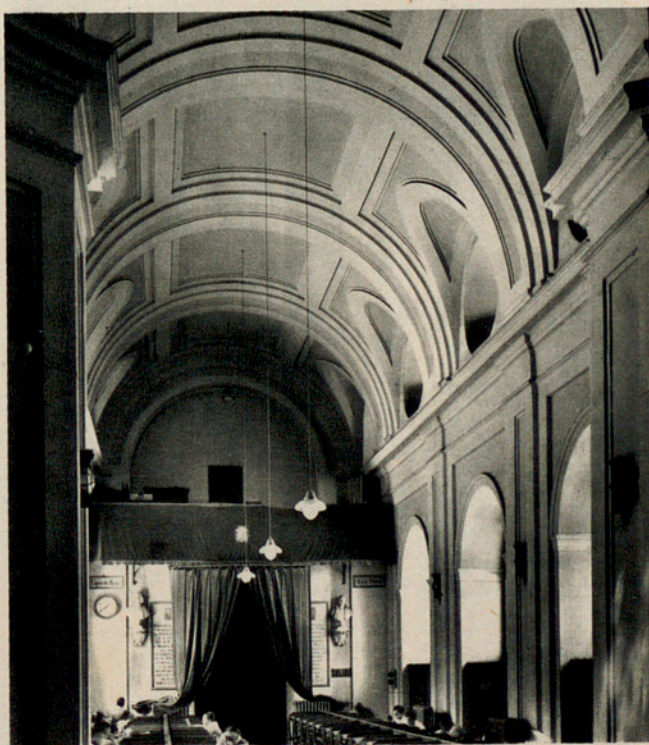
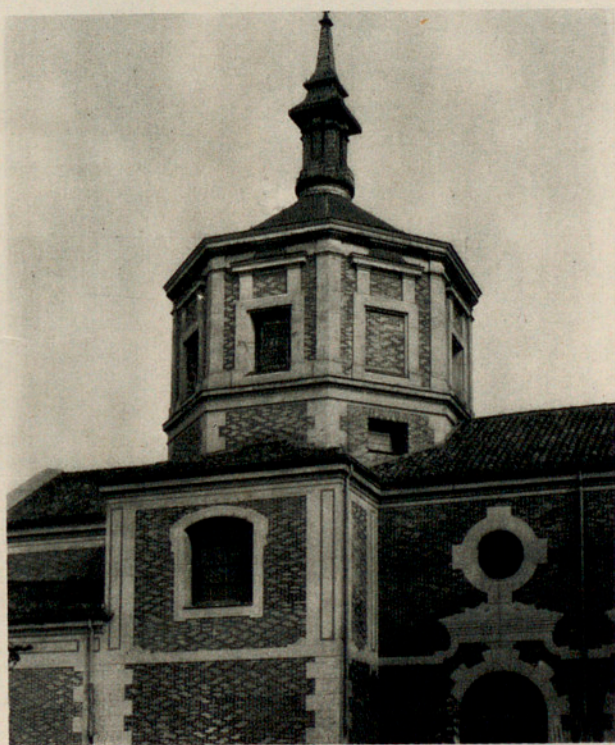
Esta ambivalencia persiste en los grandiosos diseños de Acero para la catedral de Cádiz ¹³⁹, empezada en 1722 y modificada después de la partida del autor, en 1729, por Torcuato Cayón. El modelo plateresco de Acero fué, naturalmente, la catedral de Granada, de Diego de Siloé (proyectada en 1528). La magnitud del proyecto corresponde a la extraordinaria importancia comercial de Cádiz, con ulterioridad a 1720, cuando muchas de las tradicionales instituciones mercantiles de Sevilla, así como el Consulado y el Tribunal de la Contratación, fueron transferidas a Cádiz, a causa de los aluviones del río Guadalquivir y del peligro de la navegación en su desembocadura.



Fig. 220.—CÁDIZ: INTERIOR DE LA CATEDRAL.



Figs. 221 y 222.—MADRID: PUENTE DE TOLEDO; ERMITA DE LA VIRGEN DEL PUERTO.



Figs. 223, 224 y 225.—ÁVILA: CONVENTO DE SAN ANTONIO. MADRID: EXTERIOR E INTERIOR DE LA CAPILLA DEL HOSPICIO.



Fig. 226.—MADRID: FACHADA DE LA IGLESIA DE MONTSERRAT.

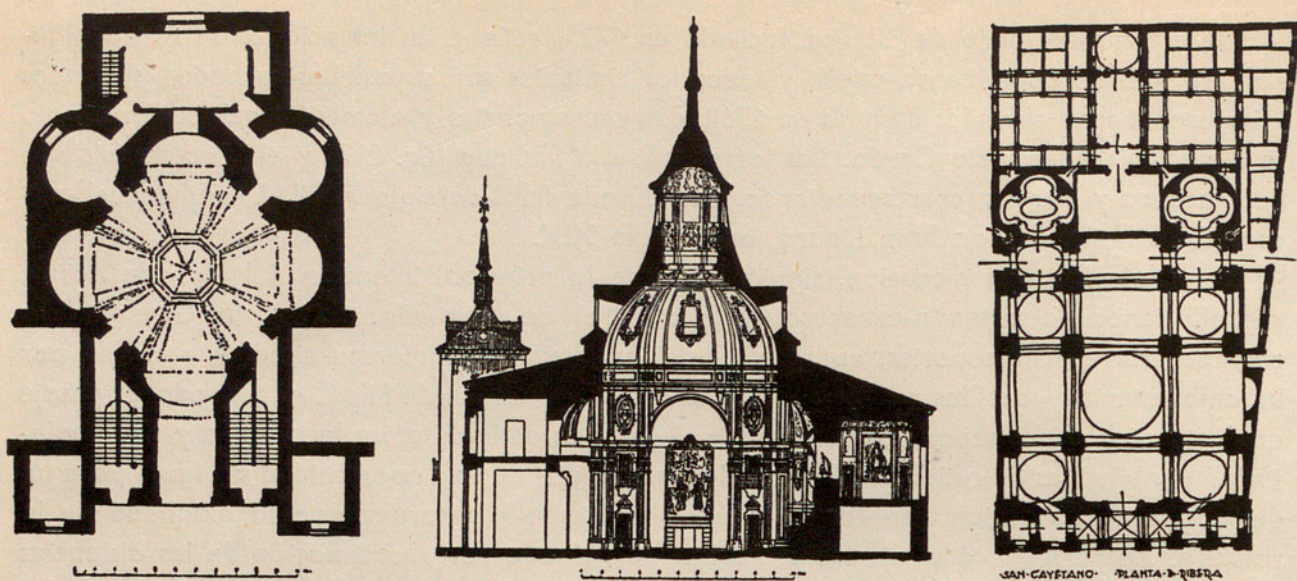
Un espléndido juego de dibujos, fechado en 1725, retiene las intenciones de Acero (figuras 218 y 219). La inmensa cripta y todos los cimientos son suyos. Las fachadas y alzados interiores fueron elevados después de 1762, con menos partes y elementos más severos, bajo la dirección de Torcuato Cayón. Las torres sobre la fachada (fig. 217) y el ático de ésta son de Machuca y Vargas, correspondiendo a la década final del siglo XVIII. La cúpula del crucero fué construída por Juan Daura, en el siglo XIX.

La catedral, en su ejecución, siguió fielmente la principal intención del plan de Acero, reproduciendo la rotonda-cabecera de la catedral de Granada. Como en Granada, la rotonda, sobre ocho soportes, aparece sobre una elevada plataforma circular, rodeada por un ambulatorio y capillas radiales. Acero simplificó el diseño de Siloé, eliminando el pasaje anular dentro de los soportes, evitando las bóvedas de embudo entre la rotonda y el ambulatorio. Las bóvedas de cañón en embudo depararon a Siloé una oportunidad sin igual para un despliegue de virtuosismo en cantería; pero, en cambio, entorpecieron la axialidad de la rotonda. Acero rectificó el eje transversal en la rotonda por reordenación de las distancias entre los soportes. Siloé colocó seis soportes en semicírculo, mientras que Acero dispuso solamente cuatro, para obtener así una composición más abierta y diáfana (fig. 220). Sobre el lugar del transepto en la rotonda, Siloé había interpuesto una fachada portal con las anchas masas murales de cada uno de los soportes triangulares que cerraban el acceso a la nave granadina. Acero recompuso estos dos soportes para presentar los más estrechos aspectos a la nave y así eslabonar nave y rotonda. Mediante esta maniobra, Acero logró superficies de curvas invertidas a lo largo de las caras interiores del arco total, abriendo el transepto a la rotonda. En vez de presentar un bloque mural a la entrada de la rotonda, el sesgado soporte de arco total de Acero penetra en el espacio ambiente como la proa de un navío abre las aguas.

El tema de ángulos sesgados que rompe el plano en lugar de alinearse con él, reaparece en todas partes. Sobre la fachada (fig. 217), las géminas pilastras abarcan los caballetes de las intersecciones entre porciones de muro cóncavas o convexas y los estirados segmentos del muro. En las torres, además, redondeadas y rectas porciones del muro se interseccionan, como para sugerir el entrelazamiento de volúmenes cilíndricos y poligonales. Encima de los pedestales de las torres, que se elevaron hasta la altura total de la fachada, las porciones redondeadas del muro cambian en curvas cóncavas, alternando en derredor del octógono segmentos murales rectos y curvos. En los soportes de la nave y en los alzados de las alas ninguna forma es presentada frontalmente: cada componente de cada soporte aparece al bies, de manera que, en planta, muestran como pequeños segmentos de líneas rectas y curvas, separadas por ángulos en zig-zag. Una analogía con los arabescos lineales del período (debidos a D. A. Díaz) puede establecerse.

En la ejecución, la altura de las torres es menor a la mitad de la longitud de la catedral. Los planes de Acero, sin embargo, exigían para las torres una altura idéntica a la longitud total, igual a cien metros; es decir, diez más que la Giralda de Sevilla. Los pedestales de Acero tenían cuatro pisos cada uno, coronados por inmensos campanarios de dos pisos con linterna. T. Cayón redujo el pedestal a dos pisos y la altura del campanario. Tal como se construyeron, dichos pedestales siguen su diseño. Machuca y Vargas impusieron el insulso ático y campanario neoclásico, de elevación menor a la mitad de lo proyectado por Acero.

Los otros alzados de Acero eran igualmente ambiciosos y fueron asimismo mutilados en la ejecución. La cúpula sobre el crucero, planeada con una altura de 85 metros, aproxima-



Figs. 227, 228 y 229. — PLANTA Y SECCIÓN DE LA VIRGEN DEL PUERTO. Según Tamayo. — PLANTA DE SAN CAYETANO, EN MADRID. Según Chueca.

damente — altura interior del espacio, 32 metros, más alta que la de la catedral de Sevilla — fué reducida a 47'5 metros en la ejecución, en parte a causa de las objeciones expuestas entre 1727 y 1730 por los contemporáneos de Acero. Pedro de Ribera, por ejemplo, proyectó unos soportes para el crucero inadecuados para una altura semejante. Leonardo de Figueroa propuso una reducida solución simple del casco de fuera del tambor. Ciertamente, la arrogante cúpula de Acero de doble casco surge detraída desde la rotonda. En Granada, Siloé no permitió que nada compitiese con su rotonda. Acero deseó componer la rotonda con un sistema cruciforme de naves totalmente desarrollado. Mucho de su intención fué realizado; pero la ordenación jerárquica de las partes, desde la bóveda del camarín ascendiendo a la rotonda, y, más arriba, a la cúpula del crucero —ésta, dentro de la sombra de las inmensas torres— se perdió. En los alzados de Acero la variedad de alturas es pintoresca: nave, crucero, rotonda, ambulatorio y camarín, todos estos elementos se elevan a distintas alturas. Pero Cayón niveló bastante esa variedad y redujo el número de las divisiones horizontales para así anular el efecto de multiplicidad plateresca, revivido por Acero bajo la influencia de la herencia establecida por Siloé en Granada.

LOS FATUOS DELIRANTES

PEDRO DE RIBERA (hacia 1683-1742). — Los críticos del período neoclásico, cuyas fulminaciones contra los arquitectos del siglo XVIII alcanzaron un nivel de ornamental extravagancia, sin competencia hasta en los diseños que ellos atacaban, reservaron sus más selectos epítetos para Pedro de Ribera. Para Llaguno, Ribera fué un loco furioso (fatu delirante) que habría debido ser encerrado en un manicomio. El editor de Llaguno, Ceán Bermúdez, con la esperanza de que una lista de los "absurdos" de Ribera previniera a los inocentes de ser inculcados del delito, constituyó la única relación ²¹ de las obras de Ribera (*ibid.*, 106-107), sobre la cual se han basado todos los estudios desde 1829.

