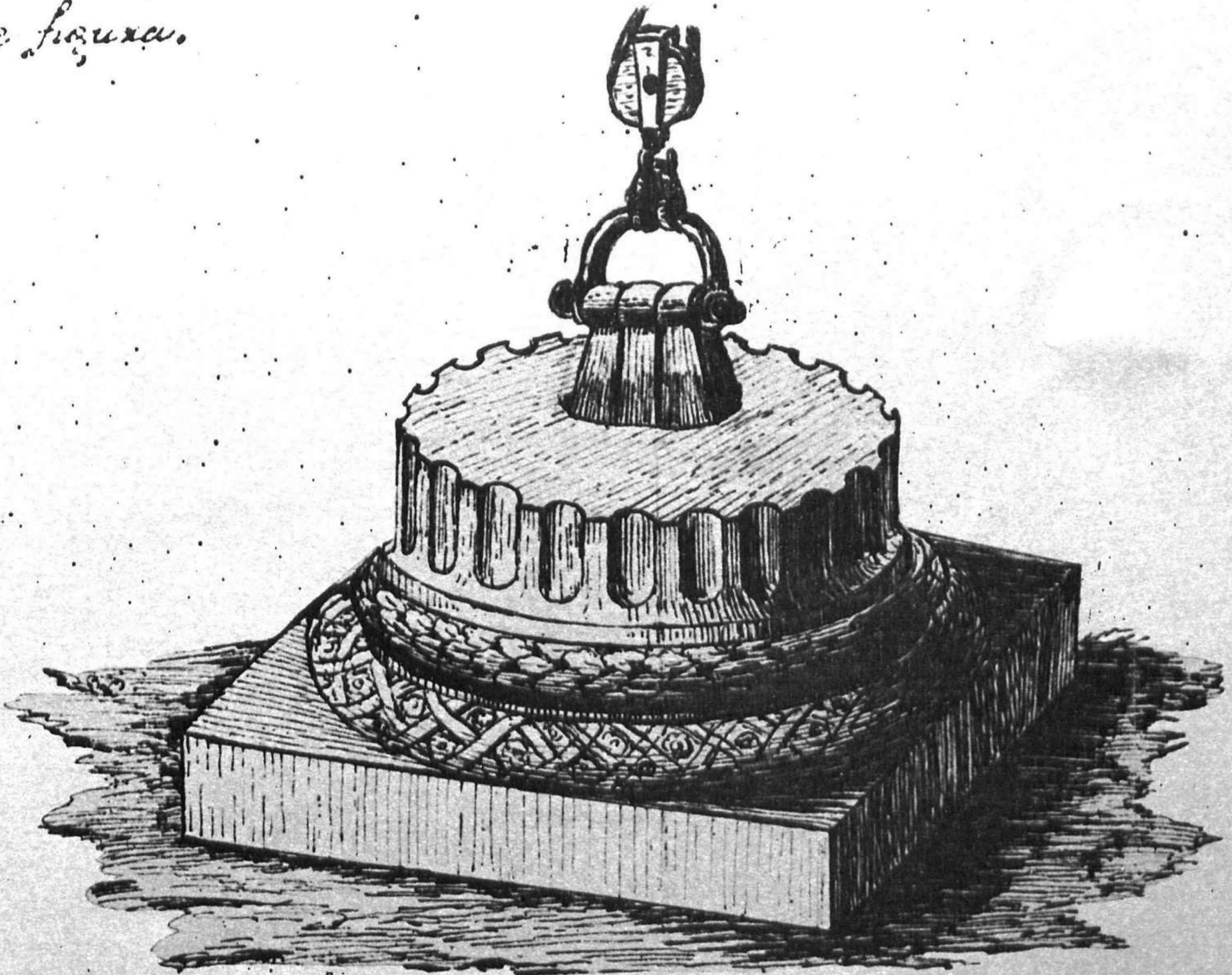


FRAGMENTOS

N.º 3

354

maquina: y desde la misma Cruzón sin necesidad de mas maquina
obras se puede colocar en su lugar, como se ve en la siguiente
se figura.



8. Puesta ya en su respectiva sitio la viciosa, se saca el eje de los
anillos de las Cruñas y asa: y faltando así la causa que obli-
gaba a aquellos a empujarse sobre el mas ancho fondo del a-

Z. 327



Sumario



Cubierta original de Mauricio D'Ors sobre un dibujo de José de Hermosilla.

Director:

Victor Nieto Alcaide

Documentación:

**María Dolores Atero
María del Carmen Yagüe**

Coordinación:

José Manuel Recio Pastor

REDACCION

Director ejecutivo:

Rafael Blázquez Godoy

Redactor jefe:

José María Fernández-Gaytán

Diseño maqueta:

Luis Carrillo Sáenz

En este número han colaborado:

Facundo Tomás

William Eisler

Delfín Rodríguez Ruiz

Mireia Freixa

Edita:

MINISTERIO DE CULTURA

Plaza del Rey, 1
28004-MADRID

Redacción:

Revista FRAGMENTOS

Gran Vía, 62 - 1.º izquierda
28013-MADRID

Teléfonos

241 98 34 y 241 93 23

Distribución y suscripciones:

Editora Nacional

Torregalindo, 10
28016-MADRID

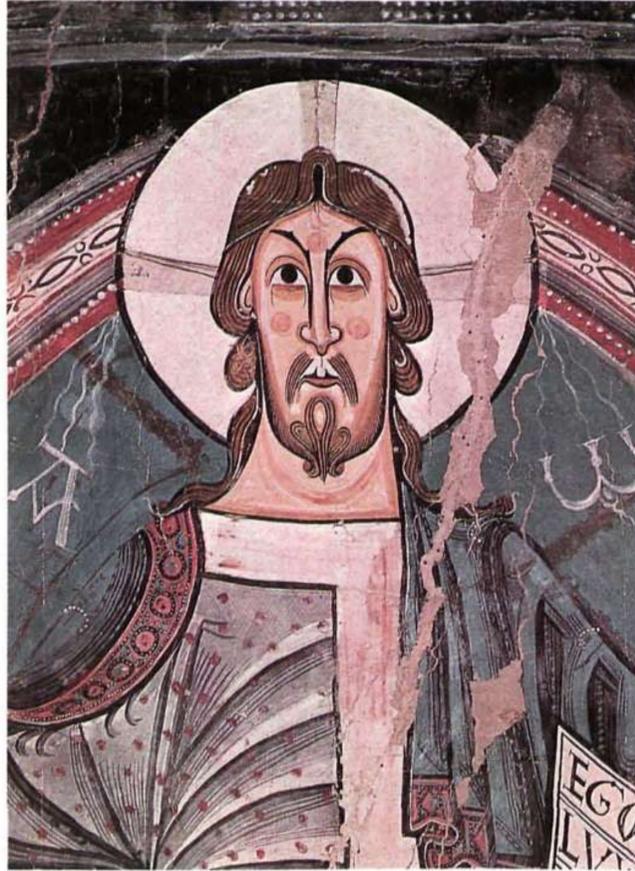
Imprime:

Técnicas Gráficas Forma, S. A.

Rufino González, 14
28037-MADRID

Depósito legal: M. 22.993-1984

P. V. P.: 300 pesetas



Facundo Tomás

Lo simbólico y lo real en la pintura románica

A través de la pequeña ventana del ábside de Sant Climent de Taüll —afirma el autor del estudio— se puede ver la estructura categorial del arte románico: lo real y lo simbólico, la materia y la representación, el espectáculo ritual y la presencia ultramundana se amalgaman en un conjunto unitario en el que es difícil encontrar una jerarquización de los distintos valores. Los significantes remiten a otros significantes y los signos no son concebibles sin la materia que los articula. El sentido de la obra tiene un carácter móvil. La luz, fuente de la visión, lo es también de toda belleza.

Página 5

William Eisler

Arte y estado bajo Carlos V

La gloria de Carlos V se manifiesta mucho mejor a través del esplendor del oro y plata enhebrado de las series de tapices tunecinos que a través de la precisión de las imágenes de Vermeiren cuyo material las oscurece bastante. William Eisler, autor de "Arte y estado bajo Carlos V", individualiza las dos tendencias básicas de la producción artística patrocinada directamente por el monarca, que, tomada como unidad, representa sólo un aspecto del amplio problema del impacto del soberano sobre las artes visuales europeas.

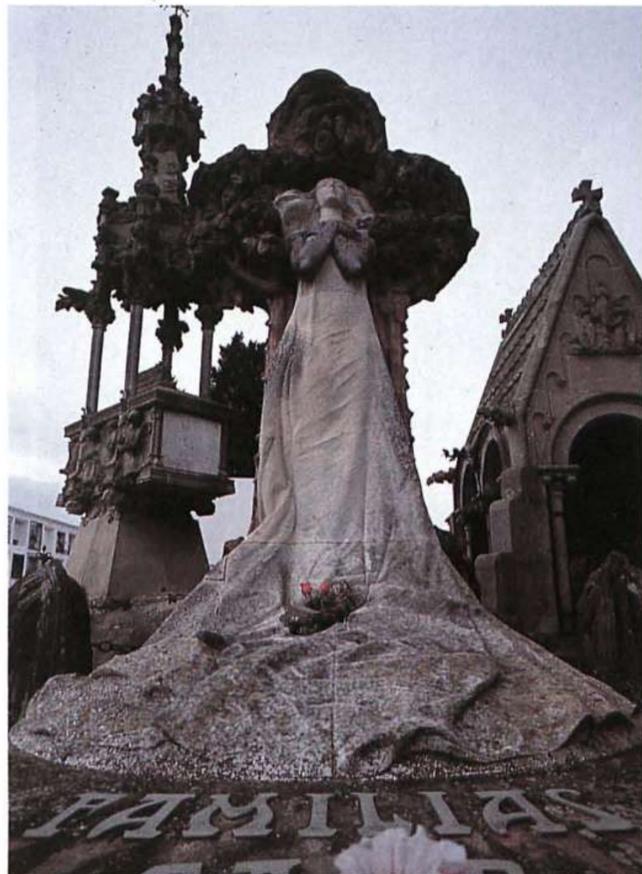
Página 21

Delfín Rodríguez

De la utopía a la academia: El tratado de arquitectura civil de José de Hermsilla

Cada vez es más frecuente la idea de que a mediados del siglo XVIII la arquitectura europea conoce un momento importantísimo desde el punto de vista de la formulación y crítica de nuevos lenguajes y funciones. En el seno de la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, recién fundada por esas fechas, un arquitecto, José de Hermsilla, desempeñó un papel decisivo que hasta ahora no ha sido suficientemente valorado. Delfín Rodríguez aborda en este estudio algunos de esos problemas a partir del análisis del tratado, inédito y manuscrito, de José de Hermsilla, *Architectura Civil*, realizado en Roma en 1750.

Página 57



Mireia Freixa

La escultura funeraria en el modernismo catalán

El pintoresco ambiente de los cementerios mediterráneos en el cambio de siglo ha sido demasiadas veces olvidado por los historiadores del arte. El miedo reverencial a la muerte entendida como "fracaso médico" propio de nuestro siglo, ha entorpecido también, los estudios sobre el complejo ceremonial de la muerte en general, y de forma específica del arte funerario, que tanto comprende obras de primerísimo orden, como piezas que deben ser consideradas dentro del amplio concepto del *kisth*. El presente trabajo pretende mediante una rápida lectura sobre la escultura funeraria del modernismo en Catalunya, contribuir al esclarecimiento de la actitud del hombre ante la muerte en los primeros años de nuestro siglo.

Página 41





LO SIMBOLICO Y LO REAL EN LA PINTURA ROMANICA



Sant Climent de Taüll

FACUNDO TOMAS, profesor de Teoría e Historia del Arte en la Facultad de Bellas Artes de Valencia y vicedecano de la misma, ha publicado distintos trabajos sobre medios de comunicación de masas (**Apuntes para un análisis de los héroes del cómic, Carteles republicanos de la guerra civil. La colección de la Biblioteca Universitaria de Valencia, Renau: la ética y la forma**) y sobre pintura contemporánea (**La guerra civil del Equipo Realidad, Hacia una iconología de la pintura del siglo XX: la ventana**). Se doctoró en 1982 con un trabajo sobre cartelística que se publicará en breve.

Según nos informa la inscripción colocada en una de sus columnas, la iglesia de Sant Climent de Taüll fue consagrada en el año del Señor 1123. Se ha puesto en duda, sin embargo, la validez de la fecha para la datación de la pintura del ábside (1). A nuestros efectos, lo que interesa es constatar que el conjunto pictórico-arquitectónico fue realizado en ese amplio período de

desarrollo global que siguió al milenio y que demostraba que “el revestimiento de un blanco manto de iglesias”, saludado efusivamente por Raúl Glaber, no había sido sino el comienzo del despegue de Europa, del abandono definitivo de la disgregación, de la búsqueda de un camino unitario hacia el futuro que acabaría imponiendo la cultura y el modo de vida europeos en todo el mundo.

La pintura del ábside de Sant Climent es una de las más bellas composiciones románicas, manifestando el esplendor de ese modo de hacer que conoce su plenitud en la primera mitad del siglo XII.

Como es habitual en las iglesias catalanas (2), está dispuesta en tres niveles: uno superior ocupado por la *Maiestas Domini*, los cuatro evangelistas y cuatro figuras angélicas; uno intermedio con María y cinco apóstoles, y uno inferior —en mal estado de conservación— del que hoy sólo pueden percibirse algunos restos de grecas y cortinajes. Entre los niveles superior e intermedio hay una estrecha franja con los nombres de María y los cinco apóstoles.

El nivel superior, que ocupa relativamente la mayor parte de la superficie, simboliza el mundo celestial.

¿Lo simboliza? Estamos tentados de decir: es el propio cielo, es el más allá que ha adquirido entidad material en la parte más sagrada de la iglesia. Regiamente alojado en su *mandorla*, el *Pantocrator* realiza su presencia en la cabeza del pequeño templo, dominándolo todo, atrayendo la veneración atemorizada del fiel, al cual, a la vista de la poderosa imagen, no debe resultarle difícil pensar —pese a las múltiples reconvenciones de sus prelados— que se halla exactamente delante de su Señor Omnipotente. Nos colocamos aquí en el seno de una larga tradición en la Edad Media, la de la tendencia popular a considerar las imágenes como realidades tangibles a las que se adivinan poderes insospechados, susceptibles de recibir —ellas mismas, no lo que representan— las peticiones del fiel, de ampararle en su desgracia y protegerle de los múltiples peligros que le acechan; capaces también de castigar terriblemente sus pecados, y, consecuentemente, convertidas en objeto directo de adoración.

Parece oportuno detenerse, aunque sea brevemente, para mirar más de cerca esta tradición.

En el siglo VIII estallaba el conflicto iconoclasta en la Iglesia oriental. Su historia es bien conocida, y los orígenes pueden ser rastreados hasta los primeros siglos del cristianismo. El problema es siempre del mismo tipo: una actitud de los fieles —alentada a menudo por el bajo clero— de rendir propiamente culto a las imágenes; co-



Abside de Sant Climent de Taüll. Pantocrator.



EGO
LV
SUM
MARI

S IOHANNES

TACHOBLES

mo respuesta, aquí y allá surgen voces que claman en contra y dan lugar a movimientos “regeneradores” que pasan a la acción destruyendo imágenes.

La larga controversia iconoclasta que, desde cierto punto de vista, gira en torno a un problema artístico, hace salir a la luz multitud de meditaciones acerca del arte, sus presupuestos y sus funciones (3). Se estructuran aquí —retomando, desde luego, viejas tradiciones— muchas ideas que seguirán apareciendo a lo largo de los siglos siguientes.

Leoncio de Neápolis habla de la pintura como de la lectura de los incultos y Severiano de Gábola y Esteban de Bosra le atribuyen el valor de recordar a los ausentes y a los muertos; Simeón de Thaumastoberg, escribe: “Así como en la escritura no paramos mientes en la letra, sino en lo que significa, ante la imagen que se ofrece a nuestra vista, tenemos la impresión de contemplar como espiritualmente presente lo que en realidad no se percibe con los sentidos” (4). Anastasio del Sinaí incide en el mismo tema: “Cuando escuchamos la lectura del Evangelio, es como si oyéramos a Cristo hablarnos en persona; cuando vemos la imagen del Pantocrator, tenemos la impresión de contemplarle mirándonos desde el cielo. Conmovidos por esta ilusión, nos postramos en adoración...”, y con ello no parece sino justificar plenamente la actitud de los iconoclastas; pero la frase termina con un argumento-base para combatirlos, que será el que utilizarán siempre los doctores de la Iglesia frente a las posiciones idolátricas que surjan en los fieles: “...no delante de la representación, sino delante del Representado” (5).

Juan Damasceno resume en su obra el conjunto de aportaciones anteriores y las desarrolla conformando un brillante esquema conceptual, adoptando puntos de vista respecto al arte que, por bastantes razones, podrían ser considerados modernos. Así, por ejemplo, cuando el Damasceno dice: “La función de la imagen es hacer visible lo invisible” (6), de la famosa frase de Paul Klee “yo no reproduzco lo visible, hago lo visible”, tan sólo le separa la referencia a “lo invisible”, y ni siquiera podemos estar seguros de que el pintor suizo no habría suscrito en su integridad la frase de Juan. Precisamente en esa existencia de lo “invisible” había cifrado Leoncio de Neápolis la diferencia entre los “iconos” y los “ídolos” paganos.

Muy importante nos resulta la valoración que hace el Damasceno de la materia, de las cualidades materiales del arte:

“Quien rechace el maniqueísmo ha de aceptar que el hombre está compuesto





Abside de Sant Climent de Taüll y detalle de zona intermedia del ábside.

de materia y espíritu; pues bien, a esta composición responde el arte" (7).

Pero más allá del interesante contenido de las palabras de los padres de la Iglesia oriental, la intensidad y prolongación de un conflicto religioso que surge de la adoración de las propias imágenes por muchos cristianos, nos hablan de proximidad a una concepción mágica del arte por parte de amplias masas del pueblo llano, nos indican la carencia de distancia psíquica entre los sujetos contempladores y las obras, ilustrándonos sobre auténticas actitudes estéticas de buena parte del medioevo.

A través de Nicéforo, las ideas de Juan Damasceno y, por tanto, de bastantes de los padres orientales, llegan a la Europa carolingia.

Varios siglos antes, en el año 306, el sínodo español de Elvira había decidido la supresión de todo cuadro imitativo en los templos. En el siglo V, las voces contra la adoración de imágenes fueron numerosas. En el VI, al tomar la defensa de éstas frente a las destrucciones de los iconoclastas, Gregorio Magno hizo afirmaciones importantes para la historia del arte, escribiendo que las imágenes no están para ser adoradas, sino para "enseñar a los ignorantes"; los ignorantes, los que no saben leer, ven en la pintura los modelos a imitar.