La documentación relacionada es, por otra parte, aleccionadora. Ribera fué asistente de Ardemans ²⁷, como maestro mayor del Ayuntamiento, desde 1719, cuando Ardemans necesitaba ayuda, y le sucedió después de su muerte, en 1726. De este modo, Ribera apareció en escena como arquitecto municipal, a diferencia de José Benito Churriguera, quien fué un productor de retablos reducido a los círculos eclesiásticos. Schubert supuso que Ribera fué discípulo de José Benito. Nada ratifica este aserto. Churriguera se retiró pronto del círculo de Ardemans, mientras Ribera fundó su carrera como sucesor de Ardemans en proyectos de interés municipal. Además, J. B. Churriguera se hallaba en Salamanca en el período de aprendizaje de Ribera. Es mucho más plausible ver en Ribera un discípulo de Ardemans, cuya audaz y enérgica manera se relaciona con la obra de aquél.

El primer patrono de Ribera fué Francisco Antonio Salcedo y Aguirre, quien recibió el título de marqués del Vadillo, en 1712, y el cual desempeñó el cargo de corregidor de Madrid desde 1715 hasta su muerte, en 1729. Chueca ²⁹ ha reconocido en él a un precursor de la política urbana de Carlos III. Vadillo apadrinó los primeros proyectos de Ribera: el parque de la Virgen del Puerto (1718), junto al río, con sus praderas y fuentes. Otras muchas fuentes en la ciudad deben su existencia a la iniciativa de este oficial de la Corona, el cual instituyó también el primer sistema de iluminación pública en Madrid (1717) y el primer registro de vehículos públicos (1723).

En 1719, Ribera sometió dibujos para el puente de Toledo ¹⁶⁵, que había permanecido largo tiempo sin reparar (fig. 221). Se le concedió entero permiso, bajo la autoridad de Ardemans, durante 1723-1724, para la ejecución de su propio diseño (Tamayo, 53-54). En el exactísimo plano de Torroja ¹⁶⁵, de 1927, las avenidas curvadas que forman un a modo de embudo para el angosto puente son de un perfil igual a las curvaturas de los chapiteles de Ribera. Podemos suponer que ambas curvas se diseñaron siguiendo iguales métodos geométricos. El proyecto es más elaborado que el actual puente. Ribera planeó los tajamares de los estribos al nivel del agua, con intercesión de líneas curvas con los desviaderos cilíndricos del nivel de la calzada. El arquitecto retornó a este diseño otra vez en la capilla de Ávila descrita seguidamente.

Los inmediatos encargos de Ribera, acabados en 1720, fueron concernientes a la iglesia de Montserrat, de los benedictinos, en Madrid, y a los cuarteles de la Real Guardia de Corps, por solicitud de Vadillo. Comenzó el Hospicio de San Fernando en 1722. A ese mismo año corresponde su proyecto para San Cayetano, iglesia de los padres teatinos, en Madrid. En 1727 se solicitó su opinión para los planos de Acero de la catedral de Cádiz; Ribera indicó que los soportes del crucero eran inadecuados para la altura de la cúpula proyectada.

La muerte del marqués de Vadillo, en 1729, motivó la ausencia de Ribera de la capital. En 1731, la capilla de la portería de San Antonio, en Ávila, fué terminada. El proyecto de Ribera de una torre ¹⁶⁹ para la Catedral Nueva de Salamanca, ejecutado en colaboración con un ingeniero militar, José Barcia, se le encargó definitivamente, entre 1733 y 1738. El maestro mayor era Alberto Churriguera. Éste había votado contra el proyecto de Ribera y cuando el capítulo lo aprobó en 1738, a pesar de su veto, dimitió su cargo y abandonó Salamanca ^{152 bis}. Ceán relaciona ulteriores obras en Madrid, que pueden ser asignadas a la década de 1730 a 1740; el teatro del Buen Retiro (hacia 1737), y acaso algunas portadas de casas particulares. En 1742 murió Ribera, dejando viuda y tres hijos ¹⁵⁴.

Vadillo está enterrado en la ermita construída para él por Ribera, en honor de la Virgen del Puerto²⁷. El precedente de una iglesia de este carácter, en un parque y con teatral silueta y proporciones de quiosco, se hallaba en las gratas y pequeñas ermitas de Carbonell, dispersas por el parque del Buen Retiro durante la década siguiente a 1630. El pabellón-oratorio, dedicado a San Antonio, por ejemplo, se alzó sobre una isla artificial rodeada por un foso de ocho lóbulos, concéntrico e igual a Nuestra Señora del Puerto; su volumen se alzaba como chapitel en forma de pirámide de planta octogonal. La iglesia de Ribera también da adorno a un parque, que fué probablemente la primera explanada a la orilla de un río español, con una longitud de casi 650 metros y tres fuentes en el centro y los extremos. El presente nivel superior del parque fué agregado mucho después.

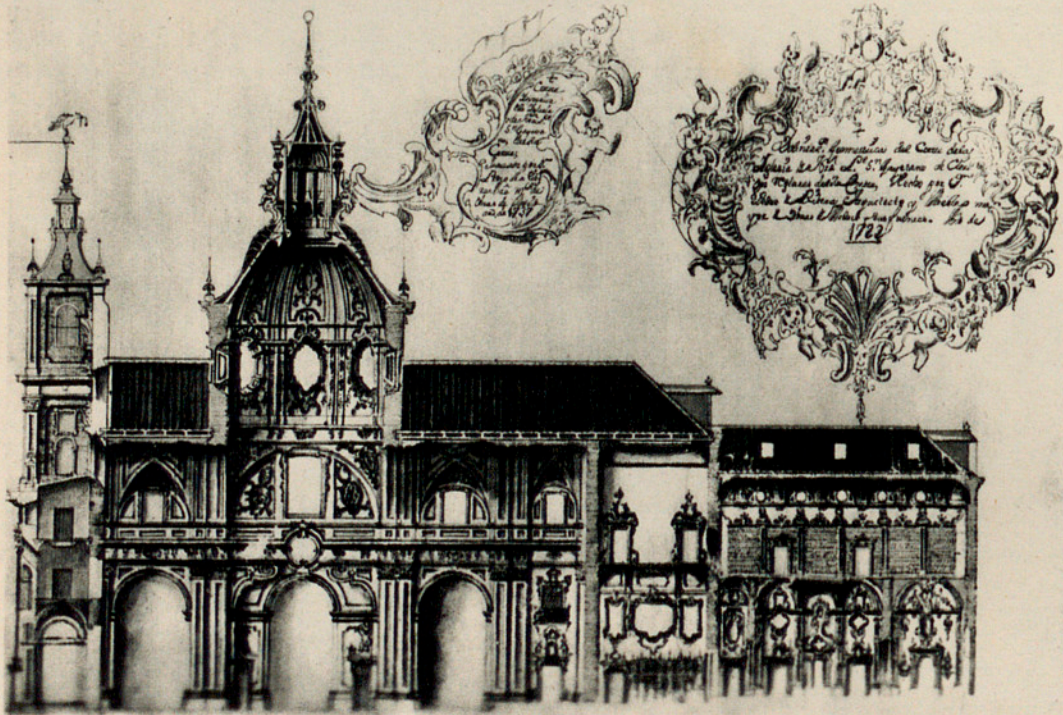
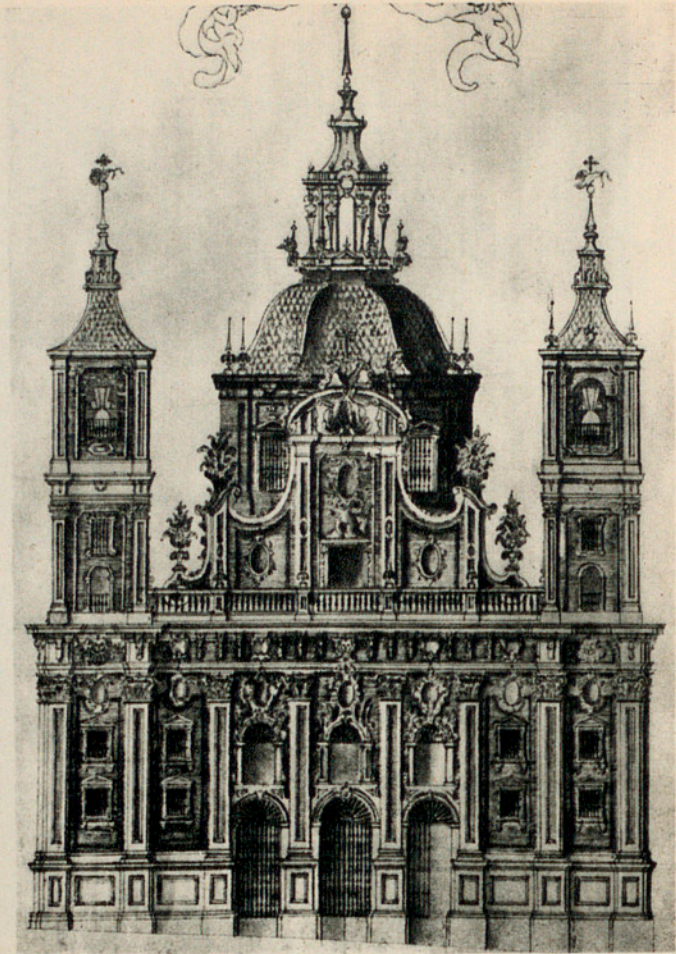
Al extremo meridional de la explanada, junto al puente de Segovia, está la ermita, cuyo emplazamiento proporcionaba una agradable perspectiva hacia el puente y hacia la explanada y también hacia el Alcázar, alzándose por encima del farallón con vistas sobre el río Manzanares. El chapitel de forma acampanada de Ribera, que se recorta con distintos contornos sobre el claro firmamento de Madrid, tiene un perfil de exageradas proporciones que daría satisfacción a un proyecto de pabellón de parque. De cara a la ciudad, dos torres gemelas definen una fachada armónica y convencional (fig. 222); de cara a la explanada, dos alas paralelas se ensanchan desde el chapitel. Desde el otro lado del Manzanares, el intenso perfil del chapitel prestaba gravedad e interés a la ladera del Alcázar. El edificio está ligeramente fuera de eje para todas estas perspectivas, como si se resistiese a ellas, aunque agradeciéndolas.

El esquema es un temprano ejemplo en España del hábito barroco de subordinar las torres a la cúpula del crucero. El diseño de Carlos Fontana, de 1681, para la basílica de Loyola, impuso tal vez la moda, y las iglesias de Ribera — en Madrid, Virgen del Puerto, capilla del Hospicio, San Cayetano; en Ávila, capilla de la portería en San Antonio — poseen cúpulas hipertrofiadas y ahusadas o achaparradas torres, en secuencia que lleva a las Salesas Reales, de Carlier — edificada entre 1750-1758 — y San Francisco el Grande — comenzada en 1761 —, ambas en Madrid. El coetáneo de Ribera, Vicente Acero, todavía diseñó inmensas torres de fachada, para la catedral de Cádiz, hacia 1720; pero sus sucesores las acortaron gradualmente y las directrices dadas por Torcuato Cayón subordinaron dichas torres a la dominante cúpula del crucero, como en otras iglesias del período, a mediados de la centuria. De este modo, Ribera se halló a la vanguardia española de la tendencia hacia la simplificación y unificación de los acentos verticales por subordinación a uno dominante.

El plan de la Virgen del Puerto es complejo (figs. 227 y 228). Exedras se abren en las alternadas facetas de un octógono. La entrada es una exedra, flanqueada por escalinatas paralelas que conducen a las tribunas. Bajo las escalinatas, corredores paralelos al pasaje de la entrada llevan al octógono, conservando la composición en triple entrada de la fachada. El presbiterio, en la exedra que se halla frente a la entrada, comunica por medio de una ventana con arco con el levantado camarín. Capillas circulares flanquean el presbiterio (el plano, de Schubert, muestra incorrectamente capillas ovales). El orden compuesto gigante del interior es enriquecido por efectos de placado, con retrocesos en los paneles de las inactivas superficies de los muros. Por medio de este artificio, la totalidad de los muros adquiere dinamismo ornamental, aunque el juego de clarooscuro no se debe a motivación tectónica. El ornamento de Ribera es característico de su estilo llano en esa obra temprana: típicas son



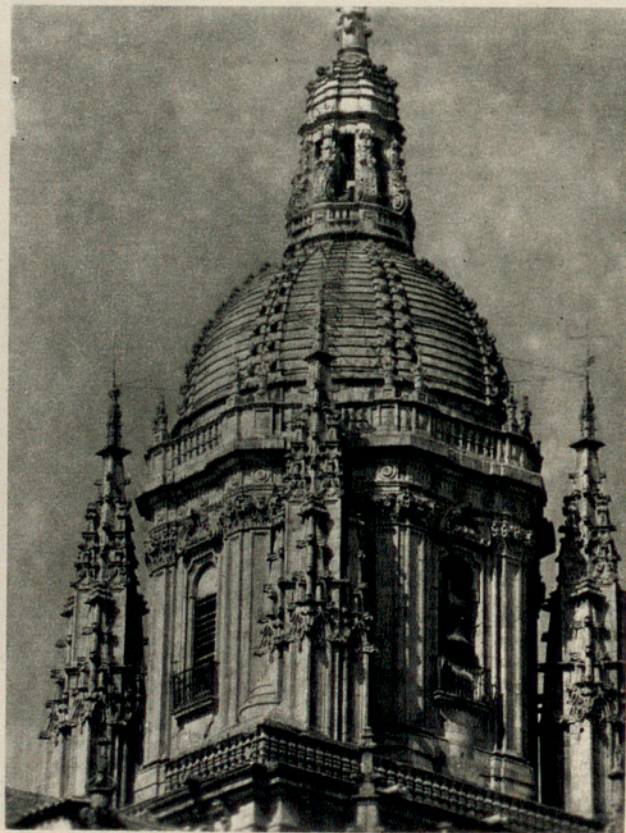
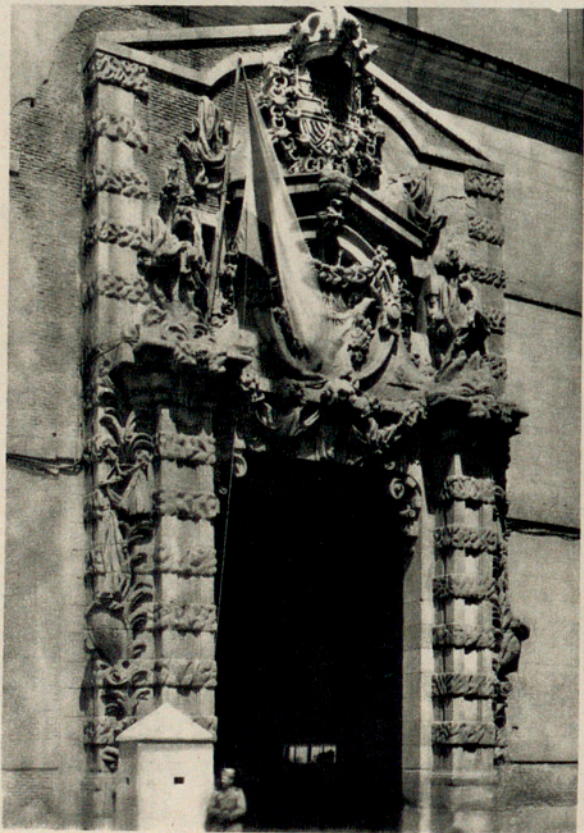
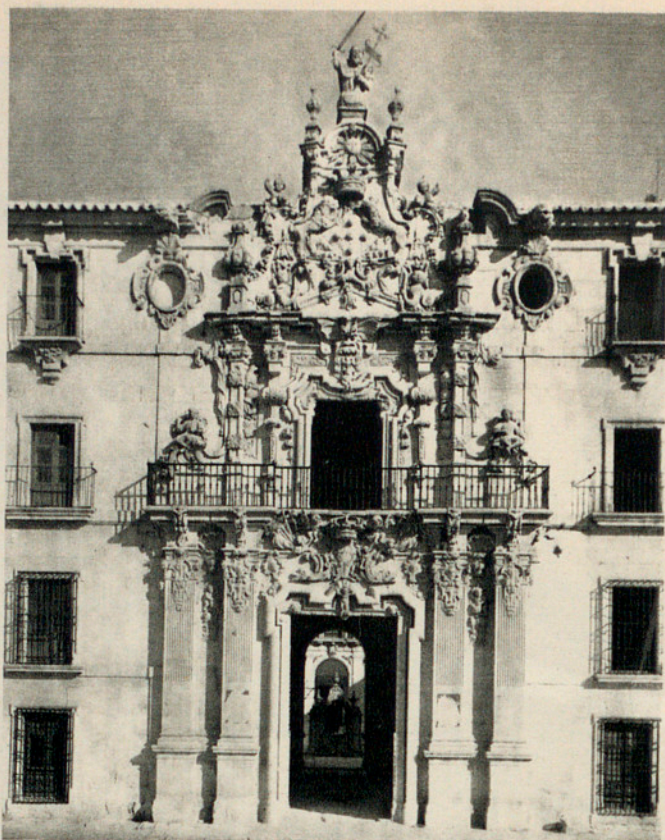
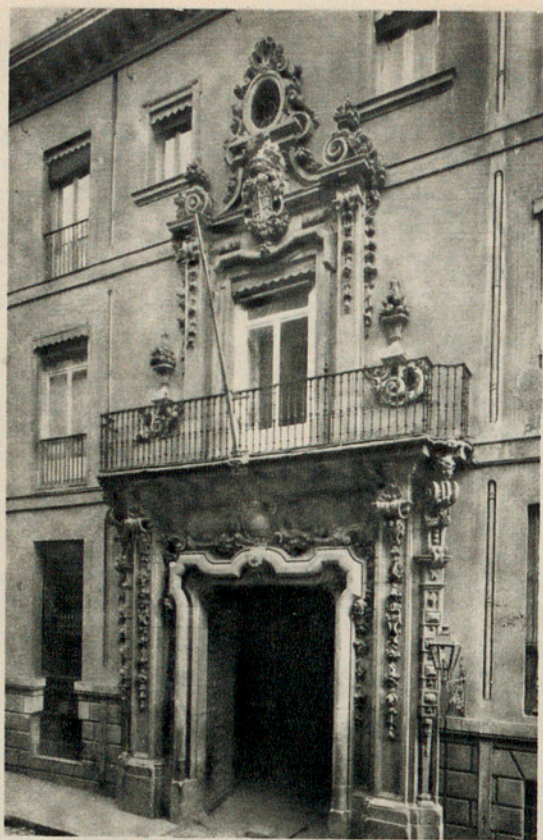
Fig. 230.—MADRID: INTERIOR DE LA IGLESIA DE MONTSERRAT.



Figs. 231, 232, 233 y 234.—MADRID: FACHADA DE SAN CAYETANO; FACHADA Y SECCIÓN LONGITUDINAL DE SAN CAYETANO, SEGÚN PROYECTO DE RIBERA. PORTADA DEL PALACIO DE MIRAFLORES.



Fig. 235.—MADRID: FACHADA DEL ANTIGUO HOSPICIO.



Figs. 236, 237, 238 y 239.—MADRID: PORTADA DEL PALACIO DE PERALES. MONASTERIO DE UCLÉS: PORTADA DEL CLAUSTRO. MADRID: PORTADA DEL CUARTEL DEL CONDÉ DUQUE. SALAMANCA: REMATE DE LA TORRE DE LA CATEDRAL NUEVA.

las enhiestas ventanas ovales de la fachada, el insistente adorno de piedra y el pesante bocelón que enmarca la puerta, así como también el tratamiento puramente geométrico de las superficies no decoradas de la estructura. Los estribos con forma de torre en las intersecciones de los planos del tambor central octogonal fueron imitados al mismo tiempo por Francisco Hurtado en El Paular, cerca de Segovia, en 1718, en formas poligonales en lugar de cilíndricas.

En Ávila, Ribera volvió al tambor en forma de torre, una vez más, en la capilla de Nuestra Señora, de la portería de San Antonio ¹⁵⁷, acabada en 1731 (fig. 223). Aquí el exágono a modo de torre se eleva sobre un plano formado por triángulos invertidos, adaptado de la iglesia romana de San Ivo della Sapienza (1642-1660), de Borromini. La similitud cesa en el plano, pues Ribera creó una cúpula convencional sobre seis pechinas. La masa exterior es más rica que en la iglesia de Madrid. Como en el proyecto para el puente de Toledo, Ribera explotó las intersecciones curvadas de los planos de la cubierta de las exedras con cilíndricas torrecillas. El efecto es el de una hipertrofiada linterna sobre el crucero, alzándose sobre un pedestal ordinario, cruciforme, de modesto tamaño. Enmendó luego el contraste de escala entre el inmenso tambor y el disminuído pedestal por la inclusión de ambas formas en una malla decorativa de estuco coloreado, imitando hiladas horizontales de ladrillería — cf. el vitulado sevillano de Leonardo de Figueroa — y placado geométrico. El color de fondo es rojo; el patrón fué establecido en azul, blanco y amarillo. La fuente de este tipo de decoración puede acaso rastrearse en la geométrica policromía de Carbonell, en las destruídas fachadas del Retiro.

Muy análogos hábitos de diseño aparecen en la capilla del Hospicio de San Fernando ²⁸, en Madrid, después de 1722, donde Ribera edificó una iglesia más formularia que la de Nuestra Señora del Puerto o la capilla de la Portería. Particularmente sorprendentes son estos tres rasgos: la torre hipertrofiada del crucero (fig. 224), como en Ávila, excepcionalmente ancha para una capilla de ese tamaño reducido; el pautado tratamiento del adorno de piedra en el exterior, evocando las decoraciones de estuco de la capilla de la Portería, en Ávila, y los casi herrerianos arrojó y pureza de las molduras de la nave (fig. 225). La deuda de Ribera a Ardemans es acaso más clara en estas castizas molduras; se hallan entre las de más bellas proporciones en Madrid. Nada hay aquí del frenesí ornamental de las portadas. Se recuerda la claridad y poder del brusco estilo de Ardemans, como en la sacristía de la capilla de la Orden Tercera — Cristo de los Dolores — o la capilla de la enfermería (1693) del mismo establecimiento.

Dos de las iglesias de Ribera merecen estudiarse al mismo tiempo: la de Montserrat, para los benedictinos, y San Cayetano, para los padres teatinos—ahora parroquia de San Millán—, a causa de su formulismo aparente. La iglesia de Montserrat, que data de 1720, está incompleta ²⁷. Sólo la fachada, una torre y tres crujías de la nave fueron acabadas. Los planos de Ribera para el extremo occidental del crucero y santuario no se conocen. Sin embargo, para San Cayetano, dibujos firmados y fechados en 1722 y 1737 (figs. 232 y 233) dan una entera información de las intenciones de Ribera ¹⁵⁶. El problema de la fachada fué similar en ambas iglesias. En la línea del gusto europeo del día, Ribera deseó reducir la importancia de las torres, que subordinó, en San Cayetano, a la inmensa cúpula del crucero. Para obtener esa finalidad, aumentó el número de las divisiones verticales de la fachada, desde cinco — como en el modelo de F. Bautista, San Isidro, de 1629 — a siete estrechos elementos

divididos por pilastras colosales (fig. 231). Las adelgazadas torres se elevan desde los extremos de las divisiones. El dibujo de Ribera señalaba dos pisos en las torres bajo los chapiteles; en la ejecución se redujeron a uno sólo.

Un diseño análogo aparece en la fachada de Montserrat (fig. 226). La tripartición de la nave fué aumentada en la fachada por estrechos vanos de las torres que sugerían una iglesia de cinco naves. El piso de las ventanas altas, sin embargo, revela las torres como dependencias de una fachada dividida en tres partes, que se eleva casi a la altura de los chapiteles de las torres. Interiormente, la iglesia de Montserrat revela el puro y vigoroso sistema de molduras de Ribera (fig. 230); su mano se evidencia máximamente en la ruptura fuera de la cornisa de la crujía de la nave y en el audaz allanamiento y profundización del caveto de las bases, en proporción que reaparece en el perfil del bocelón de la portada principal.

San Cayetano es un ambicioso edificio, hasta en su truncada ejecución: nártex, plan central y santuario flanqueado por absidiolas (fig. 229). El plan de Ribera, sin embargo, exigía mucho más. Las someras absidiolas hubieron de ser grandes capillas de planta trilobada, precedidas por crujías abovedadas a modo de vestíbulos. Detrás del altar principal hubo de haber una sacristía oblonga, entre las capillas treboladas. Cruzando la parte posterior, se desenvolverían las viviendas y dependencias de la iglesia, organizadas alrededor de dos patios, separados por dos largas cámaras, en el eje del cuerpo principal de la iglesia. Una masa extraordinariamente pintoresca fué proyectada para ser elevada sobre tal planta, con torres y torrecillas, cúpulas y cruceros, retrocesos y formas entrelazadas. El retroceso entre la fachada y las ventanas altas de la nave es igual que el de la catedral de Jaén. La disposición es rara en España; tan rara, que sugiere el estudio, por parte de Ribera, de la obra de López de Rojas en Jaén.