"...frangi non debuit quod non adorandum in ecclesia sed ad instruendum solummodo mentes fuit nescientium collocatum..."

"In ipsa (pictura) ignorantes vident quid sequi debeant, in ipsa legunt qui litteras nesciunt" (8).

Ya en época de Carlomagno, Alcuino hará referencia al conflicto iconoclasta, en un tono lacónico, para marcar las diferencias: los orientales, dice, adoran las imágenes o las destruyen.

"nos nec destruimus, nec adoramus" (9).

Pero esta tajante declaración de Alcuino es más una posición de principio que una constatación de los hechos; responde mejor a los deseos de orientación de los preladados que a la realidad de los sentimientos de la grey. El mismo deberá remitirse a tales sentimientos, condenatoriamente, y distinguir "entre los doctos, que veneran la imagen por lo que significa y no por lo que es, y la masa de los ignorantes, que identifica lo que ve con la realidad".

"nihil aliud praeter id quod vident venerantur et adorant" (10).

Otro de los grandes padres de la Iglesia carolingia, el hispano Agobardo, elegido arzobispo de Lyon en el año 816, dedica

especialmente un tratado al tema de las imágenes, el *Liber de imaginibus sanctorum*, en el que, entre otros muchos, usa el siguiente interesante argumento:

“Nunc autem error invalescendo tam perspicuus factus est, ut idolatriae vel Anthropomorphitarum haeresi propinquum aut simile sit adorare figmenta, et spem in eis habere. At quae hujus erroris causa? Fides de corde ablata, tota fiducia in rebus visibilibus collocata. Sicut autem videntes pictos armatos viros, vel agriculturae intentos, sive metentes, vel vindemiantes, seu stantes in navibus piscatores, et retia jaculantes, nec non venatores venabulis extensis, cum canibus capreas cervosque persequentes, nec augmentum exercitus, nec adjutorium annui operis, vel acervos tritici, seu rivulos musti, nec pisces, capreas et sues ab illis nos accepturos speramus; ita quoque, si viderimus pennatos angelos pictos, praedicantes apostolos, martyres tormenta patientes, nullum ab imaginibus quas aspiciamus auxilium sperare debemus; quia nec male possunt facere, nec bene” (11).

Basten esas pocas y breves citas (Gregorio, Alcuino, Agobardo) para constatar —a través de las preocupaciones de los doctores— que también en la Europa de los siglos VI al IX tienen lugar actitudes “idolátricas” en la Iglesia: la potencia de las imágenes parece configurar en los fieles una concepción que tiende a identificar tales imágenes, en su materialidad, con los seres —divinos y celestiales, pero también monstruosos y diabólicos: espirituales en cualquier caso— a los que hacen referencia.

Indudablemente, tal actitud se ve notablemente aminorada por la constante intervención condenatoria de prelados y doctores, pero parece innegable que a lo largo de todo el medioevo, de una u otra manera, sigue manifestándose, y debe ser considerada como uno de los ingredientes del proceso artístico (12).

La dialéctica entre espíritu y materia absorbe el pensamiento medieval: aquí el espíritu se manifiesta a través de lo material, invistiéndolo de su valor, concretando en él sus atributos celestiales, allá lo material no es sino un símbolo, sin validez alguna en sí mismo, sin otro servicio posible que la capacidad de elevarnos hacia lo inmaterial. Las diferencias entre unos casos y otros vendrán determinadas por el lugar donde sea colocado el acento, por el extremo en el que se concentren los privilegios.

En los templos románicos catalanes los pintores sitúan en un mismo plano de representación lo divino y lo humano, diferen-



Sant Climent de Taüll. María con el cáliz de la luz.

ciándolos tan sólo por su disposición en altura: en la cabecera de Sant Climent, zona de la iglesia de máxima condensación espiritual, el *Pantocrator* comparte el espacio con la humanidad, apoyándose en ella a través de un nivel intermedio que, más que separar, induce un nexo de unidad entre lo de arriba y lo de abajo.

Ese nivel intermedio alberga seis personajes, María y los apóstoles Tomás, Bartolomé, Juan, Santiago y Felipe (13). Todos ellos han existido en la Tierra y hoy gozan del más allá. Especialmente cercanos al Creador por virtud de los méritos acumulados durante su paso por el mundo, son, a la vez, representantes epónimos de la voluntad humana de perfección; amantes apasionados de Cristo durante su existencia terrena, se han transformado en espíritus protectores de los mortales: participan, pues, de ambos niveles, asumen una función de mediación entre ellos, entablan un puente que facilita el paso de los hombres hacia el cielo, que apoya la tendencia divina a la comprensión y perdón de los pecados, aproximando así Dios a los hombres en la medida en que llevan a los hombres hacia Dios.

Los seis han sido pintados en posición rígidamente frontal; de pie, y ello los diferencia figurativamente del *Pantocrator*, al igual que su notable menor tamaño; por lo demás son estrictamente una cohorte que secunda sus designios: debajo del Señor, pero desde el mismo plano pictórico, con idéntica mirada absolutamente fija en la grey, parecen un eco, fraccionado y coral, de la imagen superior, subrayando su presencia, afianzando su impacto, reforzando el significado conjunto del mensaje absidial.

Cada uno está enmarcado por un arco de medio punto y dos columnas (pintados): ello los liga simbólicamente a la arquitectura de la iglesia, a la vez que introduce ésta en la pintura. Y así penetramos ya en el motivo central de nuestro análisis: en este segundo nivel, en medio de la Virgen y los apóstoles, como uno más, enmarcada también por dos columnas y un arco, se halla la ventana, estrecha y alargada, abriéndose escalonadamente desde el exterior hacia el interior. Fuente principal de la luz del ábside —escasa, pero brillante en su aparición por el vano— la proporcionalmente pequeña ventana queda señalada como un lugar principal de la composición pictórica.

La ventana es una presencia real dentro de una estructura ilusoria. Desde un punto de vista estrictamente funcional, su cometido es conectar el interior oscuro del templo con el exterior luminoso, permitiendo la penetración de la luz, favoreciendo cierta claridad dentro del lugar sagrado.

Pero sería erróneo considerarla exclusivamente desde ese ángulo. Todos y cada uno de los elementos que aparecen en una obra románica se encuentran en una especie de encrucijada entre las categorías de lo real y lo simbólico, configurando un conjunto imaginario que solamente puede ser cabalmente comprendido como simbiosis de ambos.

Esa característica románica la encontramos en los siglos XI y XII por todas partes, tanto en las artes visuales como en los textos teóricos y literarios. Veamos como ejemplo algunos párrafos de un sermón del monje Garsías de Cuixa. En ellos, a partir de la descripción de la reconstrucción de la iglesia de Sant Miquel de Cuixa, el autor deja traslucir, con extraordinaria representatividad de la mentalidad de su época, un refinado placer sensual por los puros valores materiales de los elementos, conjuntamente con la estima de su valor de presencia ultramundana y con la consideración de la maestría formal: lo real, lo imaginario

y lo simbólico aparecen entremezclados en una realidad única.

“Bases inquam juxta unius hominis incestum quatuor a calce procul altaris posuit, totidemquem columnas e marmore rubicundi coloris e singularibus saxis in pedibus septem voluntaria fortitudine erexit, explicite in oraculo Cherubin gloriae obumbrantia sacrae venerationis figurans, et in columnis martyrum gloriam praemonstrans; qui corporis passione rubicundi, spiritus puritate candidi, per undam baptismatis vel cruoris sui venerunt ad incrementa frugum justitiae Dei, doctorumque caterva; qui constantia fortitudinis vel zelo rectitudinis un basibus sustentant plebem junctam summo capiti in unitate fidei. Super capita etiam columnarum, ut candorem ecclesiasticae castitatis imprimeret, ac spiritualium gratiarum flores proficientibus meritis, vanos timores tollet, ex albo marmore capitella statuit, foliato corpore et floribus diversarum modum. Desuper autem, ut ordo habebat, de lignis sectis in utraque parte propitiatorii contra se invicem positas columnas habentes tres semicubitos ambientes arcus infra juncturas vel secto et ferrato ligno virtutes sanctorum innexuit, quae mutuo sibi quasi ad fe-

nestras versa vice alter in altero proscuos fructus in arboream sustollerent firmitatem” (14).

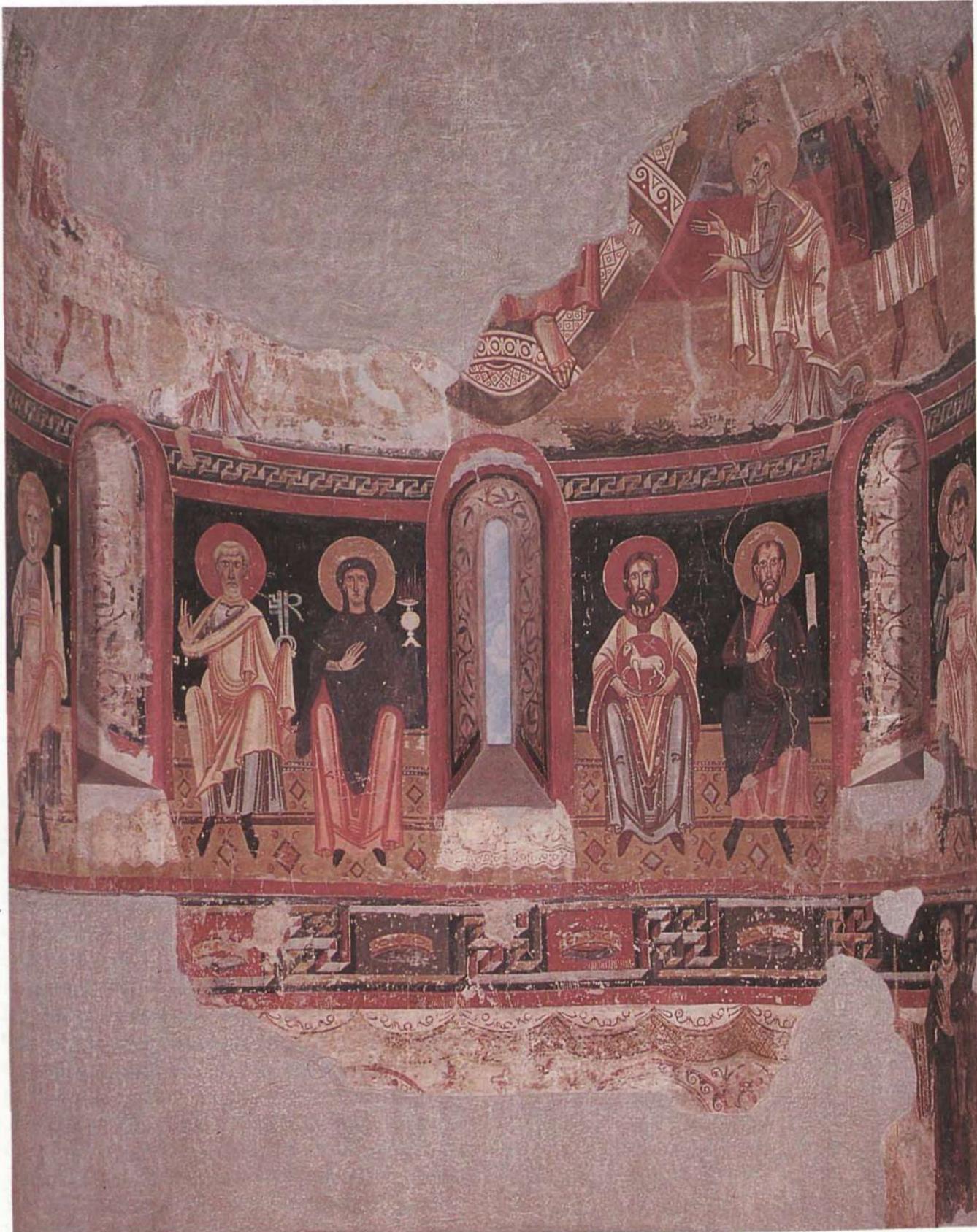
Intentemos aislar en un esquema de equivalencias los distintos elementos arquitectónicos que nombra el monje (en los párrafos que hemos reproducido) y sus cualificaciones correspondientes, que varían en cada caso. En conjunto, se nos presenta un cuadro en el que las cualificaciones de las distintas categorías de la realidad aparecen unas junto a otras sin solución de continuidad, como manifestaciones diversas de una sola presencia.

Texto delicioso en el que unas columnas “prefiguran la gloria de los mártires”, mientras que otras sirven “para que haya orden”; el mármol, puesto que es blanco, imprime “el candor de la castidad eclesiástica”, pero como además el escultor le ha dado “un cuerpo foliado y con diversas formas de flores”, vale igualmente “para librarse de vanos temores con las flores de las gracias espirituales”; y bajo las enjutas de los arcos se intercalan “las virtudes de los santos”, que elevan hacia lo alto “provechosos frutos” cuya firmeza es “arborea”. La naturaleza y el arte, la materia y el espíritu, la presencia y el símbolo, no podían haber encontrado un maridaje más espontáneo y perfecto.

En la misma línea, el ábside de Sant Climent asume —también— una función simbólica.

Como es sabido, una de las tradiciones filosóficas más influyentes en el pensamiento medieval es la que parte de las obras atribuidas al Pseudo-Areopagita, y se estructura a menudo en los “comentarios” que los distintos autores fueron sucesivamente haciendo al durante mucho tiempo supuesto San Dionisio, principalmente a los libros *De divinis nominibus* y *De caelesti hierarchia*. Dese Hilduino y Juan Escoto al propio Tomás de Aquino, una amplia serie de “comentarios a San Dionisio” jalonan la filosofía medieval, variando sustancialmente las conclusiones que de unos a otros comentaristas pueden ser extraídas. Para los teólogos del monasterio de San Víctor, Hugo (1096-1141) y Ricardo (muerto en 1173), la belleza se encontrará en las formas materiales, pero esa belleza visible será siempre una imagen de la belleza invisible; en general, toda la concepción estética de los victorinos combinará la consideración de una belleza sensible, constituida por la forma de los cuerpos materiales, con la belleza invisible de la que es símbolo. Pero se reconoce la posibilidad de gozar exclusivamente de la belleza visible, sin adentrarse más lejos: “sensualitas delectatur foris in visibilibus contemplandis”. Se

Elemento arquitectónico	Cualificación material	Cualificación espacial	Cualificación representativa	Cualificación simbólica
Basas		“a... un paso de la plataforma del altar”.		“la muchedumbre de los doctores”.
Columnas	“mármol de color rojo y de piedras raras”	“siete pies de altura”		“los mártires” a) “rojos por la pasión de su cuerpo” (“por su sangre”) b) “blancos por la pureza de su espíritu” (“por el agua bautismal”)
Capiteles	“mármol blanco”		“de cuerpo foliado y con diversas formas de flores”	a) “imprimir el candor de la castidad eclesiástica” b) “librarse de vanos temores con las flores de las gracias espirituales”
Columnas superiores	“maderas cortadas y unidas entre sí”	a) “tres semicodos” b) “para que hubiera orden”		
Bajo las enjutas de los arcos	“maderas cortadas y herradas”	Alternancia	“las virtudes de los santos”	“elevaban hacia lo alto provechosos frutos de arborea firmeza”



S. Pere de Burgall. Abside.

hablará entonces de un “placer inmoral de la belleza”, de la acción meramente animal del hombre, capaz de percibir sólo la belleza exterior sin avanzar hasta su fuente profunda.

Lógicamente, la luz tiene un papel principal en el disfrute: “Duo magna sunt bona, lumen et dulcedo. Refectio iucundum facit quod intus est, illuminatio iucundum exhibet quod foris est. Utrumque ad gaudium plenum exigitur” (15).

Todo el neoplatonismo medieval concederá un curioso estatuto de privilegio a la luz entre el conjunto de elementos materiales, teofanías de lo celestial, probablemente en razón de ser la condición de visibilidad. En el siglo XIII, San Buenaventura,

retomando una sentencia de San Agustín en la que se dice que a Cristo se le llama Luz Divina propiamente, no figuradamente, no dudará en afirmar que “Lux inter omnia corporalia maxime assimilatur luci aeterni” (16).

Aproximadamente en los mismos años en que era consagrada Sant Climent, Honorio de Autun escribía su *Gemma animae* (antes de 1130), en donde usaba las ventanas de la iglesia como motivo de una interesante metáfora:

“*Perspicuae fenestrae, quae tempestatem excludunt et lumen introducunt sunt doctores, qui turbini haeresum ob-sistunt, et lumen doctrinae Ecclesiae in-*

fundunt. Vitrum in fenestris, per quod radius lucis jaculatur, est mens doctorum, quae coelestia quasi per speculum in aenigmate contemplatur” (17).

Y a finales del siglo XII (o principios del XIII), Sicardo de Cremona retomaba esas ideas en su *Mitræ*:

“*Fenestrae, quae tempestatem excludunt, et lumen inducunt, sunt doctores qui haeresum turbini resistunt et fidelibus Ecclesiae lucem infundunt, unde: “En ipse stat post parietem nostrum, respiciens per fenestras” (Cant. 2); velatus enim pariete nostrae mortalitatis de alto nos per fenestras, id est apostolos, illuminavit, qui illuminat omnem hominem venientem in hunc mundum (Joan, I).*

“*Vitrum fenestrarum, per quod nobis radius solis jaculatur, mens doctorum est quae coelestia per speculum in aenigmate contemplatur, vel per quam velut per speculum in aenigmate nobis sol verus illabitur; et vide quia fenestrae quandoque obliquantur, id est intus latiores fiunt, quod Salomon excogitavit; quia doctor, qui jubat supernae contemplationis, vel ad monumentum perspicit, sinum cordis quandoque dilatatur, et ad majora capescenda solerti exercitatione se praeparat. Vel per fenestras, quae clausae turbinem excludunt, patulae includunt, intellige quinque sensus corporis, qui circumcisi, sunt janua vitae; lascivi, sunt ostia mortis, unde Jeremias (Cap. 9); mors intrat per fenestras nostras; si extra quoque stringuntur, ne vanitates hauriant, et intus ad dona spiritualia patent. Vel per fenestras Scripturas intellige sacras, quae nocua prohibent, et in ecclesiis habitantes illuminat, hae quoque intus sunt latiores; quia mysticus sensus est amplior, et litterali praecellit*” (18).

Honorio presenta las ventanas como los doctores; mediante tal procedimiento metafórico indica que determinados valores pueden intercambiarse entre ambos términos: los doctores, que “resisten la tormenta de las herejías e infunden la luz de la doctrina de la Iglesia”, sirven para valorar las ventanas del templo, las cuales, como ellos, “dejan fuera la tempestad e introducen la luz”; pero también viceversa, las ventanas sirven para valorar a los doctores, la luz que introducen unas es la doctrina de la Iglesia que infunden los otros.