Característica del sentido de masas de Ribera es la cerrada composición de las torres y la cúpula; en San Cayetano el efecto carece de precedentes: la distancia entre la fachada y el transepto es menor que desde éste al fin de la nave principal. El resultado es una iglesia que parece invertida, con la nave de crucero abriéndose casi inmediatamente después del nártex y seguida por una larga nave, desde el crucero al santuario.

La fachada, como puede verse hoy, procede en muchos detalles del dibujo de Ribera. Éste proyectó dos hileras de lunetos ovales; una entre los capiteles compuestos; otra en el entablamento. De éstas, solamente una fué realizada sobre el nicho del eje central. El dibujo señalaba para el entablamento interrupciones sólo en los vanos laterales. En la actual fachada aparecen rupturas sobre cada una de las siete pilastras. En lugar del ritmo de lunetos alternando con triples juegos de ménsulas, semejantes a elaborados broches, recuerdan el estilo de Leonardo de Figueroa en Sevilla.

Tormo y Moreno Villa han supuesto que Moradillo dió fin a la obra, introduciendo muchos cambios, aun cuando el dibujo firmado y fechado en 1745 por Moradillo, del que dedujo tal argumento Moreno, no fué ejecutado para San Cayetano, sino para la no edificada capilla de la Universidad, en Alcalá de Henares, de la cual los alzados del claustro aparecen al lado izquierdo del dibujo.

La iglesia de San Antón, en Madrid, tiene planta semejante a la de San Felipe Neri, de Turín, por Guarino Guarini. Ribera la conoció por medio del libro de aquél, publicado en 1737, y podemos atribuir a esta época tardía la iglesia de San Antón. La obra de Ribera fué remodelada en estilo neoclásico probablemente por F. Rivas, hacia 1802 ²⁸.

Las composiciones del portal de Ribera muestran la especial impronta de su personalidad. Su variedad es grande, por probar Ribera de acomodar el ornamento al carácter funcional del edificio, como en los severos temas del cuartel del Conde Duque y los motivos textiles de la portada del Hospicio. Sin embargo, a través de esta variedad, la atribución a Ribera se prueba por la recurrencia de muchas peculiaridades, que los estudiosos han aceptado como correspondientes a su estilo en un grupo íntegro de portadas de palacios en Madrid. Se incluyen las siguientes casas, relacionadas por Ceán ²¹: condesa de Torrehermosa, duque de Montellano, duque de Arcos y Verdes Montenegro. En 1766, la portada del Monte de Piedad —destruido, pero existen aún fotografías— fué atribuída a Ribera por Diego de Villanueva ²⁵. En tiempos de Schubert, las portadas de los palacios de Miraflores (1732), la Torrecilla, Santoña y Oñate, fueron aceptadas como diseños de Ribera (fig. 234). La más reciente adición a esta lista de atribuciones ²⁰ es la entrada del claustro, en el monasterio de la Orden de Santiago, en Uclés (Cuenca), construída en 1735 (fig. 237). Es un "pastiche" de la portada del Hospicio, con trabajados estípites, imitación textil y de orfebrería, lunetos ovales y una composición a modo de retablo rompiendo a través de la cornisa de la cubierta. Los sesgados estípites del segundo piso sugieren, como otros detalles, la mano de un seguidor de Ribera mejor que la de éste.

Los rasgos que han conducido a este agrupamiento son verdaderamente distintivos. Ribera comenzó pronto a usar los estípites, en forma peculiar que le distingue, con relieves iguales a repujados, en protuberantes paneles a intervalos regulares a lo largo del fuste. La *tête en espagnolette* del entablamento es un ornamento característico. Probablemente Ribera derivó este tipo de estípite, el cual usó en la torre de Montserrat, de fuentes manieristas, italianas y nórdicas. Reaparece en la portada de la casa Perales (fig. 236), en la calle de Magdalena, 12; pero al bies, en ángulo ajeno a las obras probadas de Ribera. Los estípites sesgados indican más bien el círculo de Alberto Churriguera que el de Ribera.

Otro rasgo distintivo en la obra de Ribera es el uso de breves segmentos de líneas curvas en un sistema, por otra parte, rectilinear. En la fachada de Montserrat, las cornisas delinean abruptamente lunetos semicirculares en las torres y sobre la portada. La principal excepción se halla en la portada del Hospicio, tratada más abajo, en la que Ribera se mostró capaz de elaborar una expresión peculiar de conformidad con el programa. De otro modo, las breves curvas de Ribera marcan su estilo distintamente, como también las largas curvas señalan el de su rival salmantino, Alberto de Churriguera.

El efecto de las breves porciones curvilíneas de Ribera es incrementado más todavía por su costumbre de resolver la curva en efectos de placado. De este modo, una curva salta bruscamente de un plano a otro. Sólo la proyección ortogonal muestra una curva continua; en la ejecución, la curva es discontinua a través de varios planos de relieve. Un resultado de este tratamiento aparece en la áspera y abrupta calidad de muchos pasajes en la obra de Ribera. Su estilo se halla lejos de lo melifluido y sus asperezas irritan la mirada.

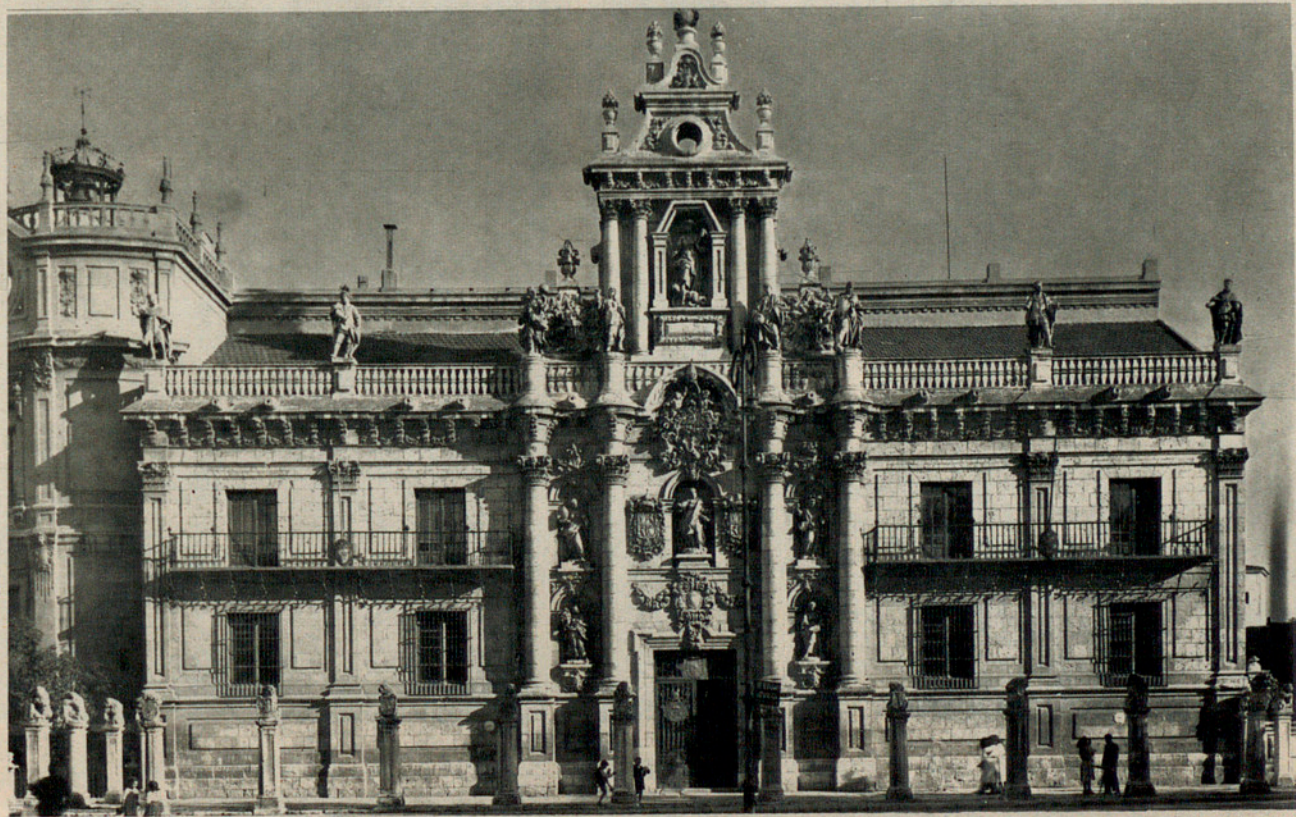
Brusquedades de ese tipo reaparecen en el hábito de Ribera de cargar una forma tectónica abreviada, sin transición, sobre los cabeceros y soportes de otra, como en el tambor del Hospicio o los nichos sobre las composiciones de los frisos. Igualmente abrupto y discontinuo es su hábito —acaso derivado de sus coetáneos centroeuropeos— de establecer un adornado perfil frente a un vacío, para intensificar ambas siluetas, como en San Cayetano.

El portal del Hospicio de San Fernando es la más celebrada y abominada obra de Ri-

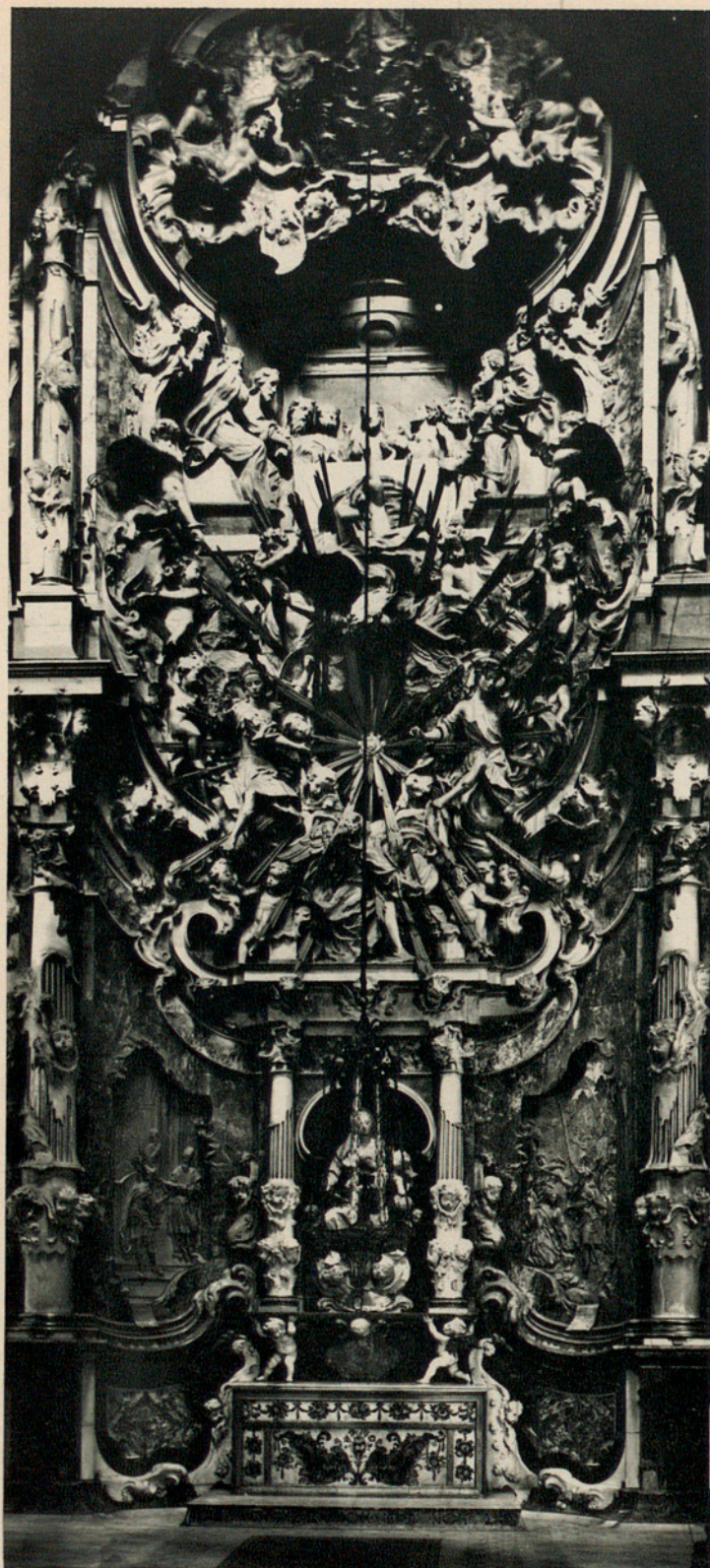
bera (fig. 235). La portada retablo, de tosca piedra arenisca se levanta hasta el alto total de la fachada, rompiendo a través de la cornisa principal en silueta igual a la de la proa de un navío. Esta fórmula muy tradicional de rígida planitud se rompe sólo por el movimiento vertical, como en la curva ascendente del entablamento del primer piso, los contornos de los estípites y los erectos lunetos ovales de los tres niveles. Los perfiles son animados por pétreas colgaduras en torbellinos, lazos y ondas, poblados por *putti* y festoneados de guirnaldas de flores. La entalladura es mucho mejor que la de la primera obra de Ribera en la Virgen del Puerto y la fachada de la Virgen de Montserrat. Esta perfeccionada calidad es especialmente evidente en las *têtes en espagnolette* que adornan los cabeceros de los estípites. Estas y otras formas de rocalla y superficie tratada como textura revelan el estudio por parte de Ribera de la obra francesa, estudio posibilitado por la creación de talleres de escultura bajo dirección francesa en las reales obras de La Granja y de Madrid.