Idéntico procedimiento metafórico es utilizado, más de medio siglo después, por Sicardo. Pero el obispo de Cremona especifica y al mismo tiempo amplía la metáfora: “velado por la pared de nuestra mortalidad nos iluminó desde lo alto por las ven-



S. Pau d'Esterri de Cardós. Abside.

tanás, esto es, los apóstoles...”. Mediante la referencia al *Cantar de los cantares*, la luz aparece como corriente de sabiduría divina que pasa a los hombres a través de los apóstoles, a través de aquellos que han sido elegidos para suministrar el conocimiento de Dios.

La especificación de Sicardo nos hace volver los ojos hacia el ábside de Sant Climent: la ventana ha sido tratada por el pintor como un apóstol más entre los demás apóstoles. Alineada rítmicamente con ellos, bajo las mismas arcuaciones. Más aún, su centro, ocupando el lugar principal, debajo mismo de la Majestad Divina: es el símbolo de todos ellos. *Ego sum lux mundi*, proclama el libro del Todopoderoso, y esa luz del mundo entra milagrosamente todos los días por la ventana que se encuentra a sus pies, iluminando a los fieles y concentrando su atención en la cuenca absidial.

Al lado mismo de la ventana, bajo la diestra levantada del Salvador, María, el más próximo a Dios de los personajes del ábside, sostiene en su mano izquierda una copa de la que irradian rayos de luz: identificada ésta con el cáliz eucarístico (19), es una nueva y complementaria oferta de luz a la grey, otorgada a los mortales por la madre de Cristo, por la que “dio a luz” al salvador de la humanidad, donando el fruto de su vientre a la Tierra para que dejara en ella “las luces” de su predicación, su ejemplo y su sacrificio.

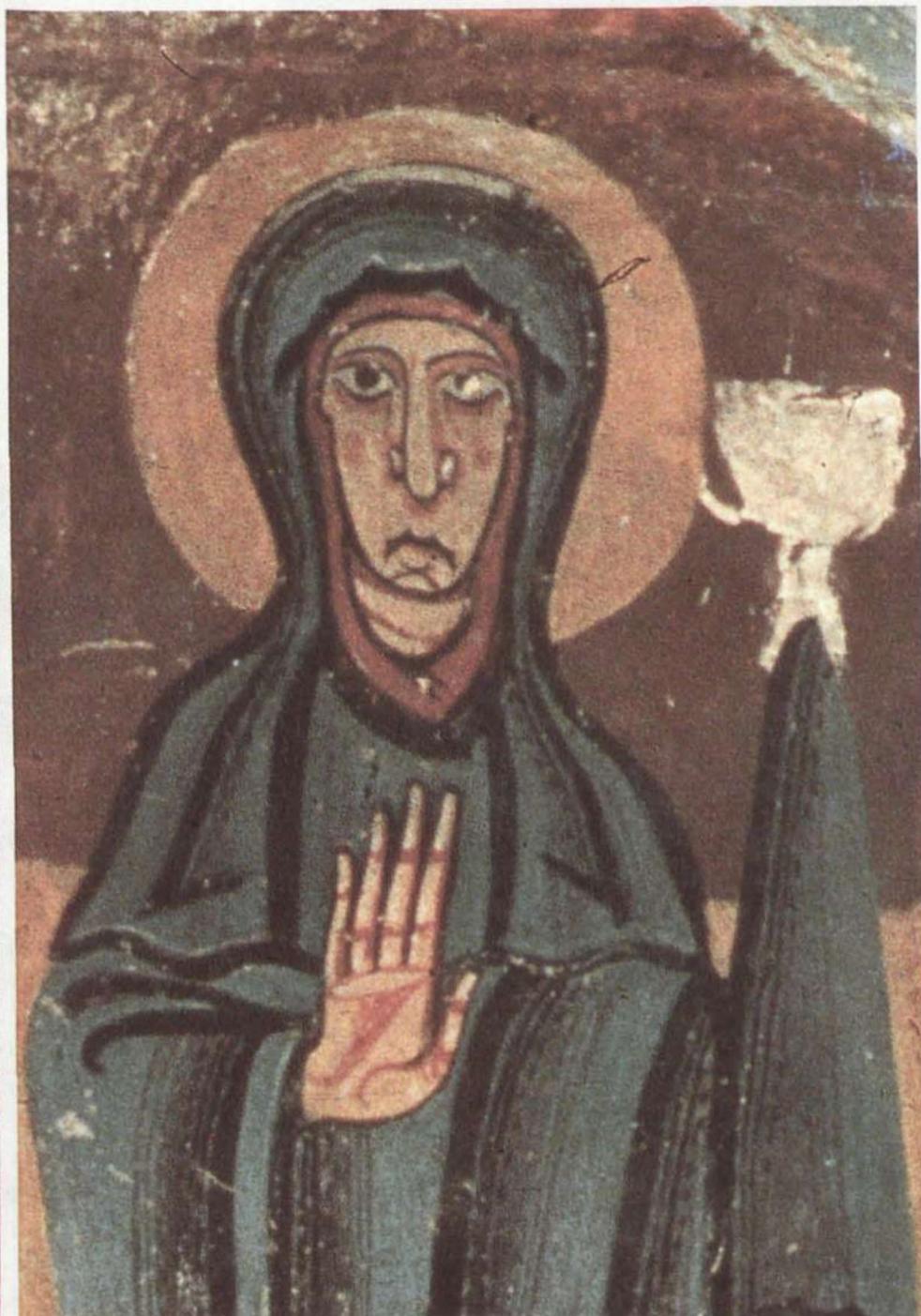
El cáliz eucarístico de luz que porta la Virgen plantea una conexión entre la escena pintada en el muro del ábside y la escena real que cotidianamente se representa en ese mismo ábside, interrelacionando así, de nuevo, en una estructura única, las categorías de lo real, lo imaginario y lo simbólico para configurar un espectáculo unitario: el cáliz pintado se liga como imagen al cáliz real que el sacerdote utiliza en el sacrificio de la misa, estableciendo ante la mirada del fiel un puente de imágenes que entrelaza visualmente lo que ya se hallaba simbólicamente entrelazado. El sacerdote alza cada día el cáliz que contiene la sangre de Cristo, y esa misma sangre se encuentra también, convertida en luz, en el cáliz que sostiene María; la luz pintada de este segundo cáliz está junto a la luz real de la ventana, y ambas inmediatamente debajo del Cristo mayestático; a su vez, el Cristo pintado en el muro está además presente tras las palabras de consagración que el sacerdote pronuncia. La luz es el núcleo organizador del conjunto, el elemento central en torno al cual se construye la forma pictórica, la arquitectura y el rito eucarístico, así como el simbolismo de la totalidad.



Santa María de Ginestarre de Cardós. Abside.



Santa María de
Ginestarre. Zona
intermedia del ábside.



Santa María de Ginestarre. María con el cáliz.

Llama la atención esa polivalencia simbólica que manifiesta el pensamiento románico. Hemos visto el ejemplo paradigmático del monje Garsías, para el cual las basas se asimilaban a los doctores a través de la fortaleza y la rectitud, las columnas a los mártires, y los capiteles representaban los valores de la castidad eclesiástica y de la defensa respecto a vanos temores; hemos visto a Honorio utilizar a los doctores para simbolizar las ventanas y a Sicardo ampliar la cuestión, tomando como simbolizadores de éstas, además de a los doctores, a los apóstoles y a los cinco sentidos del cuerpo; hemos visto, en fin, el propio ábside de Sant Climent, que se construye plásticamente alrededor del simbolismo lumínico. Distintos significantes se relacionan unos con otros a través de determinadas características comunes para remitir a un significado colectivo, o bien, idénticos significantes aparecen con significados diversos en casos diferentes, como los doctores, simbolizadores una vez de las bases y otra de las ventanas.

Los pensadores y artistas de los siglos XI y XII parecen operar con una movilidad en la elección y determinación de muchos de sus símbolos que no deja de recordarnos (salvando todas las distancias) ciertas tendencias de funcionamiento del inconsciente, remitiéndonos a la moderna teoría psicoanalítica, particularmente a la lectura lacaniana de Freud. En efecto, toda la teoría de Lacan se apoya, entre otras cosas, en la movilidad de relaciones entre significantes distintos a partir de características propias de los significantes mismos. El párrafo que vamos a ver a continuación parece haber sido escrito a propósito de las palabras y las pinturas románicas que acabamos de examinar:

“...¿Qué es un significante?... Un significante es lo que representa un sujeto, ¿para quién? —No para otro sujeto, sino para otro significante. Para ilustrar este axioma, supongan que descubren en el desierto una piedra cubierta de jeroglíficos. Ni por un momento dudarán que detrás hubo un sujeto para inscribirlos. Pero creer que cada significante se dirige a ustedes es un error, la prueba de lo cual está en que no pueden entender nada de ellos. Pero sí los definirán como significantes, por cuanto están seguros de que cada uno de estos significantes se refiere a cada uno de los otros. Y de esto es de lo que se trata en la relación del sujeto con el campo del Otro” (20).

Bien cierto es que tal “movilidad” no es absoluta; Lacan habla de recurrencias simbólicas, y es evidente que también en el

pensamiento románico la tendencia aparece; pero es una recurrencia fundamentada en una selección de elementos pertinentes dentro de la movilidad de partida.

No por casualidad hemos usado las teorías psicoanalíticas para establecer ciertas analogías (téngase claro: no hemos pretendido ir más lejos) con la mentalidad románica: en esta infancia del arte occidental la estructuración del aparato simbólico cristiano se encuentra en una primera fase; no están establecidas todavía las reglas iconográficas (21), tendentes cuanto menos a monosemizar las imágenes, a otorgar un significado bien delimitado para uso general, normativizado, catalogado, estrictamente jerarquizado, reglas cuya imposición se verá cabalmente cumplida a partir del siglo XIII, influyendo decisivamente en ello obras como el *Speculum Majus*, de Vincent de Beauvais, o *La leyenda dorada*, de Santiago de la Vorágine. Coincidimos completamente, a este respecto, con Santiago Sebastián, cuando dice: "Al estudiar las fuentes del arte románico se observa que éstas son incoherentes y contradictorias, así que la iconografía no presenta unidad y no es de extrañar que una escena aparezca de dos formas diferentes al menos. Los artistas adoptaron una u otra fórmula según los manuscritos miniados o los relieves antiguos que les sirvieron de fuente de inspiración" (22).

Pero si desde el punto de vista de la iconografía tradicional, basada eminentemente en la identificación de fuentes literarias, puede hablarse de "incoherencia y contradicción", sucede justo lo contrario si la observación se efectúa desde un punto de vista simbólico: el entrelazamiento de unos significantes con otros va remitiendo a significados que se comportan a su vez como significantes. Lo hemos visto al referirnos a la luz. Son precisamente las más avanzadas teorías simbólicas, ligadas a los estudios psicoanalíticos freudianos, las que demuestran capacidad para dar ciertas razones del modo de pensar y de obrar románicos.

En el ábside de Sant Climent es la ventana la encargada de conectar el nivel intermedio con el superior; más exactamente, con el espacio definido por la *mandorla* que rodea al *Pantocrator*. Porque la estrecha franja que separa el ámbito celestial del intermedio está interrumpida en su centro por un semicículo (formado por dos bandas arqueadas que encierran una decoración floral) que enlaza las dos zonas. Los pies de Cristo se apoyan directamente en el semicículo, y, por otra parte, éste se presenta como un eco, como una repetición de la ventana, prolongando por arriba el ritmo de sus tres arcuaciones concéntri-



S. Pere de la Seu d'Urgell. Abside.

cas. La *Maiestas Domini* se yergue así sobre la ventana, y entre ambas definen un eje vertical que marca la simetría del conjunto, no sólo de la pintura mural, sino de toda la cuenca absidial. María, los apóstoles, todos los humanos que han accedido a la santidad, tienen la misión de transmitir a los hombres la luz de la divinidad: la ventana es la realización concreta de esa transmisión; la luz, de la cual posee la completa apariencia de ser la fuente, reúne en sí las dos naturalezas del espíritu y la materia, atrapando ambas en el conjunto imaginario del ábside y comunicando metonímicamente —por contigüidad— tal doble naturaleza a toda la escena de la cabecera.

La articulación de pintura y arquitectura, común a todas las iglesias románicas, es aquí íntima. La pintura del ábside engloba, como uno de los centros de su composición, a la ventana. En medio de un conjunto figurado, un elemento real. Si la pintura ha tenido que adaptarse a la arquitectura preexistente, al mismo tiempo la ha

adoptado en su propia estructura figurativa. La introducción de ese elemento real en la escena imaginaria, unificado con los demás elementos por su común carácter simbólico, confiere a la totalidad un especial estatuto de autenticidad, reafirmando la presencia de lo sobrenatural en el terreno material.

Algo de ese mismo tipo de simbiosis podemos encontrar en todas las obras románicas. Las ventanas de los ábsides catalanes están siempre integradas en la pintura mural, correspondiéndoles un función similar a la que hemos visto en Sant Climent (23). Debajo del *Pantocrator* o a veces de la *Maiestas Mariae* (24), que en estos casos se presenta como verdadero trono de Cristo (25), hacen aparecer la luz como núcleo de la escena sagrada. En un buen número de ocasiones, la Virgen con el cáliz eucarístico figurará también junto a los apóstoles y las ventanas (26).

La Tierra no está separada del cielo y el arte no es otra cosa que la naturaleza



Sta. María de Taüll. Abside.

dominada. Juan de Salisbury habla de la naturaleza como la madre de las artes y adscribe a éstas el cometido de perfeccionar aquélla (27). Para Hugo de San Víctor el arte surge de la necesidad de perfeccionar la naturaleza. El placer por lo sensible es la expresión de la veneración por lo espiritual: no se ha terminado de producir aún el divorcio entre ambos mundos y el uno es siempre manifestación del otro. El texto del monje Garsías y el ábside de Sant Climent están completamente dentro de la corriente. No es de extrañar que florezca el sensualismo del placer por la materia ordenada; a él estarán ligadas ciertas ideas de la belleza, como las de los teólogos del monasterio de San Víctor, o ciertas teorías del arte, como las de Suger o (negativamente) San Bernardo. La belleza de la naturaleza es equiparable a la del arte, y el nivel de indiferenciación en el disfrute de ambas no será alcanzado en ninguno de los siglos posteriores (28). El hombre de los siglos XI y XII tiene una actitud sensual, placentera, de disfrute de los valores materiales, tanto de los objetos naturales como de las obras de arte (29).

No obstante, esa fruición visual no puede hacer perder de vista la constante atribución de valores simbólicos a las obras. Pero, como hemos podido comprobar en el sermón del monje Garsías, no se trata de una permanente articulación sistemática de lo espiritual y lo terreno en un todo perfectamente estructurado; los objetos, los materiales, tienen valor en sí mismos; sobre esa base se busca su ordenación formal; y esos materiales a los que el hombre ha dado forma tienden también a convertirse en receptáculos de un simbolismo trascendente. Es más bien una agregación de valores, una suma de posibilidades, de las que, alternativamente, se consideran unas u otras según el objetivo perseguido.

Sant Climent de Taüll nos muestra cómo lo terreno y lo divino tienden a amalgamarse, cómo el puro placer visual de la contemplación lumínica encierra en sí la conciencia de una presencia celestial; y cómo, en esa misma línea de conjunción, de mezcla e identificación, de superposición de varios planos diferentes en un todo unitario, lo real arquitectónico y lo imaginario pictórico se estructuran a un mismo nivel, articulándose, además, con la escena ritual de la misa.

Quizás el ejemplo del ábside de Sant Climent, por su coherente y estricta organicidad, no sea ampliamente representativo; pero especialmente a causa de ello ha sido capaz de servirnos como síntesis máxima de las tendencias del estilo.





Sant Miquel d'Engolasters.
Abside.

NOTAS

(1) Aunque la fecha de consagración del templo había sido generalmente aceptada para la datación de la pintura absidial, recientemente hubo argumentos en favor de una fecha bastante anterior —segunda mitad del siglo XI—. Sureda, en su catálogo de la pintura románica catalana, la fecha "hacia 1123". (Cfr. Sureda, Joan: *La pintura románica en Cataluña*, Madrid, Alianza, 1981, págs. 211 y 286).

(2) Cfr. Sureda, *op. cit.*, pág. 41.

(3) Para lo referente a las ideas estéticas surgidas durante el conflicto iconoclasta, véase De Bruyne, Edgar: *Geschiedenis van de Aesthetica*, Antwerpen-Amsterdam, 1954-55, traducción al español de Armando Suárez, *Historia de la estética*, Madrid, B. A. C., 1963, tomo II (en adelante GAE), págs. 440 y ss.

(4) GAE, pág. 446.

(5) GAE, pág. 447.

(6) *Ibidem*.

(7) GAE, pág. 451.

(8) GAE, págs. 442-444.

(9) GAE, pág. 486.

(10) GAE, pág. 490.

(11) Cap. XXXIII, en Minge, J.-P.: *Patrologiae cursus completus, series latina* (en adelante PL), tomo CIV, cols. 225, 226: "En efecto, el error, creciéndose, resulta tan evidente que adorar imágenes se hace semejante y cercano a la herejía de la idolatría y del antropomorfismo. Pero, ¿cuál es la causa de este error? La fe es arrastrada por el corazón, y toda la confianza la ponemos en las cosas visibles. Así, si los observadores ven hombres armados pintados, agricultores trabajando, cosechadores, vendimiadores, pescadores subidos a sus barcas lanzando las redes, cazadores con largos venablos persiguiendo con sus perros a cabras y ciervos, no esperamos obtener de ellos ni grandes ejércitos, ni servicio de corbea, ni montones de trigo, ni riachuelos de mosto, ni peces, ni cabras, ni cerdos; de la misma manera, si viésemos pintados ángeles alados, apóstoles predicando, mártires padeciendo tormentos, ninguna ayuda debemos esperar de las imágenes que contemplamos; porque no pueden hacer mal, ni bien".

(12) Véanse, al respecto, Sureda, Joan: *Op. cit.*, pág. 145; De Bruyne: *Op. cit.*, pág. 544; Shapiro, Meyer: "On the Aesthetic Attitude in Romanesque Art", *Art and Thought: Issued in Honor of Dr. Ananda K. Coomaraswamy on the Occasion of His 70th Birthday*, London, Luzao & Co. Ltd., 1947, traducción al español de M.^a Luisa Balseiro, "Sobre la actitud estética en el arte románico", *Estudios sobre el románico*, Madrid, Alianza, 1984, págs. 13-36; Duby, Georges: *L'Europe au Moyen-Age: art roman*,

art gothique, París, Arts et Métiers Graphiques, 1979, traducción al español de Luis Monreal, *Europa en la Edad Media. Arte románico, arte gótico*, Barcelona, Blume, 1981, pág. 60.