El gusto francés y las formas francesas aparecen también en la portada de los inmensos cuarteles del Conde Duque, construídos por Ribera en 1720 por orden del marqués de Valdillo (fig. 238). La estructura de tres pisos incluye tres vastos patios: es el más sencillo de los edificios, exceptuando el óculus del piso bajo y el inmenso portal en la última fachada. Alternadas hiladas de pulida y vermiforme piedra se elevan para formar una portada de dos pisos. Panoplias militares coronan y flanquean las pilastras del nivel de la entrada. Encima de la puerta, una ventana redonda se inscribe con el nombre del rey Felipe V, sobre una piel de león, flanqueada por angostas ranuras que sirven para iluminar la cámara del segundo piso encima de la entrada. Sobre las armas reales, un frontón de austero perfil y molduras aparece airoosamente sobre el pesado aparato de la zona inferior. Una comparación con la arquitectura militar de Woolwich, en Inglaterra, atribuída a Vanbrugh, de exactamente la misma fecha, cabe dentro de lo posible. El intercambio de ideas militares entre España e Inglaterra fué hecho corriente en la guerra de Sucesión, y, una vez transcurrida ésta, Ribera pudo muy bien haber tenido acceso a los proyectos ingleses ¹⁶⁶.

A pesar de nuestro incompleto conocimiento de la obra de Ribera, sentimos la tentación de ver en estos dos portales, el del Hospicio y el del Cuartel, el punto culminante de su actividad ornamentalista, entre 1720 y 1730. Tras estas obras, aunque inciertamente fechadas, el arquitecto parece obedecer a requerimientos más convencionales. Un ejemplo es la torre de la Catedral Nueva de Salamanca (fig. 239), de la cual perduran dibujos de Ribera de 1733 a 1738 ¹⁶⁹. Su diseño fué realizado; pero el terremoto de 1755 dañó la caña de la torre, y en 1766 su situación empeoró. Finalmente, tuvo que ser encadenada con hierro y reforzada con albañilería, antes de 1768 ^{169 bis}. La vaina se eleva hasta el nivel de las ventanas del campanario en el diseño de Ribera; así que sus proporciones han sido alteradas. Pero el tambor octogonal y la cúpula, como podemos ver hoy, con remates goticistas sobre las esquinas del cuadrado fuste, corresponden en su totalidad al proyecto de Ribera. Aquí, mucho mejor que en parte alguna de su obra, se evidencia su esfuerzo en obtener efectos de claroscuro y brillante silueta que resultara efectiva desde largas distancias. Sin embargo, las formas son todas tradicionales. Los remates goticistas fueron anticipados en la sacristía de Sagarvina y en la obra de la cabecera. Ambos diseños se parecen al de Rodrigo Gil, de principios del siglo XVI. Los dóricos entablamentos del octógono anticipan el retorno neoclásico a los triglifos y metopas. La inventiva libertad de las portadas del período entre 1720 y 1730 no queda en evidencia.



Figs. 240 y 241.—MADRID: FACHADA DEL CONVENTO DEL CARMEN DESCALZO. VALLADOLID: FACHADA DE LA UNIVERSIDAD.



Figs. 242 y 243.—TOLEDO: RETABLO Y CLARABOYA DEL TRANSPARENTE EN LA CATEDRAL.

De esta suerte, dos líneas de sentido convergen para sugerir que San José, acabado en 1742 ²⁹, como Carmen descalzo, en Madrid, pudo ser obra de Ribera (fig. 240). De un lado, el ornamento de la fachada — lunetos ovales, almohadillados, sillares de esquina, pequeñas porciones curvilíneas, brillantes perfiles — señala a Ribera. De otro lado, el extraordinario conservadurismo del diseño, el cual repite formas postherrerianas de principios del siglo XVII, en la galería sotacoro y en el escarpado frontón — cf. Hervás o Trinidad Descalza, en Alcalá de Henares —, conforme a la epigonal y nostálgica tendencia de Ribera, que la torre de Salamanca evidencia. Sea o no San José obra de Ribera, es un tributo al estilo de casi un siglo antes, y en particular a la manera de Francisco Bautista, en los alzados interiores y en las formas de la caja cuadrada de la cúpula, como en la iglesia del Sacramento, empezada en 1671.

Si pueden mantenerse estas hipótesis: que el estilo de Ribera pasó una crisis de extravagancia ornamental en la tercera década del XVIII y que su obra se aquietó posteriormente, resulta posible entonces conceptuar a este arquitecto como la cima de la gran onda de exuberante decoración que se abrió paso durante el siglo XVII para quebrar en su tiempo. El final de su vida y las obras tardías de sus contemporáneos fueron así las espumas que rompen sobre la playa.

NARCISO TOMÉ (Activo en 1715 - † 1742). — El desenvolvimiento estilístico desde las túrgidas y sobrecargadas superficies de José Benito Churriguera hasta los melifluos ornamentos del rococó español, aparece con la mayor claridad en las obras de la familia Tomé. Éstos fueron escultores y ornamentistas y estuvieron activos en Valladolid, Toledo y León, constituyendo la familia el padre y tres hijos, de los cuales los más importantes fueron los hermanos Narciso y Diego († 1732).

La familia apareció primeramente en 1715, en relación con la decoración de la fachada de la Universidad de Valladolid ¹⁴⁸. Sobre un elevado pedestal, el orden gigante de pilastras y columnas se eleva a través de dos pisos bajos de proporciones (fig. 241). Una superficie excesivamente activa rellena los espacios entre pilastras y ventanas. Encima de los soportes pareados que enmarcan el portal, el diseñador actuó como si estuviera hipnotizado por los fustes de las columnas, las cuales continúan sin interrupción a través del entablamento y la cornisa hasta la balaustrada. El eje de simetría es verticalmente expresado por un nicho angular y por formas de frontón nada convencionales. El protuberante eje central es de la misma familia que la neoplateresca fachada de San Marcos, en León, de Martín de Suiñaga (1715-1719). El efecto reticular de elementos en excesiva competencia y energía recuerda intensamente el renacimiento plateresco que tuvo lugar en toda España en el primer cuarto del siglo XVIII.

De otro lado, se tuvo presente la posibilidad de diseño especializado para funciones académicas, y la fachada de Tomé merece comparación con los otros dos proyectos universitarios de la misma época: San Telmo, en Sevilla (1681-1736), y la Universidad de Cervera (1718-1789).

La obra de Valladolid es la más temprana de este programa y la menos original. El plan consiste en un macizo proyecto de bloque dando a un espacio público. Ampara un claustro conventual con hileras de aulas. Esta distribución es idéntica a la del Colegio de Santa Cruz, en Valladolid (1487-1491), de modo que el carácter neoplateresco de la Universidad no sólo

puede ser demostrado en lo tocante a la decoración, sino también en el programa y el plan. Tanto Cervera como San Telmo, en Sevilla, sin embargo, corresponden a otro tipo, que deriva de la planta cuadrículada de El Escorial y de los hospitales renacentistas del tipo del Ospedale Grande, de Filarete, en Milán, asemejándose en los grandiosos alzados, a los palacios barrocos de regalía, en el siglo XVII. La fachada de Tomé, en Valladolid, corresponde de todos modos a una corriente retardataria de diseño, que buscaba su inspiración en el pasado, reflejando, quizás, el dominante influjo del padre Antonio.

La obra firmada de Narciso Tomé, el Transparente, en la catedral de Toledo (1721-1732), es, por esta razón, una sorprendente revelación de asombrosa audacia y originalidad (fig. 242). Sus elementos rococó son sólo comparables a las afrancesadas derivaciones usadas por Diego Tomé en 1726 — conocidas por un grabado — en las cuales flotan querubines en un espacio de arabesco no desemejante al del Transparente de Narciso.

Este diseño ha despertado siempre o arrobadas alabanzas o moralizadoras reprobaciones, no consiguiendo nunca, en cambio, normal aceptación: la obra es única y trasciende de su familia estilística mucho más de lo usual en arte. El motivo invocado para la obra, hacia 1720, no carece de interés. El nuevo arzobispo, Diego de Astorga y Céspedes († 1734), consideró mal el hecho de que los fieles pudieran circular por el ambulatorio gótico por detrás del Sacramento, sin indicación ninguna de su presencia. En esto fué un típico exponente, no sólo de la devoción de la Contrarreforma al Sacramento, sino de las tradiciones españolas en relación a su manifestación¹⁵¹. Dentro del revestimiento de mármol que envuelve los soportes del ambulatorio gótico, una escalera espiral se eleva diecisiete peldaños hasta el pequeño Sagrario¹⁵⁰.

El Transparente es en la actualidad un camarín carente de muros, hecho de luz y colocado con teatral artificio sobre los continuos espacios del ambulatorio gótico. Su identidad y su separación de parte del resto del ambulatorio fueron obtenidas por una audaz utilización de la estructura y por la mayor discontinuidad posible entre su sistema ornamental y el de los espacios inmediatamente anexos. Para aumentar la luz, una ingeniosa solución se aportó. Consiste en los tragaluces, elevándose por encima de las bóvedas góticas a modo de un ventilador de navío (fig. 243). Una ventana circular se eleva sobre el eje principal de la catedral, directamente sobre los soportes del ambulatorio e inundando la crujía axial de la nave interior del ambulatorio con una luz más brillante que la de cualquier otra parte del templo. Una bóveda nervada entera hubo de removerse — la bóveda axial sobre la nave interior — y sobre esta entrada los arquitectos construyeron una vasta capucha de albañilería, alzándose de cara al Este con un gran óculus.

Desde la ventana al altar de detrás del Sacramento, todas las superficies visibles están pintadas como nube mística que desciende del Empíreo y cuyas revelaciones a través de la bóveda, tal como el Sol de la Verdad, en el altar, pueden descubrir serafines, querubines, arcángeles y santos en medio de símbolos eucarísticos y profecías abajo del retablo. En el altar, al nivel de la Sagrada Forma, el sol naciente, conjunto de doradas maderas, brilla desde la Eucaristía, rodeado de figuras de arcángeles arrodillados o volando¹⁵¹. Bajo el sol, en un edículo, la Virgen, sentada en su trono, muestra a su Hijo, que señala con el dedo al globo del mundo que hay bajo su mano.

Encima del sol, y detrás de él, se ve la estancia de la Última Cena. Toda la composición está labrada en cóncavo relieve. Dos paneles laterales forman las cúspides de una larga curva

cóncava en el panel central. En el plano vertical, dos pisos se hallan claramente marcados por órdenes superpuestos de correctas proporciones. Sus entablamentos, sin embargo, violan su función tectónica, por doblarse hacia abajo en el centro, para establecer un retroceso en perspectiva en un espacio pictórico. Los entablamentos no sólo marcan los puntos de carga en los retrocesos pictóricos, sino también los límites de un tercer modo del espacio, el cual no es tectónico ni pictórico, sino "metafísico", por cuanto sugiere un espacio situado más allá de la ordinaria experiencia. De esta manera, la cabeza de la Virgen es enmarcada por un nicho de perfiles vegetales y distintos de toda forma arqueada tradicional. Este arco anticipa en seis generaciones las formas características del *art nouveau*, hacia 1900, como aparecen en las invenciones de Antonio Gaudí. Estas formas asombrosas reaparecen en los soportes columnarios y en las alas laterales, donde las superficies aparecen desmenuzadas y hechas jirones en banderolas colgantes y rotas membranas. La impresión de quebradas membranas de vitela es particularmente intensa en los soportes del nivel bajo, donde las estrías se muestran a través de grietas y jirones en otro tegumento de calidad similar a la piel, para sugerir que las formas de este modo reveladas son las de un reciente nacimiento, sólo ahora revelado y todavía cubierto con los jirones del espacio celestial, donde querubines aún retozan.

Narciso Tomé transformó así imperiosamente el conjunto arquitectónico y los convencionalismos de la arquitectura en orden a obtener tales efectos. Su obra está más allá de discusión, como *non plus ultra* en la historia de la arquitectura española hasta el advenimiento de Antonio Gaudí, el cual exploró los océanos más allá de los confines señalados por Narciso Tomé. La autoestimación de Narciso estaba al nivel adecuadamente alto: su firma confiesa una suprema competencia y el entero crédito de la obra: "Narcisus Tomé hujus s. ecclesiae prim. architect. major. totum opus per se ipsum marmore. jaspide. aere fabrefac. delineav. sculp. simulque depinx."

Narciso produjo poco después de 1732. F. de B. San Román ha publicado su proyecto, no realizado, para el trascoro en la catedral de Toledo, de hacia 1736, por el que la pantalla del siglo XV, que subsiste en la actualidad, había de ser reemplazada por el diseño de Tomé¹⁶⁴. Esta transformación escultórica de la obra del siglo XV había de haber sido muy rica y significativa, desde el punto de vista teológico. Las formas, sin embargo, agregan poco de nuevo, recordando mejor los más complejos diseños de Wendel Dietterlin, con frontones invertidos e interferidos. Las pilastras semejan membranas desmenuzadas nuevamente; pero la intención fué reforzar cantos y contornos, como es usual en los diseños del estilo rococó. En 1738, Narciso estaba comprometido en la ejecución de un retablo de mármol para el destruído edificio de las carmelitas descalzas de la Baronesa, en Madrid. La última obra a la cual se halla asociado su nombre, antes de su muerte, en 1742, fué el altar mayor de la catedral de León, ejecutado en madera dorada sobre proyecto de su sobrino Simón Gabilán Tomé, y J. B. Mendizola, hacia 1740. El altar fué desmantelado en la "purificación" décamónica de iglesias góticas, y sus partes se trasladaron a la iglesia de las capuchinas, en León, donde se pueden ver en el presente¹⁶⁵.

ALBERTO DE CHURRIGUERA (1676-1750). — El más joven de los hermanos de José Benito, aun cuando fué el mejor arquitecto de la familia, no impuso con claridad su personalidad artística hasta después del fallecimiento de José Benito y de Joaquín de Churriguera,

en 1724-1725. Entonces produjo una serie de obras que lo relacionan íntimamente más con D. A. Díaz, en Andalucía; Acero, en Cádiz, y Pedro de Ribera, en Madrid, que con sus hermanos. Mantuvo su nombre; pero su diseño es tan diferente de los de ellos como puedan serlo los de dos generaciones¹²⁶, correspondientes a los estilos de los siglos XVII y XVIII. Los otros Churriguera eran todavía los portadores de una manera ornamentada de difusa tendencia. Alberto concentró, intensificó y purificó su uso de líneas decorativas y planos rotos en un estilo de carácter rococó en el énfasis de los contornos de enmarcamiento.

La Plaza Mayor de Salamanca (fig. 244) fué la primera obra independiente de Alberto de Churriguera¹²⁶. El Cabildo se la encargó en 1728, cuando decidió rivalizar con las imponentes plazas públicas de Madrid, Valladolid (el Ocho) y Córdoba (el Cuadro). La primera piedra, en el lado oeste, fué puesta en 1729 y el Pabellón Real quedó terminado en 1733. Los edificios del contorno fueron edificados en orden dextrógiro, terminando con el lado norte, que no se completó hasta el año 1755, cuando Andrés García de Quiñones construyó la fachada del Ayuntamiento. El esquema es el mismo de la Plaza Mayor de Madrid, constituyendo una plaza-patio cerrada al tráfico general (Ricard). Con fachadas mucho más adornadas que las de la Plaza Mayor de Madrid, resulta la más festiva plaza pública de España, que alza cuatro pisos sobre soportales en torno a todo el cuadrado, de casi ochenta metros por lado, apartada del corazón de la ciudad medieval, como tranquilo y regular espacio en vivo contraste con la aludida villa.

La presión del plano medieval sobre el cuadrado de Alberto se evidencia en la disposición de las entradas a la plaza. Las fachadas no se abren siguiendo ejes de simetría. El gran arco del Pabellón Real, en el lado este, está fuera de centro en ambas fachadas. Al lado norte, el Ayuntamiento está simétricamente colocado en la mitad oriental de esta fachada. Las entradas a los lados oeste y sur se encuentran a intervalos irregulares entre sí y con relación a las esquinas. En este cuadrado, todo el ritmo de la existencia social se transmuta en festiva ceremonia, después de las constreñidas y laberínticas vías cerradas de la ciudad medieval. Jürgens¹⁴, después de notar las flores de lis borbónicas que coronan los pináculos a lo largo de la línea de las cubiertas de los edificios, compara la plaza entera a una sala de fiestas.

El Pabellón Real es lo más cercano a los gustos de Alberto de Churriguera (fig. 245). Las arcadas de la planta baja muestran medallones en las enjutas, en un lenguaje plateresco que fué la especialidad de Joaquín de Churriguera. Encima de las arcadas, un colosal orden de pilastras se eleva a través de dos pisos con ventanas. Un cuarto piso con ventanas es dividido en compartimientos por medio de pilastras y por imponentes ménsulas de cornisa, escaladas a la total elevación. La balaustrada de la cubierta continúa el ritmo en pirámides empenachadas por la borbónica flor de lis. Los balcones de hierro forjado en cada ventana son una parte esencial del programa, para el uso de la plaza en festivales, y el ornamento de cada piso subraya los balcones encima. Con menores cambios, este mismo diseño unifica los otros lados de la plaza. La fachada este del Pabellón Real es mucho más simple en la severidad de las lisas molduras de entre los pisos. Pertenece a la misma familia que los desvaídos dormitorios de la Clerecía, de Juan Gómez de Mora.

En 1729, Alberto facilitó el proyecto para el acabamiento de la fachada de la catedral de Valladolid⁴⁰. La obra comenzó en 1730 y la ejecución muestra muchas pequeñas divergencias con relación al programa establecido en el proyecto de Alberto para el alzado (figu-



Figs. 244 y 245.—SALAMANCA: PLAZA MAYOR; PABELLÓN REAL EN LA PLAZA MAYOR.



Figs. 246, 247 y 248.—VALLADOLID: PORMENOR DEL CUERPO ALTO DE LA FACHADA DE LA CATEDRAL.; SALAMANCA: PORTADA DE LA IGLESIA DE SAN SEBASTIÁN; IGLESIA DE SAN SEBASTIÁN Y COLEGIO DE SAN BARTOLOMÉ.

ra 246). Su intención fué imponer sobre el severo y grave ritmo herreriano del primer piso, una animada y nerviosa continuación, en otra clave y tempo. El diseño de Alberto es un *allegro*, mientras el de Herrera es un *andante*; desde una vivaz balaustrada — sus veinte pilarotes fueron reducidos a quince en la realización — se eleva un piso superior con frontón, con aplanadas volutas laterales de gran energía lineal. En el eje central, una gran ventana, sobrecargada con turbulentas formas heráldicas, rompe a través del entablamento en el frontón — en la ejecución, la ventana se redujo de tamaño y el grupo heráldico se escindió de ella —. Alberto transformó el entablamento en una zona ribeteada por una baja moldura en medio relieve, la cual actúa como una vigorosa línea dibujada, que cruza la fachada. Debajo del entablamento, la zona de los capiteles de las pilastras toscanas fué de igual modo enfáticamente dibujada en una línea continua a través de todo el ancho de la fachada. Este tratamiento lineal reaparece en los paneles de las caras de las pilastras y en el audaz recorte de los marcos de las ventanas. El efecto de superficie acordonada y listada es sistemático; contra los tonos de órgano del bramantiano piso bajo de Herrera, el diseño de Alberto es igual a una cadencia de flauta. No hay evidencia de que Alberto supervisara la ejecución de su proyecto. Chueca cree que el dibujo le fué solicitado sólo como anteproyecto. De todos modos, el hecho atestigua la fama de Alberto, por cuanto su proyecto se solicitó por el cabildo catedralicio, para completar los inimitables y fragmentarios inicios de Herrera.

Esta modalidad listada y acordonada de resolver los efectos visuales aparece también en el diseño de Alberto para San Sebastián, en Salamanca (1731). La nave de cajón, en proporción de doble cubo, con un tambor octogonal encima y caja de cúpula, pertenece a la familia de la capilla de San Isidro, en San Andrés, de Madrid (fig. 248). El árido frontón, según Modesto Falcón ¹²³, reemplaza a una espadaña que se derrumbó en 1853. Las pilastras penden sobre las fachadas igual que trenzas, con bases que se elevan a unos tres pies sobre el nivel de la planta. Los fustes, subdivididos en paneles, producen el efecto de acentos listados o acordonados que juegan con molduras de sección semicircular, horizontales, en la zona de los capiteles y en una ambigua cornisa cuya moldura intersecciona el cabecero de la ventana de la fachada superior. Éstos recuerdan tanto la fachada de la catedral de Granada, de Cano, como la torre del Reloj, de 1676-1680, en la catedral de Santiago, por Domingo de Andrade. De esta suerte, Alberto se asentó firmemente sobre las tradiciones de los más inteligentes proyectistas de dos generaciones anteriores a su época; en lo que respecta a la tradición, se halla más cerca de Cano y Andrade que de sus hermanos, y en lo que concierne a las innovaciones, permanece próximo a Ribera y a la estética del rococó mejor que a la opresiva ornamentación de las asociaciones churriguerescas a las que su patronímico le condena.

Debería mencionarse que Alberto pretendió reconciliar las formas estructurales y la superficie ornamental en el extraño e inédito proyecto de las fachadas de San Sebastián. Los muros de sostén, de piedra arenisca, soportan bóvedas de ladrillo con superficies internas estucadas (fig. 249). La imposta de la bóveda de cañón, de ladrillo, de la nave, es señalada en el exterior por medio de una moldura horizontal que divide las pilastras al nivel de las mesillas de ventana de los lunetos. De este modo, la estratificación del muro superior, exterior, pretende expresar el orden estructural. Una similar conformidad entre las formas interiores y exteriores aparece en el tambor octogonal. En el interior, Alberto explotó el contraste entre los ángulos abruptos del tambor y la uniforme curva del anillo de las pechinas. Esta contraposición de porciones rectas y curvas es, naturalmente, característica del ornamento

de la generación de Alberto. La hemos encontrado antes en la obra de Diego Antonio Díaz, en Andalucía, con cuyo estilo Alberto no se halló directamente relacionado, y todos los proyectistas importantes del período 1725-1750 participaron en el mismo esfuerzo para redefinir la superficie por medio de marcos ornamentales.

El marco compuesto de porciones rectilíneas y curvadas aparece más caracterizado en los pródigos enmarcamientos de puerta, de Alberto, en San Sebastián, de Salamanca (fig. 247). El dintel termina en pendientes curvas, en forma de bolsa, de una opulencia que sugiere el estudio por parte de Alberto de las formas llevadas hasta Portugal desde el sur de Alemania por J. F. Ludovice (Ludwig), el arquitecto del palacio de Mafra (1713-1730). En el estilo de Alberto, con todo, las largas curvas prevalecen sobre las interferencias de porciones rectilíneas, con el resultado de que las portadas tardías de Alberto poseen una calidad excepcionalmente meliflua. No acentuó las propiedades lineales de sus composiciones y confió mucho en los paneles foliados, guirnaldas y otras concentraciones de frondosa decoración.