(13) Cfr. Sureda: *Op. cit.*, pág. 287. Hemos dado por buena la idea de que los apóstoles de los extremos sean Tomás y Felipe: Cook colocaba un interrogante en Felipe (*La pintura románica en Cataluña*, Madrid, CSIC, 1955, pág. 13) y Sureda pone el interrogante en ambos.

(14) *Marca Hispánica*, ap. CCXXII. El texto está tomado de Puig i Cadafalch, J., *L'Arquitectura romanica a Catalunya*, Barcelona, 1909-18, vol. II, pág. 408: "Colocó las cuatro basas a la distancia de un paso de la plataforma del altar, erigió, con la fortaleza de su voluntad, otras tantas columnas de mármol de color rojo y de piedras raras, de siete pies de altura, figurando explícitamente en el oráculo al querubín de la gloria cubriendo las sombras con su sacra veneración, y prefigurando en sus columnas la gloria de los mártires, rojos por la pasión de su cuerpo, blancos por la pureza de su espíritu, que, por el agua bautismal o por su sangre, alcanzaron el aumento del fruto de la justicia de Dios, y (en las basas) la muchedumbre de los doctores, que con la constancia de su fortaleza o el celo de su rectitud, mantienen a la plebe toda junta en torno a la cabeza suprema en la unidad de la fe. Sobre las cabezas de las columnas, para imprimir el candor de la castidad eclesiástica y para librarse de vanos temores con las flores de las gracias espirituales, por medio de los méritos provechosos, colocó capiteles de mármol blanco, de cuerpo foliado y con diversas formas de flores. Encima, para que hubiera orden, levantó columnas de tres semicodos, de maderas cortadas y unidas entre sí, en cada uno de los lados del ciborio, alternadas a su vez con arcos, y bajo las enjutas de éstos intercaló, como maderas cortadas y herradas, las virtudes de los santos, las cuales, a manera casi de ventanas abiertas en direcciones opuestas, elevaban hacia lo alto provechosos frutos de arborea firmeza".

(15) GAE, págs. 567-569.

(16) "Neque enim et Christus sic dicitur lux quomodo dicitur lapis; sed illud proprie, hoc utique figurate". (S. Agustín, *De Genesi ad litteram*, IV, 28). Cfr. von Simson, Otto: *The Gothic Cathedral: Origins of Gothic Architecture and the Medieval Concept of Order*, Princeton-London, Princeton University Press, 1956, traducción al español de Fernando Villaverde, *La catedral gótica. Los orígenes de la arquitectura gótica y el concepto medieval de orden*, Madrid, Alianza, 1980, pág. 73.

De Bruyne dice al respecto: "Parece que Bacon toma también la filosofía de la luz no directamente de los árabes, sino de Grosseteste. Considere-



rada en su totalidad, esta filosofía, tal como la encontramos en Grosseteste, San Buenaventura, Adán de Belladonna y otros, es una síntesis del neoplatonismo (Proclo y Dionisio) y agustinismo con la óptica arábica. (...) Dios es la luz, no en sentido puramente metafórico, sino estricto, puesto que Dios irradia a los seres sin cambiar o disminuir El mismo: es la luz creadora en sentido propio. Luz son también los ángeles y los seres materiales. La luz de los espíritus es más clara que la de los cuerpos; cuanto más rico en luz es un ser, tanto mayor es la nobleza de su existencia, tanto más divino hay que considerarle". (GAE, pág. 614).

(17) Honorius Augustodunensis, *Gemma animae*, lib. I, cap. CXXX. "De fenestris ecclesiae", PL, tomo CLXXII, col. 586: "Las transparentes ventanas, que dejan fuera la tempestad e introducen la luz, son los doctores, que resisten la tormenta de las herejías e infunden la luz de la doctrina de la Iglesia. El cristal en la ventana, a través del cual nos son arrojados los rayos de luz, es la mente de los doctores, que contempla enigmáticamente lo celestial como en un espejo".

(18) Sicardi cremonensis episcopi, *Mitræ seu de officiis ecclesiasticis summa*, lib. I, cap. IV, "De partibus ecclesiae", PL, tomo CCXIII, cols. 20, 21. "Las ventanas, que dejan fuera la tempestad e introducen la luz, son los doctores, que resisten la tormenta de las herejías e infunden la luz a los fieles de la Iglesia, así: "Helo aquí situado tras nuestras paredes, mirando por las ventanas" (Cant. 2); en efecto, velado por la pared de nuestra mortalidad nos iluminó desde lo alto por las ventanas, esto es, los apóstoles, quien ilumina a todo hombre que viene a este mundo (Juan, 1).

"El cristal de las ventanas, a través del cual nos son arrojados los rayos del sol, es la mente de los doctores, que contempla enigmáticamente lo celestial como en un espejo, o bien gracias a la cual el sol verdadero desciende sobre nosotros enigmáticamente como a través de un espejo; y respecto a que algunas veces las ventanas se construyan oblicuas, esto es, se hagan más grandes por dentro, cosa que inventó Salomón, es porque son como el doctor, que ve como en un recuerdo el resplandor de la contemplación suprema, y entonces se le dilata el corazón y se prepara para comprender inspiradamente las verdades mayores. Así, por las ventanas, que, cerradas, dejan fuera la tempestad y, abiertas, la dejan entrar, entiende los cinco sentidos del cuerpo, que, abiertos, son las puertas de la vida y cerrados son los puertos de la muerte; y así Jeremías: "La muerte entra por nuestras ventanas"; si por la parte de fuera se estrechan, no dejan pasar las vanidades; si son más anchas en el interior, penetran los dones espirituales. Por las ventanas entiende las Sagradas Escrituras, que prohíben lo nocivo e iluminan a los que están en las iglesias; éstas también son más anchas en el interior, porque el sentido místico es más amplio y más importante que el literal".

(19) Cfr. Durliat, Marcel: *L'Art roman en Espagne*, Mulhouse-Paris-Lyon, Braun & Cie., 1962, traducción al español de M.^a Dolores Raich, *El arte románico en España*, Barcelona, Juventud, 1964, pág. 46. Cfr. Sebastián, Santiago: *Mensaje del arte medieval*, Córdoba, Escuredo, 1978, pág. 54.

(20) Lacan, Jacques: *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, París, Editions du Seuil, 1973,

traducción al español de Francisco Monge, *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis. Seminario XI*, Barcelona, Barral, 1977, pág. 203.

(21) Cfr. Male, Emile: *L'Art religieux du XII au XVIII siècle*, París, Armand Colin, 1945, traducción al español de J. J. Arreola, *El arte religioso del siglo XII al siglo XVIII*, México, F. C. E., 1952, págs. 15-17, en donde cita distintas fuentes de inspiración de la iconografía románica. También relacionado con este tema, en Champeaux, G.-Sterckx, S.: *Introduction au monde des symboles*, Yonne, Zodiaque, 1972, págs. 126 y 127, se dice: "Il est rare que l'église romane offre un ensemble cohérent et organisé de ces hiérarchies créées. L'ère des sommes théologiques n'est pas encore ouverte, pas plus que celle de l'iconographie en accobades des grandes facades gothiques. L'intuition symbolique n'a pas encore fait place à la construction rationnelle".

(22) *Mensaje del arte medieval*, op. cit., pág. 92.

(23) Con variaciones en su disposición, tamaño, decoración y conexión con la representación superior, así como en su número (1, 2 ó 3 ventanas), las encontramos en el nivel intermedio, alternadas con apóstoles, de manera semejante a Sant Climent, en las siguientes iglesias: Sant Pere de Burgal, Sant Cerni de Baiasca, Santa María de Taüll, Sant Pere de La Seu d'Urgell, Sant Sadurn d'Osormort, Santa María de Mur, Santa Eugenia d'Argolell, Santa Eulalia d'Estaon, Sant Pau d'Estervi de Cardós, capilla del castillo de Orcau, iglesia parroquial de Santa Coloma (Andorra), Sant Roma de Les Bons (Andorra) y Sant Miquel d'Engolasters (Andorra). (Cfr. el "Catálogo" de Sureda en *La pintura románica...*, op. cit., págs. 263-388).

(24) Así en Santa María d'Aneu, Santa María de Taüll o Sant Sadurn d'Osormort.

(25) Cfr. Durliat, Marcel: "Le décor absidial de Santa María d'Aneu", *Traza y baza*, n.º 3, 1973, pág. 10.

(26) Así en Sant Pere de Burgal, Santa Eulalia d'Estaon, Santa María de Ginestarre de Cardós, iglesia parroquial de Santa Coloma, Sant Roma de Les Bons.

(27) GAE, pág. 515.

(28) Meyer Shapiro recoge, a este respecto, un interesante texto referente a la construcción de un aposento privado para el obispo Guillermo de Le Mans ("On the Aesthetic Attitude...", op. cit., pág. 24).

(29) "...ya se trate de pinturas, de joyas o de tejidos, todos suscitan por igual la misma admiración por sus cualidades superficiales. En estas declaraciones del siglo XII nos llama la atención el entusiasmo ardiente por el color, la luz, el lustre y el contraste rico..." (Shapiro, op. cit., pág. 25).

Arte y Estado bajo Carlos V

WILLIAM EISLER, es profesor de Historia del Arte en la Universidad de Sidney. Además de su tesis doctoral, *The Impact of the Emperor Charles V upon the Visual Arts*, ha publicado estudios sobre el Renacimiento y el barroco y ha colaborado con H. Hager en el catálogo *Architectural Fantasy and Reality* (Pennsylvania, 1982).

A pesar del creciente interés que en los últimos años ha despertado el tema del mecenazgo en las cortes durante el siglo XVI, se ha prestado relativamente poca atención al papel jugado por el emperador Carlos V en la producción artística. Todos los autores que en sus trabajos sobre los problemas generales de la cultura artística del siglo XVI se han ocupado del tema del mecenazgo real, han coincidido en señalar la aparente indiferencia del Emperador ante las artes plásticas (1). La investigación que hemos llevado a término a lo largo de los últimos cinco años nos condujeron sin embargo a conclusiones bien diferentes (2). Pensamos que el Emperador desarrollaría varias aproximaciones al uso de un lenguaje visual —puesto en práctica por una nutrida pléyade de miembros de su corte y, por supuesto, animado por sus decisivas intervenciones— que coincidiría con sus objetivos políticos.

Sin embargo, antes de proceder al análisis de la política cultural de un gobernan-



Leone Leoni, Carlos V y el furor turco. (Archivo Oronoz).

te, es necesario ponerse de acuerdo sobre cuáles fueron sus intenciones políticas. El problema de determinar la naturaleza cultural del imperio de Carlos V debe ser abordado muy cuidadosamente. Es, sin embargo, importante señalar que la imagen tradicional del Emperador y de sus objetivos políticos ha sido puesta en tela de juicio en los últimos años, y las consecuencias de este cambio de enfoque se han dejado sentir en los trabajos de los estudiosos del arte y del mecenazgo artístico.

La obra que ha servido de modelo a los historiadores del arte para formarse una imagen del emperador como figura política es la biografía de Karl Brandt: *Kaiser Karl V: Werden und Schicksal einer Persönlichkeit und eines Weltreiches*. Según Heinrich Lutz, uno de los principales historiadores del Concilio de Trento:

Dieser harmonisierende Ansatz, der die dynastische Wurzel betont und im übrigen auf einer immensen, lebenslanglichen Quellenarbeit beruht, setzt deutlich Traditionen des 19. Jahrhunderts fort. Dies gilt sowohl für das "klassische" Modell von Persönlichkeit wie für die politische Ebene... (3).

Creemos que la biografía de Brandt adolece de un patente acriticismo, y ello especialmente a causa de su *epischen Form* y de su *unproblematischen Konzeption des Zusammenklänge von Persönlichkeit und Weltreich* derivado del nacionalismo alemán del siglo XIX.

La naturaleza del imperio gobernado por Carlos V diferiría mucho de la descripción de Brandt. Según Lutz:

"Gracias a las últimas investigaciones, queda fuera de toda duda que las posiciones antitéticas de Francia y los Habsburgo a comienzos de la Edad Moderna se conformaron sobre una base de estructurales condiciones comunes. La capacidad para movilizar el poder del Estado afectó profundamente a proyectos y asuntos políticos. Las nuevas técnicas y posibilidades financieras, de transporte, guerra e información, acercaron considerablemente a ambos poderes al sueño acariciado por la corona de Carlomagno. Por primera vez desde la Baja Edad Media, se hacía de nuevo posible llevar a término en una forma política mundial la unificación de la cristiandad. De estos nuevos planes y asuntos relativos a la creación de una totalidad política cristiana —vagos y difusos en muchos de sus detalles, pero sugestivamente irresistibles— participaron desde el principio tanto Carlos V como Francisco I. Podríamos preguntarnos, por otra parte, si el tantas veces señalado contraste entre el "Imperio medieval" —el de Carlos V— y el "moderno estado nacional" —Francia— puede y

debe mantenerse. Estas cuestiones terminológicas se verían probablemente muy potenciadas si nos sirviésemos de otra dicotomía. Tanto la política como la ideología del Emperador y de su rival francés son prueba del semejante orden de ideas que informa estos tempranos complejos modernos como fenómenos "sui generis" que participan de las características de la Edad Media y del período inmediatamente posterior. La significación de la rivalidad entre los Habsburgo y Francia no puede buscarse en el choque entre el universalismo medieval y el moderno Estado nacional, sino en el contexto de una lucha entre dos sistemas parecidos formados por la mezcla de lo antiguo con lo moderno: la tradición medieval con la identidad nacional y el resucitado universalismo. A partir de estos presupuestos es posible transformar la habitual antítesis en una paradoja solamente aparente" (4).

La opinión generalmente aceptada de un imperio pasivo, contruido sobre el principio dinástico medieval, no puede mantenerse por más tiempo. Es muy probable que Carlos V no hubiera conservado su autoridad durante cuarenta años sin "las nuevas técnicas financieras, de transporte, guerra e información". Mientras que la propaganda de la chancillería regentada por Mercurino da Gattinara se esforzó por crear la imagen de un justo emperador acosado por doquier e inocente de las desventuras de sus enemigos —achacadas a la providencia divina— (5), Carlos V trataba de consolidar una burocracia efectiva, un aparato militar y administrativo susceptible de ser llevado a cualquier campo de batalla. Y ello lo consiguió sobre todo en los Países Bajos que le vieron nacer. Como duque de Borgoña, Carlos V decidió prestigiar el poder con el Ducado del que disfrutó durante el siglo anterior; por ello, no es de extrañar que no fuera Granada, sino Dijon el lugar escogido para emplazar la tumba imperial. La capital de este Estado era Bruselas, donde, antes de 1522, Carlos construyera la enorme capilla de San Felipe y San Juan Bautista en recuerdo de sus padres enterrados en la Capilla Real de Granada (6). El Emperador pasó en la capital belga dilatados períodos, sobre todo después de 1540; en sus períodos de ausencia, la región era gobernada por su hermana María de Hungría. Tras su estancia en Bruselas (1531-32), Carlos remodeló la organización administrativa de esta área. La iglesia holandesa quedó subordinada al control efectivo de los tribunales oficiales estrechamente vinculados al soberano y se vio obligada a proporcionar cuantiosas sumas de dinero para subvenir los gastos militares (7). En varias ciudades holandesas





se diseñaron nuevas fortificaciones que, luego, construirían arquitectos italianos y que habrían de servir tanto para la defensa del recinto como para estrecho control de cualquier levantamiento popular. El caso paradigmático y mejor conocido nos lo proporciona Gante, ciudad que se rebeló ante la obligación de pagar los impuestos para mantener la campaña piemontesa contra Francia. Tras el aplastamiento de la revuelta, miembros del recién nacido Consejo de Estado supervisan la demolición de la rica abadía de Saint-Bavon y el traslado de los monjes —ahora organizados como cabildo secular— a la catedral. Este mismo cuerpo de hombres controla la construcción de la nueva ciudadela levantada sobre las ruinas de la abadía —planeada por el Emperador

Alemania apenas tenía influencia— se sirvió de las instituciones del naciente estado moderno con la finalidad de controlar Francia. (La manifestación visual más espectacular de este esfuerzo nos la proporcionan las fortificaciones. Sin embargo, no sería descabellado considerar la construcción del gran palacio renacentista de Binche, lindante con la frontera francesa, como otro resultado de la política anti-Valois, una provocación que contribuiría a su destrucción) (9).

El carácter agresivo de esta política que continuó hasta el final del reinado del Emperador y que, a resultas de la crisis financiera de 1550, terminó fracasando, ha sido caracterizada acertadamente por Royall Tyler:



Granada. Palacio de Carlos V.

y construida por Donato Buoni de Bérghamo—, así como los trabajos de terminación de la catedral realizados en 1559 tras la reunión del Consejo de la Orden del Toisón de Oro convocado por Felipe II (8).

Así pues, los Países Bajos fueron reconstituidos como una especie de máquina de guerra en la que el Emperador no desdeñaba utilizar métodos que en nada desmerecían a los empleador por los Tudor o los Valois en el mismo período. No hace falta decir que la confirmación de la autoridad borgoñona solamente podía realizarse a expensas de Francia, nación que también aspiraba al trono imperial. Por ello, el Emperador —que ejercía su soberanía sobre los Países Bajos y que, sin embargo, en

“El (Carlos) participó activamente en los asuntos de Europa. Sin embargo, dejó de lado la política de apaciguamiento con Francia que hubiera favorecido la recuperación de las restantes regiones borgoñonas tras la pérdida del Ducado. Recuperar el Ducado, que sus primeros consejeros hubieran querido anexionarse mediante un matrimonio, era ahora un objetivo de guerra, única acción concreta de algo que podría arruinar el edificio de la unidad nacional trabajosamente construido en Francia dinastía tras dinastía y sólo completado recientemente. Para arrancar a Francia un sacrificio de esta naturaleza, hubiera hecho falta infligirla una rotunda derrota confirmada por una ocupación militar como la que aquel país conoció cien años antes (10)”.

Creo que toda la imaginería visual relacionada con Carlos V debe considerarse en el contexto del conflicto contra Francia y sus ocasionales aliados (el Papa y los turcos). Estas imágenes propagandísticas pueden encuadrarse en dos categorías primordiales. La primera viene dada por las obras que, a través del uso de un simbolismo romano y medieval y de un lenguaje artístico *all'antica*, tratan de disociar los triunfos del Emperador de los medios militares y técnicos con los cuales fueron llevados a cabo. La segunda categoría incluye las obras que intentan celebrar las muchas cualidades que en la primera se suprimían; estas obras dependen directa o indirectamente de la voluntad del Estado de documentar sus aspectos materiales —sus ciudades y paisaje—, su capacidad militar y técnica. Carlos V participó en la promoción de ambas categorías de imágenes, la primera sin necesitarlo realmente, la segunda respondiendo a las exigencias de su propio ambiente cultural y experimental.

Es muy probable que el aspecto atemporal de la propaganda visual de Carlos V se expresase sobre todo no tanto a través de la pintura, como de la escultura. Efectivamente, la imagen esculpida o tallada fue el medio más utilizado por Carlos V y del que se sirvió repetidas veces para ser identificado con las figuras de la antigüedad romana a las que él consideraba como sus antepasados. En esta categoría podemos incluir no solamente las esculturas a gran escala y los bustos, sino también las medallas, camafeos y obras en piedras preciosas y cristal de roca. Una corte itinerante como la suya valoraría sobremanera los objetos transportables como medallas y medallones. Podían ser fácilmente trasladados, cambiados, exhibidos y apreciados como talismanes o, inversamente, ser transformados en monedas y puestos en circulación. La cantidad de obras realizadas a través de este procedimiento solamente por artistas italianos y el valor que ellas tenían para el Emperador y su corte, es algo que puede confirmarse fácilmente. Como prueba de ello podríamos citar la admisión de Baccio Bandinelli en la Orden de Santiago (11) o el ofrecimiento hecho al eminente grabador de cristal y medallista Giovanni Bernardi da Castelbolognese para que formase parte de la corte imperial (1530) (12); la misma cantidad de fondos se ofreció a Tiziano y al escultor Alfonso Lombardi por sus obras realizadas para el Emperador en Bolonia en 1533 (y los fondos públicos de Carlos llegaron a estos artistas antes de su salida de la ciudad) (13) y por los retratos realizados por Silvio Cosini, Giovanni Mortorsoli, Girolamo Santacroce y Tommaso Da Lugano (14).



Granada. Palacio de Carlos V.

Creemos que sería difícil encontrar un grupo de pintores italianos tan notables trabajando para un emperador. Y hemos excluido la fecundísima participación de pintores y escultores que intervinieron en la decoración de los arcos triunfales levantados en su honor, actividad íntimamente vinculada a las realizaciones de Carlos V como mecenas.

La culminación de los esfuerzos del Emperador por conseguir los servicios de un artista capaz de representar la idea impe-

rial de una manera clásica, fue el nombramiento de Leone Leoni como escultor de la corte en 1549 (15). Esta elección tuvo lugar cuando el Emperador, tras la derrota infligida a las tropas protestantes en Mühlberg (1547), se hallaba en la cumbre de su poder. Los ambiciosos proyectos de Leoni y sus amigos en los círculos cortesanos del Emperador (Granvella y Ferrante Gonzaga), coincidían evidentemente con las propias expectativas imperiales. Además, la compenetración existente entre Carlos y



Granada. Palacio de Carlos V.

el escultor confirmaría el hecho de que el primero animaba sin ambigüedades el proceso de la propia autoexaltación y apoteosis. Así, Carlos y Leoni cambiaban continuamente impresiones sobre los detalles del monumento ecuestre que el escultor ejecutaba, así como sobre la forma definitiva que tomaría; al final de la conversación, el artista, siguiendo los requerimientos del Emperador, preparaba un pequeño modelo de la obra propuesta, así como medallas-retrato, bustos y estatuas de la emperatriz

de tamaño natural. Además, Leoni quedó instalado en las estancias contiguas a las del Emperador. Ello permitía a este último seguir muy de cerca las evoluciones y avances del trabajo del escultor (16).

Dado que la escultura ecuestre no se ejecutó jamás, la principal obra que Leoni realizara para el Emperador fue el “Carlos V y el furor turco” del Prado. En un elegante *contrapposto*, Carlos se alza sobre la encadenada Furia a la que, sin embargo, no llega a aplastar; tal alarde de fuerza

hubiera sido indecoroso y superfluo, pues —como veremos— el modesto y piadoso Emperador debe su victoria no tanto a sus esfuerzos como a la ayuda divina. El contraste entre el benigno y magnánimo Emperador y la violenta criatura sometida habría de acentuarse al máximo. Prueba de ellos son las siguientes palabras:

“Dico adunque che mi tocco un capriccio di volere ampliare la statua di Sua Maesta ala quale non gli volendo por sotto ne una provincia ne un altra vitoria, per la modestia grande di Sua Maesta, mi deliberai volerli dar tutte queste lodi senza niuna adulatione, et volendo aludere ala modestia, a i costumi, ala religione, ala pieta, li feci sotto di se... la statua del Furore, la quale statua, secondo che quela del Imperadore si dimostra benigna et grave, et in aspetto magnanimo, quela, furibonda et ravichiata, con una facia orida, fremendo et minaciando, che quasi mete paura chi la mira... (17)”.

El grupo escultórico de Leoni —como el “Carlos V en Mühlberg”, su equivalente pictórico— conmemoraba la victoria imperial sobre los príncipes protestantes. Sin embargo —a tenor de la cita anterior— cualquier referencia, incluso alegórica, al enemigo hubiese sido inaceptable. Se rechazó enseguida la idea de representar la imagen de los vencidos postrados a los pies del Emperador y, en su lugar, se prefirió la representación de la Furia que, como imagen indeterminada, puede encarnar toda la brutalidad de quienes se opusieron a él. La figura de “Germania” transformada en criatura horrible habría de ser —como señalaba el mecenas de Leoni Ferrante Gonzaga en una carta dirigida a Carlos V— lo más “real” posible:

(La figura de la Furia era) “di piú grandezza che la naturale, in una attitudine molto contorta et orribile, piena di gran vivacita, la quale si mostra in ogni parti di essa statua, ma specialmente nel volto, percióché pare che egli frema, et in questo atto mostra non solamente i denti e la lingua, ma gli si vede il palato e la lugolacosa, per quel ch’io intendo, non ordinaria e suda, e le goccie del sudore sono delicatamente impresse...” (18).

Tanto Gonzaga como su soberano se percataron claramente de que tal extremo “realismo” excedía las reglas del *decoro* de la teoría artística del Renacimiento italiano —reglas que sólo podían ser transgredidas por el arte oficial en determinadas circunstancias. Michel Mazzatesta adujo dos razones para explicar el hecho de que se prefiriese este horrible ser antes que la imagen de Alemania. La primera —no subrayada suficientemente por el autor— consistía en

que una imagen referida al tema concreto no hubiese favorecido el incipiente proceso de reconciliación entre Carlos V y sus enemigos protestantes, esto es, “la inestabilidad de la situación política y militar lo hubieran convertido en un recuerdo peligroso y carente de sentido” (19). La segunda consistía en que repugnaba a la gran humildad del Emperador jactarse de un triunfo obtenido no tanto gracias a su valor personal como merced a la ayuda divina: “En este sentido, la antigua concepción de la virtud entendida como una cualidad innata poseída por el hombre capaz de ejercerla libremente estaba en esencial desacuerdo con la idea cristiana y, consiguientemente, parecería inapropiada, si no impropia, a Carlos cuya concepción del mundo era esencialmente medieval” (20).

ferentes ocasiones y funciones y dirigidas a personas de diversa cultura y educación —un comerciante flamenco, un general español o un embajador italiano humanista—. De un soberano que se pretende heredero de Carlomagno y Augusto, al mismo tiempo que dirigente militar y político, rey de Nápoles y de España, duque de Borgoña y emperador de Alemania, cabría muy bien esperar una serie de imágenes de estas características.

El famoso lienzo de Tiziano “Carlos V en la batalla de Mühlberg” —también en el Prado— es otra obra que, a semejanza de la escultura de Leoni —con la que sin lugar a duda rivaliza y, obviamente, supera— conmemora el triunfo sobre los alemanes (21). En ambos casos, se reducen al mínimo las referencias concretas a la victoria.

Tiziano reposa en la ausencia de cualquier signo de decidida retórica, alegoría o crónica, en la sutil combinación de la imagen del cristiano caballero-emperador con la del héroe, en la reducción de los elementos fijados históricamente a su mínima expresión. Se trata de una obra autosuficiente, convincente del todo como artificio. La presencia del creador queda borrada por completo.

Sin embargo, nos engañaríamos totalmente si identificásemos las imágenes creadas por Leoni y Tiziano con los gustos e inquietudes de Carlos V, aunque el pintor veneciano aprobase expresamente las empresas del Emperador. Contrastan decididamente con la impersonal pintura del maestro veneciano la primera de una serie de doce tapices que celebran la victoria del Emperador contra los turcos en Túnez (1535) y que fueron tejidos en Bruselas en 1548 siguiendo el modelo de los cartones de Jan Vermeyen (23). Esta extraordinaria obra representa el mapa del Mediterráneo, escenario de la expedición y campaña relatadas; a la derecha, aparece la imagen del artista con la escala de las leguas y millas y con una inscripción con las intenciones de la obra.



Granada. Palacio de Carlos V.

La dificultad de aceptar una hipótesis como la propuesta radica en el hecho de que el autor considera la escultura de Leoni más como una extensión de las creencias personales del Emperador sobre religión y la fama que como una expresión del arte “oficial”. Nosotros creemos por el contrario que obras de esta naturaleza son deliberadamente impersonales; el hecho de que una imagen corresponda a la idea de piadosa modestia y la otra al deseo de gloria, no implica que las obras identificadas con uno u otro de estos dos conceptos deriven de un conflicto espiritual interno del Emperador. Creo que la producción de una variedad de obras, que a menudo presentan aparentemente una naturaleza contradictoria, proviene de la necesidad de proyectar imágenes apropiadas para las di-

Mientras Leoni representa a los enemigos de Carlos V transfigurados en imagen simbólica, Tiziano prescinde enteramente de ellos. Vemos solamente un paisaje que ni remotamente evoca el campo de batalla. La actitud del Emperador —como muy bien ha señalado Panofsky en sus estudios iconológicos— recuerda *in profectio* a la de un general romano iniciando la campaña (22). La figura ecuestre del Emperador, aislada del espacio y tiempo, excluye cualquier hipótesis de movimiento, y los densos barnices y el tan tizianesco colorido acrecientan la cualidad atemporal del escenario. El único elemento del cuadro que puede asociarse con el acontecimiento que se conmemora es la armadura que reproduce fielmente el atuendo militar del Emperador el día de la batalla. El éxito del retrato de

Dos visiones de la guerra

La estoica e inmóvil figura de Carlos V de Tiziano y los detallados paisajes panorámicos de la campaña tunecina del maestro flamenco nos proporcionan dos visiones de la guerra que no pueden ser más diferentes. A diferencia de la pintura, los tapices hacen hincapié sobre el tiempo y el lugar y muestran cómo y dónde se desarrolla la campaña. El Emperador había ordenado a Vermeyen que le acompañase en su expedición para que dibujase esbozos y, en su caso, cartones que, una vez en Bruselas, Willem Pannemaker trasladaría a tapices (1548-1554).

Según la inscripción, la intención no consistía en explicar las causas de los acontecimientos, sino de reproducir fidedigna y verosímelmente lo que ocurrió: “Porque la conquista que Carlos Emperador de Romanos quinto deste nombre y primero entre los Reyes de España: hizo en Africa el año MDXXXV tuvo causas grandes y de mucha necesidad. Las cuales los cronistas de su tiempo declaran más copiosamente en sus historias. Aquellas dexadas aparte; sólo se figura en esta obra la semianza del hecho quanto más al propio fue posible” (24).

Sin embargo, para no malinterpretar la compleja serie de acciones —y en esto reside la extraordinaria modernidad de la



Tiziano, Carlos V en Mühlberg. Museo del Prado. (Archivo Oronoz).

Hauiendo bairedin Barbarora Capitan general de mar de Solymanno principe de los Turcos con vna armada de ciento y tres navios de otra gran parte de Africa con tan graue y evidente peligro de lo mas de la Christianidad que fue necesario que el Emperador en la prosecucion della ordeno que el armada que el Rey de portugal su cunado mando hazer en lisbona de carauelas y otros navios tiempo al Marqs de Mondelar con el armada becha en Malaga en que venia nueue mill Espanoles y las galeras de Espana. El principe becho en Italia y el Marqs del casto con cargo que tenya de su M. de recoger las: tenyendo en ellas seys mill alemaes quatro mill esp



IMPĪA TURCARVM CUPĪENS CONTVNDERE CAESARIS
 ARMA VIRVMQ; SIMVL SOLYMANI IVSSA SEQVENTE
 ET PROCVL HESPERIAE REGNIS FERA BELLA MOVE
 AVSPICIO DIVVM CAROLVS COGNOMINE QVINTVS

Conquista de Túnez. Mapa del Mediterráneo (Patrimonio Nacional).

obra— era necesario recrear con gran precisión los lugares en que tuvieron lugar las batallas concretas. El mapa proporciona la necesaria orientación de toda la serie: “...en este paño se tratara dello tan al natural que ninguna cosa tocante a la cosmografía se pueda dessear assi en las Costa de Africa como en las de Europa y sus fronteras: declarando la forma dellas con sus puertos principales paños: islas: vientos: en las mismas distancias que se hallan: teniendo mucho mas resterto a la precision de su asiento que a la propiedad de la pintura” (25).

La exigencia de representar el mar con precisión cartográfica por encima de cualquier criterio pictórico, corre paralela con la necesidad contraria de reproducir la tierra de acuerdo a las reglas artísticas: “...Y assi como esto se ha hecho en lo de la mar conforme a las cosmografias assi en lo de la tierra el pintor a observado lo que a su arte de deve...” (26).

Por otra parte, en la representación de la tierra, el pintor ha buscado reproducir con fidelidad los rasgos geológicos, la vegetación e incluso los fenómenos meteorológicos, poniendo así ciencia y arte al servicio del Emperador. Finalmente, nuestra propia posición como testigos de estos acontecimientos está condicionada totalmente por la correcta posición para mirar los acontecimientos: “... Considerando el que lo mirare que lo vee desde Barcelona donde se comenzo la navegación para Tunez. La qual es entre levante y mediodia: dexando el norte detras sobrel hombro yzquierdo, pues fundados en esta verdad: se pueden despues mejor entender las particularidades de los otros tapizes y el sitio de aquellas de passo lo que en ello se contiene” (27).

Además, una leyenda situada en el borde derecho y un compás colocado dentro de la escena determina nuestro punto privilegiado en cada uno de los tapices.

Vermeyen, a instancias de Carlos, diseñó una obra que nos proporcionaba una orientación muy diferente de la que antes habíamos visto. En la obra de Tiziano, no tenemos evidencia de la presencia del artista —la imagen es enteramente autosuficiente—. Vermeyen, por su parte, se representa a sí mismo como narrador y creador, nos dice dónde estamos, qué vemos e introduce su propio retrato como garantía de autenticidad. Le vemos sentado tranquilamente en medio del campo de batalla registrando pormenorizadamente los acontecimientos-testigo excepcional, como nosotros mismos, de la gran victoria del Emperador.

Sin embargo, los esfuerzos de Vermeyen por reconstruir años después los acontecimientos de 1535, no provienen exclusivamente de sus propias observaciones. Pudo muy bien haber recurrido al gran Museo Militar que hoy se encuentra en la Real Armería y en el que se guardan los artefactos de las pasadas campañas. Además, armas, escudos, banderas y armaduras de ambos lados se recogen detalladamente en sistemáticos inventarios pictóricos que todavía pueden consultarse; incluyen estos inventarios obsoletos y, consiguientemente, “históricos” materiales de guerra (28). Así pues, el artista dispuso de un importante archivo visual —inestimable ayuda para su memoria— creado por el Estado.



Granada. Palacio de Carlos V.

La magnitud de la gran confrontación entre cristianos e infieles provocó un considerable interés y un deseo de información entre artistas y escritores. Sabemos, por ejemplo, que en junio de 1536 Giulio Romano diseñó una pintura sobre el tema de la conquista de Túnez para el palacio Gonzaga de Marmirolo, cerca de Mantua (donde el Emperador fue recibido algunos años antes), basada en los hechos narrados por un chipriota (29). Otros que deseaban ganar el mismo favor imperial del que disfrutaba Vermeyen emplearon métodos parecidos a los del artista flamenco. Paolo Giovio, con motivo de la preparación de lo que él esperaba fuera la relación oficial de la campaña, reunió una extensa información sobre el potencial campo de batalla durante el invierno de 1534-35. Este material lo utilizaría en la preparación de una vista topográfica del puerto de La Goletta y Túnez presentados por el humanista al

marqués del Vasto, a la sazón general del Emperador; en agosto de 1535, este último envió a Giovio un plano fidedigno. Tras la feliz conclusión de la campaña, Giovio recibió de Del Vasto algunos testimonios de la misma (como la espada de Muly Hassan, aliado de los cristianos) (30).

Muy probablemente todo este material sería utilizado por el humanista a la hora de escribir el libro XXXIV de su *Historiarum sui temporis libri* (Florenia, 1550-52). Las ayudas visuales y los precisos mapas constituyeron el material del que disponía el artista y el escritor en una especie de investigación interdisciplinar en la que el elemento visual y el literario se complementaban. Parece sin embargo que fue mejor recibida la parte literaria del trabajo de Vermeyen, pues la versión de Giovio fue rechazada por el Emperador. Carlos insistió, a través de intermediarios, en que se corrigieran muchos detalles que él pensaba no valoraban en sus justos términos sus acciones ni las de sus tropas. Una carta escrita por el embajador florentino, Bernardo de Médici, obispo de Forli, al duque Cósimo I, nos ofrece la imagen de un soberano dispuesto a controlar el mínimo detalle que contribuyera a su glorificación. Con esta finalidad el Emperador encargó a Luis de Avila y Zúñiga que escribiera una relación de la campaña que no habría de separarse en nada de las propias instrucciones del monarca; al mismo tiempo, se encargó a De Avila que “corrigiese” la narración de Giovio antes de que se publicase. Así se



Virgilio da Bologna. Vista de Amberes (1565). Stadsarchief, Amberes.

consigna al menos en la áspera carta que Forli dirige a Cósimo:

“Che sono di Mons. D’Aras (Granvelle) et di don Luigi d’Avila mordendolo modestamente della historia tunetana. Ma se la faria mostrare perche sono nel secreto di commissione di S. M. la quale e posta tanta nella cupidita della gloria che parendole che il Iovio detragga alla forma sua et alla verita ha visto questa historia con malissimo ochio, pensando che molto peggio la tratti nelli altri scritti suoi per compiacciare a Francia, et so io di buon luogo che S. M. confida nella cura di V. Ecc. a che gli faccia correggere li errori o non gli consenta la stampa et li levi le mani da dosso” (31).