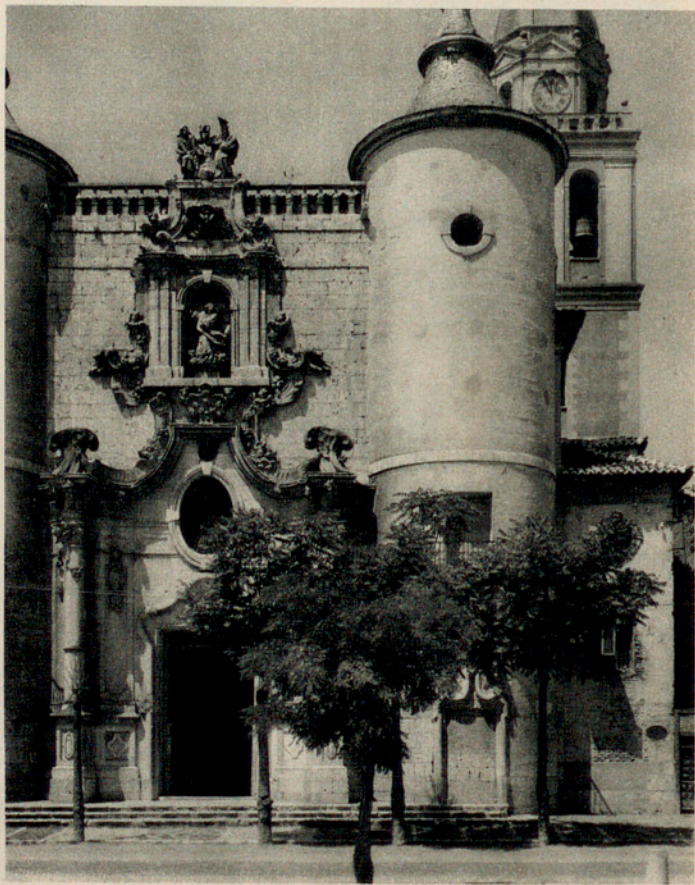
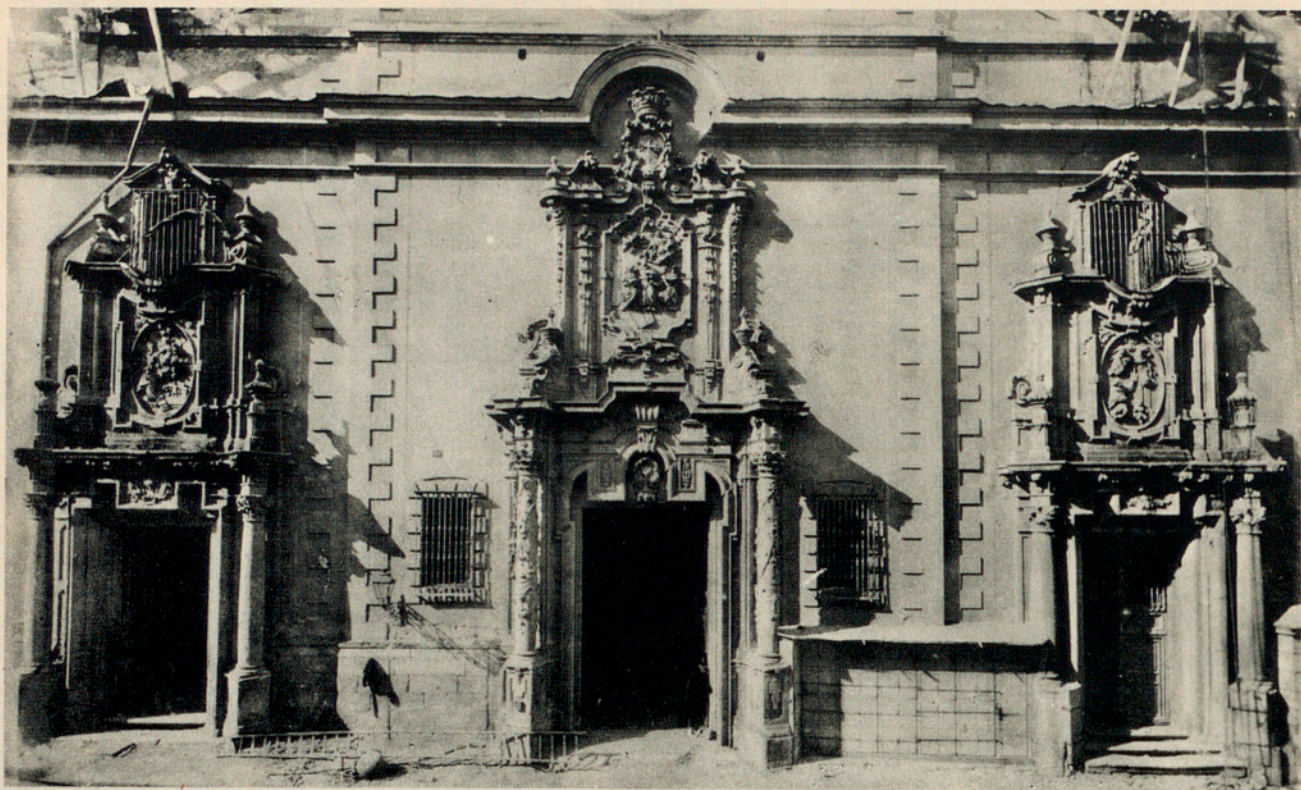
La manera que inauguró en Salamanca produjo en la obra de sus sucesores inmediatos un grupo de obras extremadamente hermosas. Dos ejemplos en íntima conexión son la portada de la rectoría (fig. 251), anexa a la Universidad, y la portada del convento de las Claras. En ambas el dintel es arqueado bajo un entablamento y enmarcado por un macizo bocelón. El tipo reaparece en la portada del edificio que actualmente es la Facultad de Medicina (fig. 250), adjunto al Colegio de Irlandeses, donde inesperadamente desplaza un eje de pilastras con tranquila omisión del simbolismo de las relaciones estructurales. Nuestro único indicio presente para el reconocimiento del autor de tal grupo se halla en la atribución de la portada del rectorado a Manuel Lara de Churriguera, escultor y ebanista, quien ejecutó los muebles para la librería de la Universidad ¹²⁷.

En 1738, Alberto resignó su puesto de maestro mayor de la catedral de Salamanca. La causa de esta discrepancia con el cabildo de la catedral fué el diseño de Pedro de Ribera para la gran torre. Alberto puso el veto al proyecto de Ribera y cuando el capítulo lo aprobó dejó la ciudad para siempre. Su salida fué determinada seguramente por algo más que una mera rivalidad. Como hemos visto, el diseño de Ribera para la torre de la catedral (entre 1733-1738) era de carácter reaccionario; ahí está la razón para juzgar que el estilo de Ribera soportaría una señalada *détente* después de la segunda década de la centuria. Alberto de Churriguera, por el contrario, surgió después de 1730 como promovedor — siguiendo los pasos de Rudolf y Tomé — del movimiento en pro de un gran dinamismo formal, con una notable iglesia, en Orgaz. El análisis de esta iglesia revela que Alberto avanzó muy lejos en la dirección abandonada por Ribera.

La iglesia parroquial de Orgaz fué comenzada en el mismo año de 1738, como la de la Asunción, en Rueda, pero los dos edificios consiguen distintos objetivos. La iglesia de Orgaz (fig. 252) estaba aún inacabada a la muerte de Alberto, en 1750, siendo entonces continuada por otro arquitecto ^{151 bis}. Su forma presente, igual que la de Montserrat, por Ribera, en Madrid, es sólo un fragmento de la intención del arquitecto. Pero es un fragmento sustancial, y la fachada principal es con seguridad de Alberto. El acento de Salamanca aparece inequívoco en los marcos de ventana amorosamente pormenorizados, con vigorosos dinteles en las caras de la torre; el estilo de Alberto puede también advertirse en las rotas e inversas curvas de la portada principal. Dos torres, de planta cuadrada, parecen empujar el panel central hacia un antecuerpo anterior. Sillares de esquina marcan los perfiles de las torres;



Figs. 249, 250, 251 y 252.—SALAMANCA: INTERIOR DE LA IGLESIA DE SAN SEBASTIÁN; PORTADA DE LA FACULTAD DE MEDICINA Y DE LA CASA RECTORAL. ORGAZ: IGLESIA PARROQUIAL.



Figs. 253, 254 y 255.—MADRID: FACHADA DE LA IGLESIA DE SANTO TOMÁS. RUEDA: INTERIOR Y FACHADA DE LA IGLESIA PARROQUIAL.

pilastras subrayan el panel central. El diseño es macizo y escarpado, acentuando los valores de los muros. En el portal, las columnas que flanquean la portada están colocadas al bies, en un hospitalario abrazo que sigue lo establecido por Conrado Rudolf, en 1703, en el portal de la catedral de Valencia; por Vicente Acero, en 1722, en Cádiz, y por Narciso Tomé, en 1731-1732, en el Transparente de Toledo.

Una íntima afinidad relaciona Orgaz con la destruída fachada (fig. 253) de Santo Tomás, en Madrid ¹²⁶. José Benito de Churriguera trabajó en el crucero de esta iglesia entre 1718-1724; el edificio fué terminado, según creencia general, por sus hijos Jerónimo (1693-99 - 1731) y Nicolás (n. 1701). El mismo predominio de los muros, el antecuerpo concentrado; las sesgadas columnas de la portada aparecen enriquecidas por convexos entablamentos como en el Transparente de Toledo. El hecho importante es que los hijos de José Benito y su hermano Alberto pertenecían todos a otra generación artística.

La capacidad inventiva de Alberto se manifiesta más claramente en Rueda que en la modesta fábrica de Orgaz. La iglesia de la Asunción, empezada en 1738 y acabada en 1747, según reza una inscripción de la fachada, puede ser atribuída a Alberto sobre el fundamento de documentos no publicados, descubiertos por Pérez Mínguez ¹²⁵. De excepcional rareza en la arquitectura hispánica, desde 1450, es el uso de torres cilíndricas de ladrillo en una fachada (fig. 255). Si hemos de encontrar un modelo más cercano que la catedral de Cádiz, Alberto pudo dibujar el tipo partiendo de la reconstrucción, verificada por Herrera, del próximo castillo de Simancas, o también posiblemente de un extraordinario, aunque provincial, diseño en Valladolid, en la fachada de San Juan de Letrán, acabada en 1739 por Matías Machuca. Las torres de Rueda son ostentosamente llanas y severas. Su fisonomía militar es aliviada solamente por las graciosas y cóncavamente perfiladas agujas, así como por el caprichoso bocelón que rodea las falsas puertas al nivel de la planta baja.

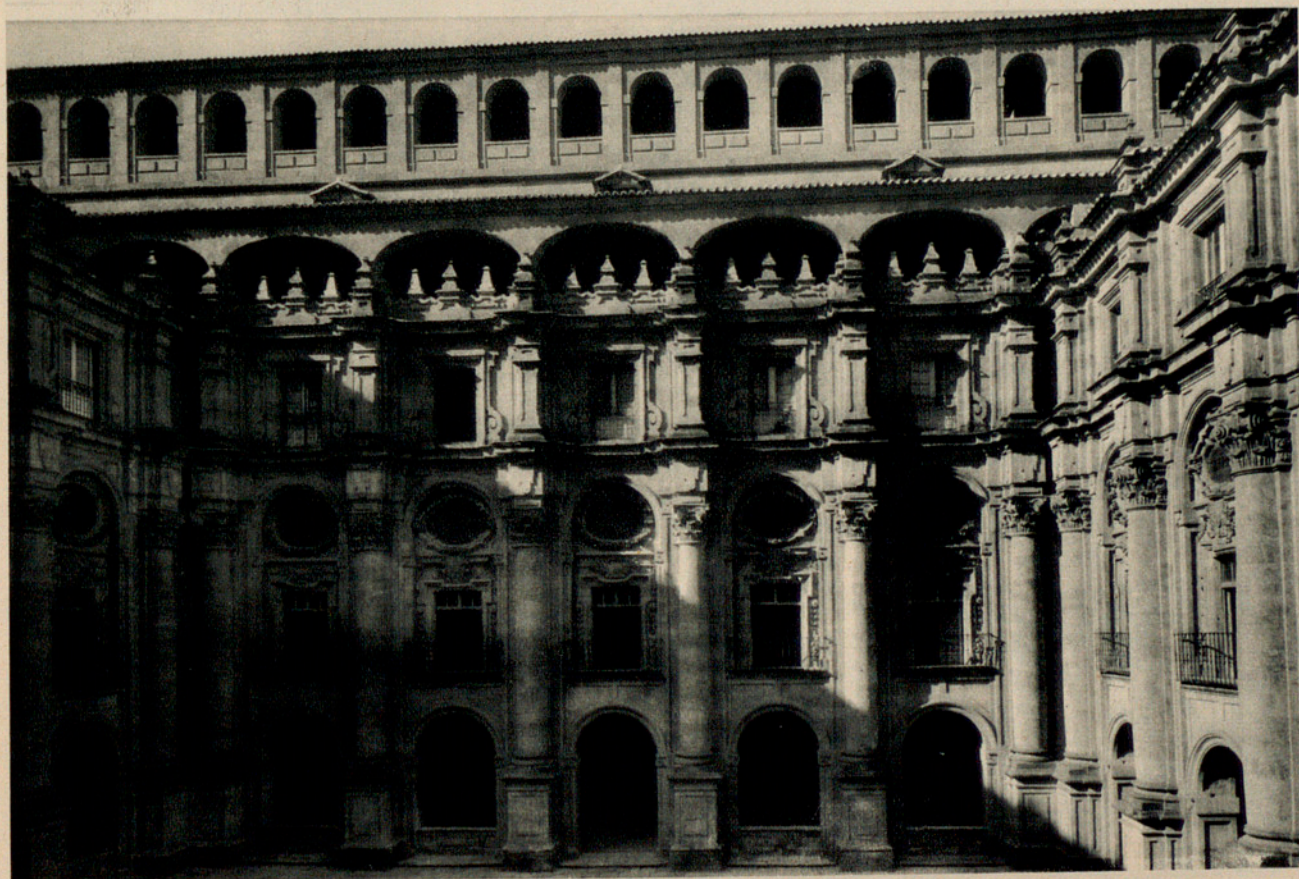
Entre las torres, el portal se alza en movimiento de extrema libertad, de curvadas formas. En planta, las curvas del portal tienden a dar la bienvenida y a acoger al visitante; en alzado, el entablamento se eleva gozoso para sostener la imagen de la Virgen de la Asunción, en su ascenso entre nubes hacia la Trinidad perfilada contra el cielo en la balaustrada de encima. La expresión es profundamente poética; pero depende directamente del teatral logro de Narciso Tomé en el Transparente de Toledo, como se evidencia en los curvados planos verticales y en las espumas y plumas de piedra, de carácter rococó. Los audaces huecos — y especialmente el luneto verticalmente elíptico sobre la portada — recuerdan la continua deuda de Alberto a Ribera. Lo peculiar de Alberto es el sistema lineal de formas predominantemente curvas.