Se nos muestra aquí una imagen diferente del Emperador —desde luego, no se trata del modesto gobernante descrito en la correspondencia de Leoni—.

Altamente reveladora del grado de control ejercido por el Emperador es la comparación entre una parte de la narración de Giovio y la versión de Vermeyen. Según Giovio, al comienzo del sitio de La Goletta el conde de Sarno, a la cabeza de un grupo de soldados italianos, avanzó temerariamente hasta posiciones enemigas. Cuando los turcos fueron repelidos a cañonazos, el conde, al mando de sus tropas, no dudó en perseguirlos. La retirada de los enemigos cayó entonces sobre los italianos que habían sido colocados en una posición muy vulnerable. Sarno fue decapitado; posteriormente, se envió su cabeza a Barbarroja y los moros completaron el sacrificio de

sus tropas cuando quedaron enredadas en las cuerdas de sus tiendas, cerca de sus propias posiciones. Mientras sucedía todo esto —escribió Giovio— los españoles, resentidos por la arrogante decisión de Sarno de colocar sus tropas faltas de experiencia en la posición más vulnerable, permanecieron pasivos limitándose a contemplar fríamente la carnicería (32). De Avila, vocero del Emperador, se negó a aceptar esta versión. ¿Quién puede creer —dice— que los cristianos se alegren de la muerte de sus compatriotas? Además, cuando Sarno fue asesinado, él y otros muchos acudieron en ayuda de los italianos (33). Giovio por su parte defendió su versión de los hechos negándose a alterar su relación y sosteniendo su tesis de que los españoles no ayudaron a los hombres de Sarno todo lo que cabría esperar (34).

La inscripción que acompaña al tapiz que representa este incidente —no podría ser de otra manera— coincide totalmente con la versión “oficial”:

“Salen de mañana los Turcos de la Goleta y combaten un bastion, que con gente italiana guarda el conde de Sarno y matan al conde y algunos soldados suyos y tornanles una bandera. Son socorridos de los soldados viejos Españoles que a la parte de la mar guardan otro bastion, que ellos mismos hazen” (35).

En el tapiz que recoge estos hechos, el artista hace hincapié en la espantosa decapitación de Sarno y en la crueldad salvaje del ataque de los moros que, a su vez, no pueden resistir el decidido avance de los

aguerridos españoles. Vermeyen, siguiendo las instrucciones dadas inicialmente por el Emperador, a quien sin duda no le era indiferente el contenido de este gran e importante trabajo, representa estas escenas en primer plano, lo que corresponde precisamente con el ofensivo pasaje de la crónica de Giovio.

La veracidad de la representación queda certificada —por decirlo de alguna manera— por la imagen del artista colocada a la derecha —una figura que contrasta abruptamente con la siempre más familiar iconografía exaltadora—, derivada de la arqueología, por ejemplo, el alegórico relieve *all’antica* de la “Historia de las proezas del Emperador” de la fachada del palacio imperial de Granada. Aunque no puede excluirse que Vermeyen se refiera a otras obras de arte o a fórmulas antiguas, su propósito predominante fue presentar una precisa, mensurable y “auténtica” imagen poniendo de relieve el hecho de que los triunfos imperiales se basaban en las hazañas del Emperador y en una concreta serie de acciones. Este extraordinariamente moderno caso de “documentación” de una campaña militar no fue un hecho aislado, sino que se repitió seis años más tarde cuando el pintor y cartógrafo Cornelis Antoniszoon —conocido por sus vistas panorámicas de Amsterdam— acompañó al Emperador en su campaña contra Argel (36). Aunque siempre estuvo en la mente de Carlos V la realización de alguna obra sobre esta aventura militar, el resultado desastroso de la misma hizo desaconsejable su tratamiento

Despues de aver estado el exercito en los lugares altos dos dias . donde ouo algunas escaramucas . y
 y abarando los enemigos comienzan vna es catamuc con los españoles nuevos con los quales esta el ma
 españoles soldados viejos y velos alemanes ycaualleros acierta parte donde se pensaua poder tomar en me dio
 lagente asientase elreal eno llano junto alatorre del agua . Despues de algunos dias los turcos dela goleta ayuda
 españoles Enos confus armas otros compalas y otros instrumentos leuantando elarena para cegarlos .



Conquista de Túnez. Ataque sobre la Goletta (Patrimonio Nacional).

des em barcar el desso de exercito el emperador acordo de barar el real atollano para començar assitar la goleta.
 El gasto el emperador embiadas tres vanderas de alemanes para reforçar aquella gente: buelve con parte de los
 de los enemigos. Mas no se pudo hazer contanta prestesa: aquellos no sintieron: y asise saluan buiendo. Recogida
 e vn viento desbecho que a los nuestros da en los ojos: salen adar en los reparos comencados que guardan los
 subito calmando el viento. Son encerrados por nuestros arcabuzeros en la goleta: .:



1111
 Imaginar la
 vida desta cu
 rra para bati
 a goleta del
 lugar de la
 mar de la
 guerra del
 año de 1571
 de donde se
 sacó el
 cuerpo de
 el Señor
 de la Virgen
 de Luján

artístico (37). Pero quizá la preparación de cartones para tapices no fuera la única tarea que se encomendó a estos artistas holandeses; debían también participar en la creación de mapas de los campos de batalla, esto es, no ser únicamente observadores, sino también participantes. De todos es conocida la destreza cartográfica de Vermeyen y Antoniszoon; sobre el primero tenemos el testimonio de Jan Mander, según el cual el artista era “experto en geometría y topografía y dominaba a la perfección otras ciencias eruditas” (38).

Durante la misma época (después de 1548), el Emperador se preocupó por la realización de otra serie de tapices en proceso de ejecución —una de las cuales se basaba en un estudio directo del paisaje—. En este caso, sin embargo, se utilizaron esbozos con la finalidad de crear una versión muy diferente de la imagen de Carlos V. La obra en cuestión es las “Cacerías de Maximiliano” (Museo del Louvre), serie de doce tapices cada una de las cuales representa un mes del ciclo anual de la caza en el parque y bosque de Bruselas. Como el ciclo tunecino, se basaba en un cuidadoso y directo estudio situado en un lugar preciso, en este caso en el reino imperial definido con gran minuciosidad. Gracias a las recientes investigaciones de madame Schneebalg-Perelman, sabemos que se encargó a un artista llamado Francois Borreman la representación detallada del bosque. Según el contrato entre Borreman y la Tesorería (12 de febrero de 1540), se instó al artista a que:

“Pintara de acuerdo a la naturaleza, a gran escala, en tres partes o pedazos, todo el bosque de Soignes con sus conventos, pueblos, aldeas, casas y lugares notables, granjas y claros, caminos y bosques, praderas y ríos, indicara dónde están situados y adónde van a dar. Y en cada una de estas partes colocará un tipo diferente de caza y los personajes del Emperador y la Reina (de Hungría).

En el lugar conocido con el nombre de *Au Chasseur*, en el sitio más conveniente, situará varios príncipes entregados a la caza de pájaros. Dará un tono diferente al lugar denominado *Heechde* y a los otros bosques pertenecientes a los conventos o de propiedad privada situados en el bosque de Soignes, de modo que puedan fácilmente distinguirse de las propiedades imperiales... El topógrafo Master Jan Meys, buen conocedor del terreno, le conducirá y guiará a todos los lugares y unirá las diferentes partes” (39).

Según madame Schneebalg-Perelman, el apunte de la obra ejecutado por Borreman fue completado por el pintor Peter Coec-

ke, responsable del diseño global y de la composición de figuras. Llegados a este punto, no quisiéramos entrar en el detalle de las controversias que rodearon la realización de este trabajo tradicionalmente atribuido a Bernard van Orley. Los documentos sacados a la luz por Schneebalg-Perelman pertenecen a una fase de un complicado proceso comenzado probablemente a comienzos de 1530 (40). Lo que nos interesa sobre todo es determinar la relación entre “las cacerías” y la “conquista de Túnez”, dos obras realizadas para el mismo patrón y de naturaleza eminentemente “topográfica”. Ambas resucitan tipologías medievales: los tapices con escenas de caza y batallas coleccionadas asiduamente por los antepasados borgoñones del rey Carlos (41). En ambas proliferan los detalles realistas; en el caso de las “Cacerías de Maximiliano”, no sólo advertimos que se presta cuidadosa atención a los rasgos topográficos, arquitectura y vida de plantas y animales, sino también a los elementos, agua, fuego y humo. Las series representan un intento de recrear la atmósfera de los bosques y no solamente sus rasgos físicos y naturales

No cabe duda de que el Emperador apreciaba sobremanera estas dos obras coetáneas: su preocupación por su progreso se pone de manifiesto en varias cartas dirigidas a María de Hungría y escritas en Habsburgo en la primavera y verano de 1551. En la primera, fechada el 18 de mayo de 1551, se refiere a la excelente calidad de las series de Túnez dando su aprobación a algunos de los indudables cambios introducidos por Louis de Praet, tesorero del Estado, cambios que probablemente afectarían a su contenido político y que —como ya hemos señalado— serían un molesto problema:

“... Et, quant a l'amende que Monsieur de Praet y fist, es tres bonne, comme c'est respondu aux lettres de Rogier et je suis bien ayse que n'y avés trouvé de plus grande: car je confesse ma coulpe, que je ne me fusse avise d'icelles. Il est une chose sy parfaite il est bien que en rien il n'y aye faute...” (42).

El 8 de julio se refiere de nuevo a los tapices en una patética afirmación sobre sus dificultades financieras y físicas:

“Quant a la tapisserye, je suis bien mary que les deux pieces (de la serie de Túnez) sont encore si peu avancées et bien ayse que le Parc soit sy avance mais je crayns, selon que souvent il me faut deffayre de argent que j'ay pour mon partement, que cela pourrait plus retarder, mes par ce change que encore ferés, je confye qu'il y aura pour restouper les trous fays et por pouvoyr partie d'ici. Dieu veuille que je aryve



a temps et que je me pusse promener par le Parc et visyter le lunthout (?) et la fores avant que la goutte me trousse” (43).

La carta de julio de 1551 es especialmente reveladora, pues en ella el Emperador asocia —no sin cierta nostalgia— los tapices que representan el parque con la experiencia física de la visita del lugar. Pareciera que las espléndidas imágenes provocarían esta respuesta.

Así pues, tanto las series tunecinas como las “Cacerías de Maximiliano” reproducen un ambiente físico con extraordinaria fidelidad, representando sin embargo dos aspectos antitéticos de la identidad política de Carlos: por una parte, el héroe militar moderno que supera las hazañas de Escipión el Africano; por otra, el gran señor feudal cuya vida se entremezcla estrechamente con el ambiente natural al que, en cierto sentido, ha modelado y controlado



pero al que simultáneamente se ha visto sometido. En el primero, proliferan los retratos y la parafernalia imperial; en el segundo, no aparece virtualmente ningún retrato que sea reconocible, se suprime deliberadamente cualquier simbolismo político o se restringe a la representación de las columnas de Hércules sobre el collar de un perro muerto por el salvaje jabalí. Seguramente las "Cacerías de Maximiliano", muy inspiradas en los calendarios y tratados de caza de la Edad Media, pueden parecer más arcaicos que la "Conquista de Túnez". Sin embargo, el estilo, modo y espíritu que animan su ejecución no presentan rasgos anacrónicos.

Relación con las artes visuales

No cabe duda de que el componente "flamenco" y "septentrional" de la cultura

del monarca no decreció en importancia durante los últimos años de su reinado; además, este elemento no era menos moderno que el rasgo italiano. La investigación que conlleva la producción de tapices, paisajes pintados, grabados, vistas de ciudades y atlas que tanto preocuparon a artistas y editores del norte de Europa, implicaba el estudio de matemáticas, geometría, topografía y cartografía. El mismo Carlos no sólo cultivó asiduamente estos estudios, sino que, además, sirviéndose de sus amigos científicos, matemáticos y geógrafos de la Europa septentrional, los impulsó decididamente. Este interés por las cosas mensurables, unido al deseo de presentar la más completa y definitiva versión posible de su papel histórico, constituye un aspecto primordial de la relación de Carlos con las artes visuales, tan significativo como su asociación con Tiziano y Leoni.

La cultura artística de Carlos creció en relación directamente proporcional a sus necesidades, las necesidades de un caudillo de comprender cualquier técnica que le fuera útil para dirigir con éxito una campaña militar. El escritor veneciano Ludovico Dolce constata que:

"Oltre a cio ho inteso da persone degne di fede, che non solo egli haveva cognitione delle lingue, ma anco delle scienze, e diede opera alle discipline Mathematiche, et alla Geometria, conoscendo, che queste arti erano molto necessarie la guerreggiare, si nei condurre eserciti in paesi lontani, come nello accamparsi, e combatter le città. Per questo si diletto molto di pittura, e disegnava comportevolmente" (44).

Este testimonio es corroborado por otro veneciano, Francesco Sansovino, quien probablemente basara su afirmación en las pormenorizadas narraciones de los embajadores:

"Dopo mangiare (el emperador) dava audienza et talhora ritirato in secreto passava il tempo col disegnar qualche pianta di fortezza o di altra edificio" (45).

Pero la evidencia más reveladora sobre la cultura artística de Carlos V nos la proporciona Dolce:

"Ora ascoltate quanta industria eglo hebbe en trattar qualunque cosa. Egli certo lungo tempo ne uso tale, per haver nel suo animo descritto il sitio della Germania, che ancora che la maggior parte di lei con spessi viaggi avesse trascorsa, nondimeno con le tavole si diede a cavarne maggior contezza: nelle quali la contemplo con tanto studio et accuratezza dipinto che tutte le sue città, fortezze e castelli, le selve, e i fiuni, teneva, como scolpiti nel suo animo, aggiunta con la misura la distanza ch'è da luogo ad altro, che non con gli occhi l'avesse caminata e trascorsa" (46).

No cabe duda de que muchas obras —la "Conquista de Túnez" en particular— podrían ser examinadas en el contexto de esta cita. Su producción cristalizaba en una actividad abundantísima que incluía comisiones para otros patronos asociados al Emperador. Por ejemplo, una carta de María de Hungría dirigida a Carlos (abril de 1548), menciona no solamente el ciclo tunecino sino también una serie de tapices tejidos probablemente en Bruselas para el duque de Alba:

"J'ay fait escrire aussi et donné ordre que le peintre qui a pourtret pour le duc d'Albe soit envoyé sur le lieu pour tirer les paysages et villes au viff. Avant le tour defaldroit de faire la diligence possible de faire les patrons de la tapysterie" (47).

Dolce se está refiriendo a un conocimiento que es simultáneamente cuantitati-

vo y emotivo, conectado con imágenes mensurables y sugestivas, imágenes que al mismo tiempo que desempeñan funciones prácticas relajan la mente y estimulan la memoria. Ello nos permite volver de nuevo sobre la identificación hecha por el Emperador del tapiz con el bosque verdadero.

Este conjunto de obras no es ajeno al desarrollo científico y técnico, sobre todo en el terreno de la geografía y de las ciencias naturales y físicas en donde el papel primordial desempeñado por Carlos V es mucho más importante de lo que hasta ahora se ha creído. Nos hemos referido en otro lugar a la correspondencia y encuentros de Carlos con Mercator, Peter Apianus, Francesco Maurolico, Gianello Torriano, Vesalius y otros, así como a su proyecto de construir el canal de Panamá en 1534, a sus colecciones de instrumentos científicos, a sus manuscritos con figuras de hombres, flora y fauna de América, a sus cientos de objetos precolombinos (48). Aquí quisiéramos mencionar las tradiciones asociadas a un tipo de arte eminentemente utilitario, ejemplos que provienen directamente de la herencia y experiencia carolina.

Una de las obras que influyó más decisivamente en la formación cultural de Carlos fue *Der Weisskuning*, la apenas disimulada autobiografía de su abuelo, el emperador Maximiliano I (49). Esta obra, a través de sus grabados y texto, debía proporcionar: “Den Enkeln des Kaisers, Karl und Ferdinand, in ihrem Grossvater das Vorbild eines tapferen und selbst in Widerwärtigkeiten stets standhaften Fürsten zur Nacheiferung vor Augen zu stellen” (50).

Ya nos hemos referido a las palabras de Dolce sobre la relación entre arte y arte de la guerra; Maximiliano expresó un punto de vista parecido:

“Un día el joven rey oyó estas palabras de los labios de un hombre viejo y sabio: “Todo el que quiera convertirse en buen guerrero y jefe de tropa debe conocer la pintura y consiguientemente comprenderla adecuadamente”. El joven rey tomó estas palabras al pie de la letra y, muy pronto, empezó a estudiar el arte de la pintura. Aprendió rápidamente, y cuando comenzó a pintar el paisaje de la Tierra, tuvo muy presentes las palabras del anciano. No me parece conveniente revelar el principio en este libro; debería reservarse a los reyes y capitanes. ¡Qué gran provecho sacó el rey de todas las tareas que emprendió!

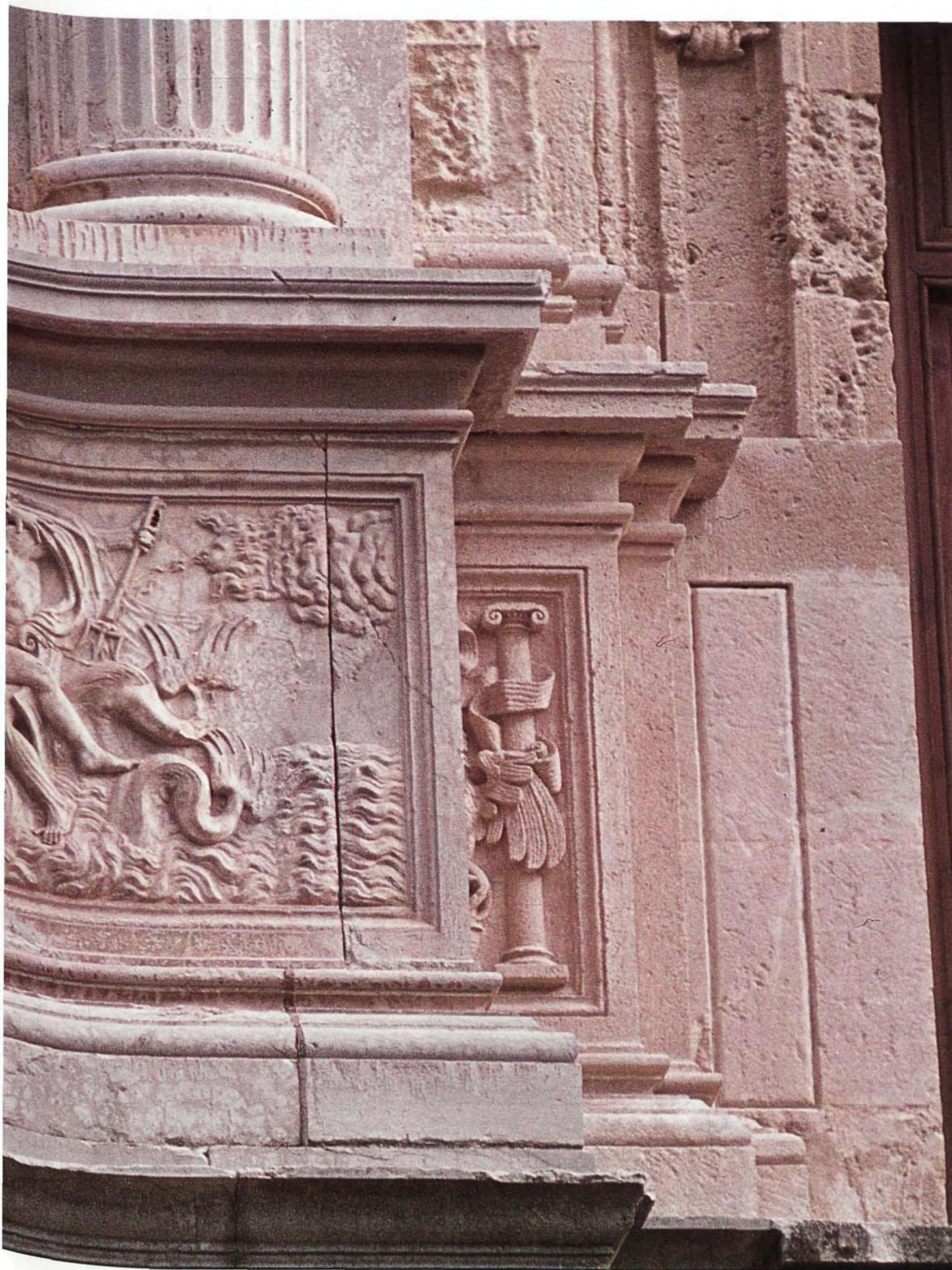
Bajo su reinado, quedó probada la utilidad de la pintura, pues al dirigir fuertes y poderosos ejércitos, era más fuerte e invencible cuando hacía uso del arte de la pintu-



Granada. Palacio de Carlos V.

ra que seguramente contribuyó no poco a sus victorias. También se sirvió de la pintura para otros menesteres —torneos, construcciones, invenciones— y, así, sacó adelante lo que de otra manera hubiera sido del todo imposible llevar a término... Además, el rey apoyó a grandes pintores y escultores que, utilizando a veces equivocadas calificaciones, contribuyeron a perpetuar su memoria por todo el mundo” (51).

Así pues, la función militar de la pintura —más concretamente del paisaje— era la más importante. Sus otros usos primarios eran igualmente utilitarios; solamente en el último párrafo encontramos una referencia a un tipo de mecenazgo que nos es algo más familiar. Como ha señalado Erich Egg: “Kunst war für Maximilian nicht privater Wohnluxus oder kirchliche Devotion, sondern Dokumentation der Macht und Überzeugung der Massen” (52).



La preocupación de Carlos por preparar la propia exposición visual de su carrera militar, íntimamente vinculada a su documentada colección de materiales de guerra, topográficos, de recursos naturales y fortificaciones, deriva directamente de las directrices marcadas por su abuelo. Este último encargó a su pintor de corte, Jorg Kolderer, la confección de un inventario de objetos; entre estos había tres *Zeugbücher*. Ello documenta el contenido de los arsenales

imperiales, el más grande de los cuales se encontraba en Innsbruck (53).

En el período de la campaña africana de Carlos, el testimonio más interesante sobre el papel militar de la pintura nos lo ofrece Francisco de Holanda, miniaturista y arquitecto de Juan II de Portugal, estrecho aliado de Carlos. En 1539-40 el monarca portugués preparó para su patrón diversos estudios de monumentos italianos y fortificaciones (54). Señala la gran utilidad de la

pintura para el diseño de armas, plazas fuertes y utensilios utilizados en los asedios; además, el éxito total de una campaña —dice— puede llegar a depender de los servicios de un diestro paisajista:

“Además, el dibujo se utiliza muchísimo en la guerra con la finalidad de mostrar en pequeños esbozos la posición de los lugares distantes y la forma de montañas y puertos, así como de las cadenas de montañas, bahías y puertos de mar, para determinar la forma de las ciudades y plazas fuertes, su altura o profundidad, los muros, puertas y su posición, para mostrar los caminos y los ríos, las playas, lagunas y pantanos que deben evitarse o atravesarse; servirá también para fijar el curso y espacio de desiertos y bancos de arena, de los malos caminos y de selvas y bosques: cualquier otro medio utilizado para lograr estas finalidades no servirá de nada; con el dibujo y esbozo sin embargo todo se hace claro y comprensible; todas estas cosas son de suma importancia en las empresas guerreras, y los dibujos del pintor son de gran utilidad a las intenciones y planes del capitán. ¿Qué cosa mejor puede hacer cualquier valiente caballero que mostrar ante los inocentes e inexpertos ojos de los soldados la forma de la ciudad que van a atacar antes de que se acerquen a ella, el río, montañas y ciudades que deberán atravesar al día siguiente? (55).

Probablemente la “Conquista de Túnez” no fue ajena a este tipo de actividad artística. Además, los grandes planos impresos de las ciudades de la Europa septentrional de mediados del siglo XVI fueron creados a menudo por artistas que desempeñaban cargos militares, así, la vista de Amsterdam de Antoniszoon o la de Amberes realizada por Virgilio de Bolongna (fecha en 1565), muestran con toda suerte de detalles las fortificaciones y puertas de la ciudad construidas por Carlos V después de 1543 (56). El autor de este plano era uno de los responsables de los innumerables modelos pintados para estas fortificaciones y que fueron encargados y estudiados por el Emperador durante su febril campaña constructora (57). Muchas de las vistas de este período constituirían más tarde las bases del gran compendio internacional del urbanismo de finales del siglo XVI realizado por Braun y Hogenberger y del que tanto gustaron los *amateurs* del siglo XVII (58).

Hemos tratado de individualizar las dos tendencias básicas de la producción artística patrocinada directamente por Carlos V que, tomada como unidad, representa sólo un aspecto del amplio problema del impacto del soberano sobre las artes visuales europeas. De la exposición expuesta aquí se deriva que no es procedente separar, en relación a los componentes artísticos de la corte imperial, el elemento "italianizante" del "septentrional". Así, por ejemplo, Tiziano copió retratos alemanes del Emperador, mientras que Vermeyen reprodujo obras de los maestros venecianos que desde Bruselas llegaron a España (59). No cabe duda de que el éxito de Leoni en la corte de los Habsburgo proviene no solamente de su conocimiento del clasicismo, sino también de su capacidad de asimilar los estilos de la escultura flamenca y alemana (60). Además, no hay duda de que los tapices de Vermeyen —cuyo contenido se examina, censura y controla morosamente— son documentos históricos no menos fidedignos que los retratos oficiales de Tiziano. Otro aspecto importante es la elección del soporte material. Las campañas de Carlos V se representan en tapices, paredes, cuadros de caballete, grabados, estampas, medallones de cristal de roca y platos de cerámica o plata. Es muy probable que la elección del material tuviera algún significado político que se toma prestado a otras análogas representaciones. Podemos afirmar, por ejemplo, que la gloria de Carlos V se manifiesta mucho mejor a través del esplendor del oro y plata enhebrado de las series de tapices tunecinos que a través de la precisión de las imágenes de Vermeyen cuyo material las oscurece bastante. En cierto sentido la obra es puramente un elemento lujoso, la más cara superfluidad producida por una industria que sustenta a varias clases sociales.

La solución de los problemas que hemos planteado no puede encontrarse únicamente en la historia del arte. Sólo una coordinada investigación interdisciplinar sobre cada una de las áreas que antiguamente se encontraban bajo el control de uno de los mayores imperios que jamás haya conocido la historia, nos permitirá obtener resultados alentadores.



NOTAS

Las investigaciones sobre las que se basa el presente artículo fueron emprendidas en Australia y Europa como parte de un estudio comparativo sobre el mecenazgo papal e imperial durante el segundo cuarto del siglo XVI financiado por el *Australian Research Grants Scheme*. La Universidad de Sidney me proporcionó una ayuda suplementaria al concederme una beca de viaje. El autor agradece la ayuda y consejo de su colega el Dr. Till Verellen, de la profesora Virginia Spate de la Universidad de Sidney, del profesor Eugenio Battisti de la Universidad del Estado de Pensilvania y de la Universidad de Roma y del profesor Fernando Checa de la Universidad de Madrid.

(1) Por ejemplo, Gert von der Osten in Gert von der Osten and Horst Vey, *Painting and Sculpture in German and the Netherlands 1500-1600*, Baltimore, 1969, pág. 175:

"En materia artística, Carlos nunca tuvo la importancia de Maximiliano I... Las enormes exigencias a las que se vio sometido y la carencia de una residencia permanente le impidieron promocionar las empresas artísticas —sólo pudo planificarlas para sí mismo— que su abuelo llevó a término".

(2) "Carlo V a Bologna e i suoi rapporti con gli artisti del tempo", *il Carroccio*, 7, 1981, págs. 139-146; *The Impact of the Emperor Charles V upon the Visual Arts* (Tesis doctoral, Universidad del Estado de Pensilvania), University Microfilms, Ann Arbor, Michigan, 1983.

(3) Heinrich Lutz, "Karl V - Biographische Probleme", en Grete Klingenstein, Heinrich Lutz and Gerald Stourzh, eds., *Biographie und Geschichtswissenschaft (Wiener Beiträge zur Geschichte der Neuzeit, VI)*. Viena, 1979, pág. 158.

(4) Heinrich Lutz, *Christianitas Afflicta-Europa, das Reich und die papst-Politik im Niedergang der Hege-monies Kaiser Karls V (1552-1556)*, Gotinga, 1964, pág. 22.

(5) Ver por ejemplo la *Relación de la batalla de Pavía*, por Alfonso de Valdés (1527):

"Vemos esto haber sido fecho más por justo juicio de Dios que por fuerzas ni voluntad de hombres, i que ese mismo Dios, en quien de verdad habemos puesto toda nuestra esperanza, quiso tomar venganza de los agravios que contra razón se nos hazían (citado por José Antonio Maravall, *Carlos V y el pensamiento político del Renacimiento*. Madrid, 1969, pág. 211).

(6) Para la Capilla Real de Bruselas, ver Paul Saintenoy, *Les arts et les artistes a la cour de Bruxelles (Académie Royale de Belgique, Classe des Beaux-Arts, Mémoires, 2 serie, vol. V)*. Bruselas, 1934, pág. 235 ff.

(7) Para la reorganización de la administración de los holandeses bajo Carlos V, ver Michel Baelde. *De Collaterale Raden onder Karel V en Filips II: Bidrage tot de Geschiednis van de centrale Instellingen in de Zestiende Eeuw, (Verhandelingen van de Koninklijke Vlaams Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België, Klasse der Letteren)*, 60, 1965. Sobre los subsidios a la Iglesia, ver del mismo autor "De Kerkelijke Subsidies in de Nederlanden onder Karel V (1532-1555)". *Revue Belge de Filologie et d'Historie*, 43, 1965, págs. 1243-1271.

(8) Sobre la ciudadela de Gante y el papel de Carlos V en su construcción, ver V. Fris, "La citadelle de Charles-Quint et le Chateau des Espagnols a Gand", *Annales du Académie Royale d'Archéologie de Belgique*, ser. 6, col. 10, 1922, págs. 5-67. La relación entre la ciudadela y la catedral es tratado por Michel Baelde, "Keizer Karel en de opbouw van de St. Baafskerk te Gent", *Miscellanea Jozef Duverger*, II, Gante, 1968, págs. 604-613.

(9) El estudio básico sobre el chateau de Binche destruido por los franceses en 1554 sólo cinco años después de su construcción, lo encontramos en la monografía dedicada a su arquitecto, Jacques du Broeucq de Mons, Bruselas, 1911, pág. 252 ff. Dos dibujos representando su interior fueron publicado en Albert van der Put, "Two Drawings of the Fetes at Binche", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. III, 1939-40, págs. 49-55.

(10) Royal Tyler, *The Emperor Charles the Fifth*. Londres, 1956, citado en Lutz, "Karl V", pág. 160.

(11) Para las relaciones entre Bandinelli y Carlos V, ver Arduino Colasanti, "Il memoriale di Baccio Bandinelli", *Repertorium für Kunstgeschichte*, XXVIII, 1905, págs. 406-443. Al relieve bronceo presentado por el artista a Carlos en Génova (1529) se refiere Maria Grazia Ciardi Dupre, "Il modello originale della "Deposizione" del Bandinelli per Carlo V", *Festschrift Ulrich Middeldorf*. Berlín, 1968, págs. 269-275.

(12) El mejor estudio de Giovanni Bernardi es el de Ernst Kris, *Meister und Meisterwerke der Steinschneiderei*. Viena, 1929, págs. 62 ff.

(13) ver Norberto Gramaccini, Alfonso Lombardi, Frankfort, 1980, págs. 65 ff.

(14) En las *Vite* de Vasari encontramos referencias a estos retratos.

(15) El mejor estudio reciente sobre Leoni es obra de Michel Mezzatesta, *Imperial Themes in the Sculpture of Leone Leoni* (tesis doctoral, Universidad de Nueva York), University Microfilms, Ann Arbor, Michigan, 1980.