La nave tripartita llama inmediatamente la atención por su ruptura con toda la tradición precedente en Castilla (fig. 254). En lugar de la acostumbrada frontalidad y planitud de todos los miembros, los soportes son sesgados y las arcadas de la nave están diagonalmente al bies para permitir así a la mirada deslizarse sobre los volúmenes en una percepción de la continua unidad espacial. La idea es de Acero; la hemos encontrado antes en sus diseños de 1722 para la catedral de Cádiz. El triple ábside y las cilíndricas torres de la fachada pueden, en consecuencia, interpretarse como reflejo de la admiración que Alberto sentía por Vicente Acero. Al respecto, y en cuanto a las torres cilíndricas, Rueda es una disminuída e imaginativa recreación de la catedral gaditana. Recientemente se ha atribuído esta iglesia a Manuel Serrano, de Madrid, a base de documentos inéditos descubiertos por E. García Chico ^{155 bis}.

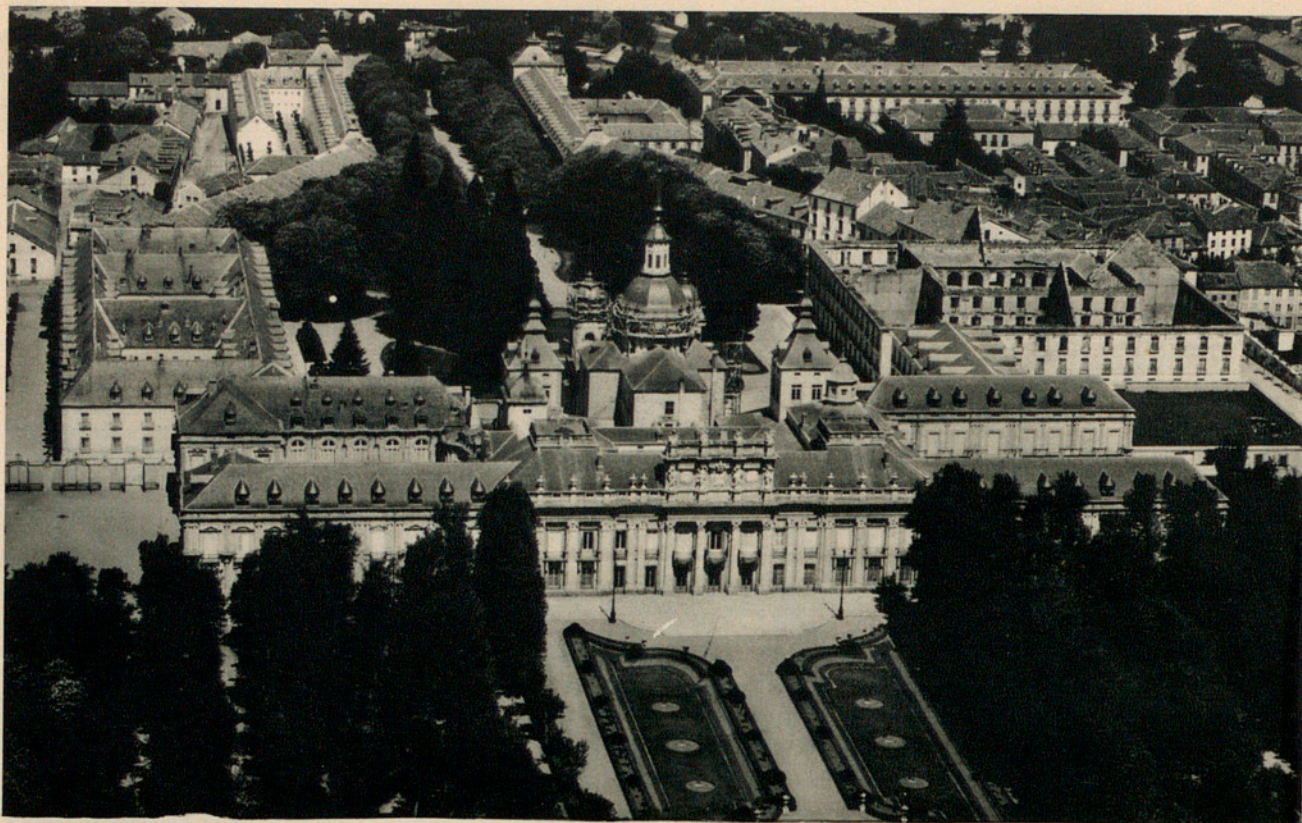
La carrera de Alberto no fué muy feliz. Dos tercios de su vida los vivió en la oscuridad, bajo sus hermanos. La posteridad ha establecido raramente la separación entre su obra y la de ellos. Después de la muerte de éstos, gozó de un breve período de doce años de preeminencia en Salamanca, y en Valladolid fué solicitado para completar la fachada de Herrera. Alberto, mejor que Ribera, dió impulso a la integración de un estilo español del ornamento rococó, completado con el empleo de planos curvados y movimiento lineal en Rueda. Pero hacia 1738, cuando la reyerta sobre el diseño de Ribera para la torre le hizo romper con el Capítulo salmantino, hubo menos demanda para los diseños que Alberto y Ribera tenían preparados. La reacción había aparecido ya antes, y la onda de retroceso contra la prodigalidad del ornamento — revulsión que se da en nuestra centuria — había comenzado. Alberto tenía unos cincuenta años al morir sus hermanos; pero su liberación de su círculo coincidió con los inicios de esa desfavorable revolución del gusto. La dirección abandonada por Ribera fué continuada por Alberto sólo en las provinciales y poco sobresalientes ciudades de Orgaz y Rueda.

ANDRÉS GARCÍA DE QUIÑONES (activo en 1750-1755). — Ceán, mientras lo cita en medio de los "gerigoncistas salmantenses", parlanchines salmantinos, excusaba a Andrés García de Quiñones, por asignarle mejor juicio y gusto que a los demás miembros de su secta. Ésta no es razón suficiente para creer que Ceán o Llaguno conocían mucho sobre la obra de Andrés García, pues confundían su nombre con el diseño de la Plaza Mayor, que en realidad fué de Alberto de Churriguera, en 1720. Sólo Villar y Macías, con acceso al perdido manuscrito de Simón Gabilán, titulado *Cartas históricas serijocosas*, podría identificar correctamente a Andrés como el arquitecto de las torres y patio de la Clerecía, y también del Ayuntamiento ¹⁴⁸. Estas obras pertenecen a los años 1750-1755; después tenemos noticia solamente que el hijo de Andrés, Jerónimo, continuó como arquitecto en las partes tardías de la Plaza Mayor ¹²⁵.

Las torres de la Clerecía están próximamente emparentadas con el Ayuntamiento según la maqueta en madera del edificio municipal. El modelo es seguramente del siglo XVIII y sus torres, presumiblemente diseñadas por Andrés García de Quiñones, fueron edificadas, no en el Ayuntamiento, sino sobre la iglesia del siglo XVII, de la Clerecía. La Casa consistorial (fig. 256) nunca llegó a tener sus torres, y el campanario fué construído, siguiendo el modelo, sólo en 1852, con piedra tomada de las ruinas de las partes caídas de los dormitorios de la Clerecía ¹²³. Las torres de la Clerecía prefiguran el fenestraje del Ayuntamiento. En el piso cuadrado, un bocelón curvilíneo, en el cabecero de la ventana, está coronado por un frontón roto; la ventana está enmarcada por medias columnas corintias y un entablamento dórico. Las esquinas del volumen cuadrangular de la torre de la Clerecía, sin embargo, preparan la transición al octógono superior con las columnas pareadas de los ángulos; géminas columnas que parecen separar hacia afuera, desde la estructura cuadrangular, un soporte para cada uno de los obeliscos de encima. Entre la fachada fenestrada y las columnas pareadas de las esquinas se obtiene el efecto de una cóncava curva en rehundido. Por tal medio, las esquinas adquieren prominencia. El procedimiento constituye un ejemplo especialmente efectivo de la tendencia a resaltar los contornos y perfiles de los proyectistas españoles de las décadas anteriores. Las ventanas de las torres de la Clerecía pueden ser comparadas a las derivaciones borrominescas de Ludovice en Portugal y a los vigorosos acentos plásticos de los arquitectos de la Corte, de la dinastía borbónica en España.



Figs. 256 y 257.—SALAMANCA: FACHADA DEL AYUNTAMIENTO, EN LA PLAZA MAYOR, Y PATIO DE LA CLERECÍA.



Figs. 258 y 259.—LA GRANJA: VISTA AÉREA Y FACHADA PRINCIPAL DEL PALACIO AL JARDÍN.

Estas cualidades de insistencia lineal y fuerza plástica se repiten en el patio de la Clerecía (fig. 257). Los cinco vanos en cada fachada muestran un ritmo alternado (a, b, a, b, a), asegurado por variaciones en el bocelón y marcos de las ventanas ovales, entre los elementos del orden gigante. El entablamento es invadido por las ventanas ovales, rompiéndose hacia afuera en complicadas respuestas de muchos planos sobre cada soporte, con un ornamentado pinjante en la superficie frontal. Los órdenes de las fachadas adyacentes chocan en una doble conjunción en cada una de las esquinas del patio. Un ático, con severa decoración de placado y antepecho coronado por pináculos, concluye este rico interlineado de formas.

Su precedente es lo suficientemente importante y cosmopolita para merecer una breve discusión. El cerrado sobreclaustro, primeramente aparecido en España en el patio trilingüe de la Universidad, en Alcalá de Henares. Este patio, acabado por Pedro de la Cotería en 1557, tiene fuentes italianas en la fachada de los Innocenti, de Brunelleschi (1419), la cual fué adaptada para uso como patio en 1454, por Michelozzo, para el palacio Medici-Riccardi, en Florencia.

Los montantes de las ventanas son también extranjeros. De un lado, aparecen en las fachadas del patio del Belvedere, proyectado por Bramante; de otro, se hallan en los Países Bajos formas primeramente usadas en España en un proyecto de envergadura, en El Escorial, juntamente con otras importaciones flamencas, como las cubiertas de pizarra y los chapiteles con buhardas. Donoso, en 1652-1656, en Santo Tomás, Madrid, fué el primer español que combinó los óculus bramantinos con el recinto de confortable estilo burgués, bien iluminado por ventanas con montantes, que suministran el modelo, no sólo para la Clerecía, sino también para los patios y fachadas gallegos del período tardío en el siglo XVIII, donde los montantes deparan una luz mejor bajo los cielos oscuros y lluviosos de las comarcas atlánticas.

Con Andrés García de Quiñones, no obstante, hemos avanzado demasiado lejos en el tiempo, fuera de la marcha de los acontecimientos que, con anterioridad a 1750, habían desviado a la arquitectura hispánica de su curso natural. Hemos de retornar ahora a los arquitectos borbónicos y a los palacios reales, que repetidas veces condujeron el diseño hispánico hacia las modalidades europeas y su desenvolvimiento.