- (16) *Ibid.*, págs. XX-XXI.
- (17) Eugene Plon, *Les Maitres Italiens au Service de la Maison d'Autriche. Leone Leoni Sculpteur de Charles Quint et Pompeo Leoni Sculpteur de Philippe II*. París, 1887, págs. 362-363.
- (18) *Ibid.*, págs. 368-369.
- (19) Mezzatesta, *op. cit.*, pág. 49.
- (20) *Ibid.*, pág. 50.
- (21) Harold Wethey, *The Paintings of Titian*, II, Londres, 1971, págs. 35-39.
- (22) Erwin Panofsky, *Problems in Titian: Mostly Iconographic*. Londres, 1969, págs. 84-87. No sabemos si Carlos aprobó personalmente la elección de la iconografía; no nos consta que sobre esta obra se produjesen disputas entre artista y mecenas. No obstante, a la luz de los testimonios, según los cuales el pintor tenía acceso directo al Emperador mientras trabajaba en la obra en Habsburgo, podemos suponer que se produjeran entrevistas parecidas a las mencionadas por la correspondencia de Leoni. Para la estancia de Tiziano en Habsburgo, ver Herbert von Einem, "Karl V und Tizian", en Peter Rassow y Fritz Schalk, *Karl V. Der Kaiser und seine Zeit*, Colonia, 1960, pág. 72.
- (23) Roger A. d'Hulst, *Flemish Tapestries*. Bruselas, 1967, págs. 221-230; Paulina Junquera, "Las batallas navales en los tapices", *Reales Sitios*, V, 1968, págs. 40-55.
- (24) Junquera, *op. cit.*, pág. 43.
- (25) *Ibid.*
- (26) *Ibid.*
- (27) *Ibid.*
- (28) El inventario ilustrado de las armas y armaduras poseídas por el Emperador (Real Armería, Madrid, c. 1544) fue publicado en parte por R. Beer en *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, vol. X, 1889 y vol. XI, 1890. Ver también Stephen V. Grancsay, "The Illustrated Inventory of the Arms and Armor of Emperor Charles V," *Homenaje a Rodríguez Moñino*, I, Madrid, 1966, págs. 205-212. El inventario de la artillería imperial titulado *Discurso del artillería del invictiss. Emperador Carolo V* (MSS. in Herzog-August Bibliothek, Wolfenbüttel, Sign. Cod. Guelf. 31 Helmst. 2 and Österreichische Nationalbibliothek, Viena, Sign. Cod. 10.817) contiene 203 dibujos que representan 520 barriles de armas. Ver Heinrich Müller, *Deutsche Bronzegeschützrohre 1400-1700*, Berlín, 1968.
- (29) E. H. Grombrich, "That rare Italian Master... Giulio Romano, Court Architect, Painter and Impresario", en David Chambers and Jane Martineau, eds., *Splendours of the Gonzaga*, ex. cat., Londres, 1981, pág. 81.
- (30) T. C. Price Zimmermann, "The publication of Paolo Giovio's Histories: Charles V and the revision of book XXXIV, *La Bibliofilia*, vol. LXXIV, 1972 (págs. 49-90), pág. 60.
- (31) *Ibid.*, pág. 87.
- (32) Paolo Giovio, *Opere*, IV, ed. Guido Giuseppe Ferrero, Roma, 1956, págs. 319-320, citado en Price Zimmermann, *op. cit.*, págs. 74-75.
- (33) De Avila en *Lettres sur la vie intérieure de l'empereur Charles-Quint écrites par Guillaume van Male, gentilhomme de sa chambre, et publiées, pour la première fois, par le Baron de Reiffenberg*, Bruselas, 1843, págs. 99-100, citado en Price Zimmermann, *op. cit.*, pág. 75.
- (34) Price Zimmermann, *op. cit.*, pág. 75.
- (35) Eduard Ritter von Engerth, "Nachtrag der Abhandlung über die im kaiserlichen Besitze befindlichen Cartone, darstellend Kaiser Karl V. Kriegszug nach Tunis, von Jan Vermayen", *Jahrbuch des Kunst Historischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, IX, 1889, pág. 423.
- (36) En relación a Antoniszoon, ver N. Beets, "Cornelis Antonisz", *Oud Holland*, 56, 1939, págs. 199-220. La vista de Amsterdam fue publicada por E. A. Gutkind, *Urban Development in Western Europe: the Netherlands and Great Britain*, Nueva York y Londres, 1971, pág. 62.
- (37) J. K. Steppe sugiere la posibilidad de que existan otras series que representen la batalla de Mühlberg, "Vlaams Tapijwerk van de 16e eeuw un Spaams Koninklijk Bezit, *Miscellanea Jozef Duverger*, II, Gante, 1968, pág. 758. En un inventario de Simancas de las posesiones de María de Hungría (Simancas. Contaduría Mayor, 1ª época, leg. 1017, pl. 141-148) hay una referencia a nueve pinturas que se prevé sean imitadas en los respectivos tapices sobre el tema "la presa que hizo el emperador nuestro señor al duque de Sajonia".
- (38) Carel van Mander, *Dutch and Flemish Painters*, traducción inglesa de Constant van de Wall, Nueva York, 1936, pág. 96.
- (39) Sophie Schneeberg-Perelman, *Les Chasses de Maximilien: Les enigmes d'un chef-d'oeuvre de la tapisserie*, Bruselas, 1982, págs. 155-156, 277.
- (40) Parece probable que los esbozos y cartones para estas series que representan el palacio del Emperador se ejecutaran antes de 1537, pues representan la fachada del parque sin la galería que sólo se terminaría durante este año. No podemos aceptar la atribución por parte de madame Schneeberg-Perelman de las figuras de los dibujos que se han conservado a Peter Coecke. Además, no estamos de acuerdo con su identificación de numerosas figuras con personas concretas. En el tapiz alusivo al mes de mayo, los personajes de la cabeza de la mesa pueden identificarse: no se trata, como pretende Schneeberg-Perelman, de Fernando I y Carlos V, sino del emperador Carlos V y su sucesor.
- (41) Ver Saintenoy, *op. cit.*, *passim*.
- (42) A. G. R., Bruselas, *Manuscripts divers*, n° 1695, publicados en Schneeberg-Perelman, *op. cit.*, pág. 291.
- (43) *Ibid.*
- (44) Ludovico Dolce, *Vita di Carlo V*, Venecia, 1561, I, pág. 172.
- (45) Francesco Sansovino, *Detti et Fatti di Carlo Quinto Imperatore*, Venecia, 1567, f. 25v.
- (46) Dolce, *op. cit.*, I, pág. 237.
- (47) A. G. R., Bruselas, *Papiers d'Etat et d'Audience* n° 60, f. 36 v, publicado en Schneeberg-Perelman, *op. cit.*, pág. 290.
- (48) *The Impact of the Emperor Charles V upon the Visual Arts*, págs. 125-177.
- (49) H. T. Musper et al., eds., *Kaiser Maximilians I Weisskunig*, 2 vols., Stuttgart, 1956. Ver también Hans Rupprich, "Das literarische Werk Kaiser Maximilian I", en *Austellung Maximilian I*, Innsbruck, 1969, págs. 47-55. La obra más reciente sobre la cultura del Emperador; contiene ensayos de destacadas autoridades.
- (50) Rupprich, *op. cit.*, pág. 52.
- (51) *Wisskuning*, pág. 228.
- (52) Erich Egg, "Maximilian und die Kunst", en *Austellung*, pág. 94.
- (53) *Ibid.*, pág. 97.
- (54) Ver Jorge Segurado, *Francisco d'Ollanda*, Lisboa, 1970.
- (55) Francisco de Holanda, *Diálogos de Roma*, ed. Manuel Méndez, Lisboa, 1955, págs. 57-60; traducido al inglés por Charles Holroyd, *Michael Angelo*, Londres y Nueva York, 1911, págs. 263-264.
- (56) Sobre el plano de Amberes, ver L. Voet, A. Verhulst y G. Asaert, eds., *De stad Antwerpen van de Reimeinse tijd tot de 17e Asaert*, eds., *De stad Antwerpen van de Reimeinse tijd de 17e eeuw: topographische studie rond het plan van Virgilius Bononiensis*: 1565, Bruselas, 1978.
- (57) En 1542, cobró una cierta cantidad de dinero por la ejecución "par ordonnance de Sa Majeste... une patron du chateau du Gand en papier mis sur toile pour icelluy estre envoyé a la dicte Majeste imperiale en Espagne" (Hedicke, *op. cit.*, pág. 430).
- Del contenido de una carta de Carlos al conde de Roeux (10 de mayo de 1542) en la que se refiere al proyecto de la construcción del castillo de Montoire —carta que fue enviada por el conde para que dicho proyecto fuera aprobado por el Emperador— se deduce que Carlos apreciaba a artistas de estas características:
- "Touchant le chasteau de la Montoire combien que le desseing que m'en avez envoyé soit bon, y remidant aucunes faultes que me semble que y sont, s'il n'est il conforme a la paincture que je vous en laissay ny a celle que me monstres faictes par le maistre Jehan de Saint Omer et pour ce que je vous envoie un patron dont chacun coustel et pand de muraille est differend, afin que, si l'oeuvre n'estoit trop avancée, puissiez choisir des quatre celluy que trouverez le meilleur et plus facile. L'ung esta de la sorte que vous avoys desseingné, saul qu'il est fait de main de meilleur paincture et mieulx pourpotionné...". (Archivos del Estado de Viena, publicado en *Jahrbuch des Kunsthistorischen Sammlungen...* XI, 1890, reg. n° 6350).
- (58) Ver las numerosas vistas de ciudades flamencas en George Braun y Franz Hogenberg, *Civitates orbis terrarum*, Colonia, 1581-1618.
- (59) El "Carlos V con su perro de caza", de Tiziano, deriva de un retrato de Jacob Seisenegger (Wethey, *op. cit.*, II, págs. 21, 85-87); la copia de Vermeyen del "Ecce Homo", de Tiziano, se colocó en el Palacio Ducal de Bruselas antes de que se enviara el original de España en 1556. Ver Alexandre Pinchart, "Tableaux et sculptures de Marie d'Autriche, reine douairiere de Hongrie", *Revue universelle des arts*, III, 1856, pág. 138.
- (60) Los retratos de Leoni de María de Hungría en pie y especialmente el de Isabel de Portugal, se vieron influidos por las figuras femeninas ejecutadas para la tumba de Maximiliano I en Innsbruck (Mezzatesta, *op. cit.*, págs. 120 ff). También es posible que la iconografía de la figura del Emperador del grupo del Prado derive en última instancia de un modelo alemán. La idea de cubrir el torso de Carlos V con una coraza móvil quizá encuentre su precedente en la estatua de tamaño natural de S. Mauricio que se alza en el coro de la colegiata de Halle. La desaparecida escultura del santo patrón del Sacro Imperio Romano está provista de su armadura completa, así como del collar de la Orden del Toisón de Oro. Además, lleva un estandarte decorado con la cruz de S. Andrés, el pedernal asociado a la Orden y un águila con la corona imperial. (Ulrich Steinmann, "Der Bildersschumck der Stiftskirche zu Halle. Crnachts Passionszyklus und Grünewald Erasmus-Mauritius Tafel", *Forschungen und Berichte der Staatliche Museen zu Berlin*, XI, 1968, págs. 69-104). Steinmann piensa que la coraza fue donada por Carlos V a la Iglesia después de su coronación en Aquisgrán (1520).





La escultura funeraria en el modernismo catalán

MIREIA FREIXA, doctora en Historia Moderna y Contemporánea por la Universidad de Barcelona, es profesora titular del Departamento de Historia del Arte de la Facultad de Geografía e Historia de la misma universidad. Ha participado también en la realización de catálogos e inventarios artísticos para el Ministerio de Cultura y otras entidades públicas y privadas. Ha publicado, entre otros títulos, **Las vanguardias del siglo XIX** (Barcelona, 1982), dentro de la colección "Fuentes y Documentos para la Historia del Arte", coordinando y participando en el equipo de dirección, **Modernisme i noucentisme a Terrassa** (Terrassa, 1984).

Ismael Smith, Hipogeo de las Familias Camp i Nonell, Lloret de Mar (La Selva) 1908-1911.



Afrontar el estudio de la historia del arte desde una perspectiva interdisciplinar y como un aspecto de la historia social es una de las preocupaciones de los profesionales actuales, que consideran los hechos artísticos como reflejo de un momento histórico. La atenta lectura de las obras debe sugerir distintas ideologías e intereses, el orden de valores del pasado y plantear, incluso, los sistemas de la vida cotidiana. La muerte ha sido una de las grandes obsesiones de todos los tiempos y podría afirmarse que a partir de la actitud del hombre ante la muerte se definen y clarifican las distintas culturas, hasta el punto de que, ante la ausencia de documentación escrita, muchas veces sólo podemos llegar a extraer conclusiones a través de los monumentos funerarios. El sepulcro, como toda la arquitectura y escultura funeraria, en general, es el contrapunto dialéctico del complejo ceremonial de la muerte, pero no debemos dejar de considerarla como reflejo de la mentalidad de un momento histórico.

A lo largo del siglo XIX y en el mundo occidental, la actitud frente a la muerte debe necesariamente adecuarse a los condicionamientos de la nueva sociedad industrial, que se concretan en un lento proceso de secularización y en el paso de una visión comunitaria de la muerte a un concepto más íntimo y personal. Estos contenidos, y muchos otros que no pueden tratarse por cuestiones de espacio, se deducen del estudio del arte funerario y nos deben llevar, en última instancia, a la comprensión de la mentalidad agónica y a la vez sublime en la crisis del fin de siglo, en actitudes que permanecen muchas veces hasta la primera guerra mundial.

Una aproximación a la bibliografía

En el momento en que se inicia una revisión bibliográfica, sorprende el escaso interés que le ha dedicado la crítica especializada; parece que haya gravitado sobre el tema un tabú que refleja, en el fondo, el horror que la muerte despierta en el hombre del siglo XX. Al avance de la medicina entre 1870 y 1880, seguirá un desconocimiento voluntario de la muerte que será concebida como "fracaso médico" (1), desconocimiento que también se extenderá al espacio de la muerte, el cementerio, y al estudio del arte funerario. Los estudios clásicos sobre el modernismo catalán olvidaron hasta fecha muy reciente estos temas; J. F. Ráfols y Alexandre Cirici en 1949 y 1951 no hacen ninguna alusión a ellos (2),



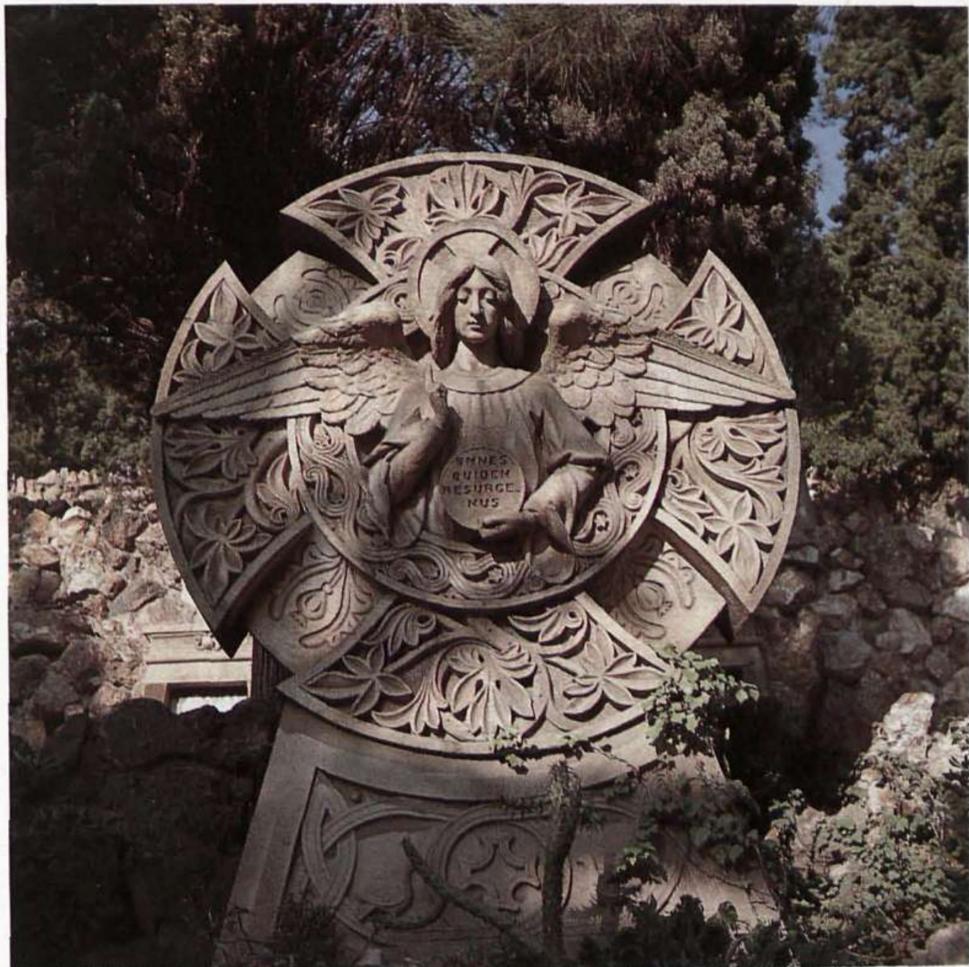
ni tampoco la primera edición de la *Arquitectura modernista*, de Oriol Bohígas y Leopoldo Pomés, en 1968 (3). Lo mismo puede decirse de otras obras de tipo general como la *Guía de arquitectura de Barcelona*, de Hernández Cros, Pouplana, Mora, que no indican entre los conjuntos dignos de ser visitados ninguno de los cementerios barceloneses (4).

Sorprende, en cambio, la presencia continua del tema en las revistas fin de siglo, en una serie de artículos en los que se mezclan los de tipo ideológico con otros mucho más estrictamente artísticos. En revistas especializadas en arquitectura, como "Arquitectura y Construcción", el "Anuario de la Asociación de Arquitectos de Cataluña" o "Materiales y Documentos de

La recuperación del tema desde un punto de vista moderno se debe en realidad a trabajos de folkloristas y costumbristas, que son ya verdaderos tratados de antropología, la gran obra de Francesc Curet, *Els barcelonins i la mort* (6), *La mort, costums i creences* y el *Costumari Català*, de Joan Amades (7). Pero el definitivo punto de partida para la reciente toma de conciencia sobre el tema debe situarse en el número monográfico de "CAU. Construcción. Arquitectura. Urbanismo", *Un lugar para morir. La ciudad e industria de los muertos corrige y amplía todas las monstruosidades de la ciudad e industria de los vivos* (8), que recopila un conjunto de artículos sobre un planteamiento genérico basado en la íntima correlación cemen-



Enric Clarasó, Hipogeo de la Família Monegal, Montjuïc, Barcelona, 1895.



Arte Español" (5), se refleja la preocupación por la legislación en un momento en que se están construyendo gran número de cementerios; aparecen sobre todo modelos de panteones, esculturas para hipogeos, etc., en un deseo de delimitar una tipología específica para el arte funerario. Pero lo que realmente destaca es la cantidad de documentación en semanarios y revistas de información general: "La Ilustración Artística", "La Ilustración Catalana", "Joventut", entre 1895 y 1905 aproximadamente, reproduciendo esculturas y panteones que se destacan tanto por su calidad artística como por la representatividad de sus propietarios.

terio y ciudad (9). De entre los artículos habría que destacar la primera aproximación a un catálogo por Oriol Bohígas y Pilar Aymerich, que determinará que en la revisión de la *Arquitectura modernista*, de Oriol Bohígas (10), se incorporen referencias a los cementerios de Lloret y Olius y se incluyan algunos panteones, diseño de lápidas, etc., entre la producción de los arquitectos.

La idea de la relación entre la ciudad de los muertos y los vivos, aplicada específicamente a Barcelona, es recogida en 1980 por André Barey en *Barcelona: de la ciutat pre-industrial al fenomen modernista* (11), en el capítulo *L'Arquitectura funera-*

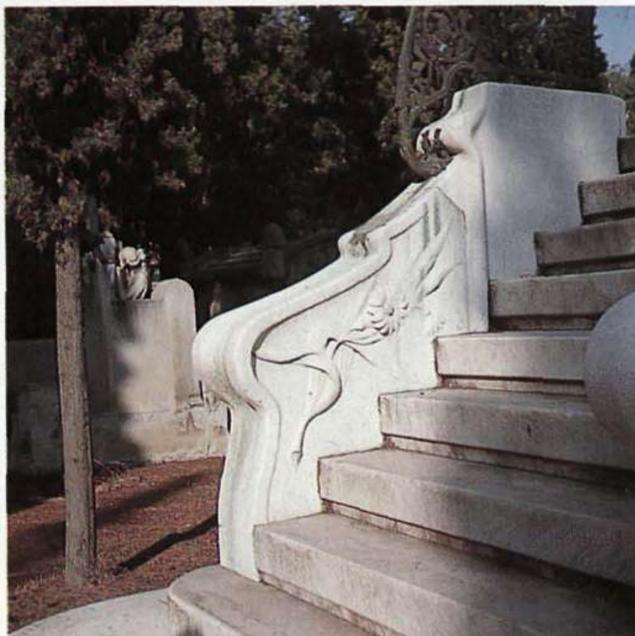
ria com a mirall d'una complexitat (12). Barey parte de las premisas de Oriol Bohígas de 1973, y pretende estudiar las concordancias entre el arte funerario y la evolución de los estilos clásicos con valoraciones sociológicas sobre la interpretación de la iconografía funeraria. Finalmente señalaremos el libro de Carme Riera, con fotografías de Pilar Aymerich, *Els cementiris de Barcelona*, publicado en Barcelona en 1981 (13), una aproximación poética y visual, síntoma de la aparición de una nueva sensibilidad.

Como capítulo aparte deben reseñarse los trabajos inéditos, tesinas de licenciatura que han sido presentadas en las universidades catalanas y que esperan paciente turno de publicación. De todas ellas destacaría *Aspectos artísticos del nuevo cementerio de Lloret de Mar (1891-1912)*, de Rosa Alcoy i Padrós (14), que creo, en este momento, es sin duda el mejor estudio sobre el arte funerario catalán en el modernismo. Rosa Alcoy trata monográficamente el cementerio de Lloret de Mar en un trabajo modélico en cuanto al método, en el que analiza desde la legislación hasta la descripción minuciosa de los distintos panteones e hipogeos, con observaciones muy ajustadas, tanto desde un punto de vista estilístico como iconográfico. Debe destacarse entre los aspectos más logrados de este trabajo, el análisis de los monumentos funerarios a la luz de textos de la época sobre el concepto de la muerte, la iconografía funeraria y la función de los cementerios (15).

En un ámbito más amplio citaremos los trabajos de Alicia González Díaz y María José Redondo Cantera. En el primero de ellos, titulado *El cementerio español en los siglos XVIII y XIX* (16), se analizan 27 planos de la Academia de San Fernando realizados entre 1787 y 1845, encargados a los alumnos de la misma como consecuencia de la Real Cédula, dada por Carlos III en abril de 1787, ordenando la construcción de cementerios fuera de las ciudades. En el artículo se analizan con minuciosidad los distintos cementerios, estableciendo las líneas generales del proyecto, y resulta de interés, en nuestro caso, por el planteamiento del tema dentro de la normativa jurídica. Mucho más específica es la ponencia presentada por María José Redondo Cantera, *Aproximación a la escultura funeraria española del siglo XIX* (17), en la que se esboza un intento de clasificación cronológica y tipológica.

Pero frente a la falta de estudios sobre arte funerario, sorprende la ingente documentación aún existente. En primer lugar, las obras mismas que a diferencia de lo sucedido en la ciudad de los vivos es un





*Leandro Alvareda (?),
arquitecto,
y Rafael Alché,
escultor, Panteón de la
Familia Coromina,
Montjuïc, Barcelona,
1905 (?).*

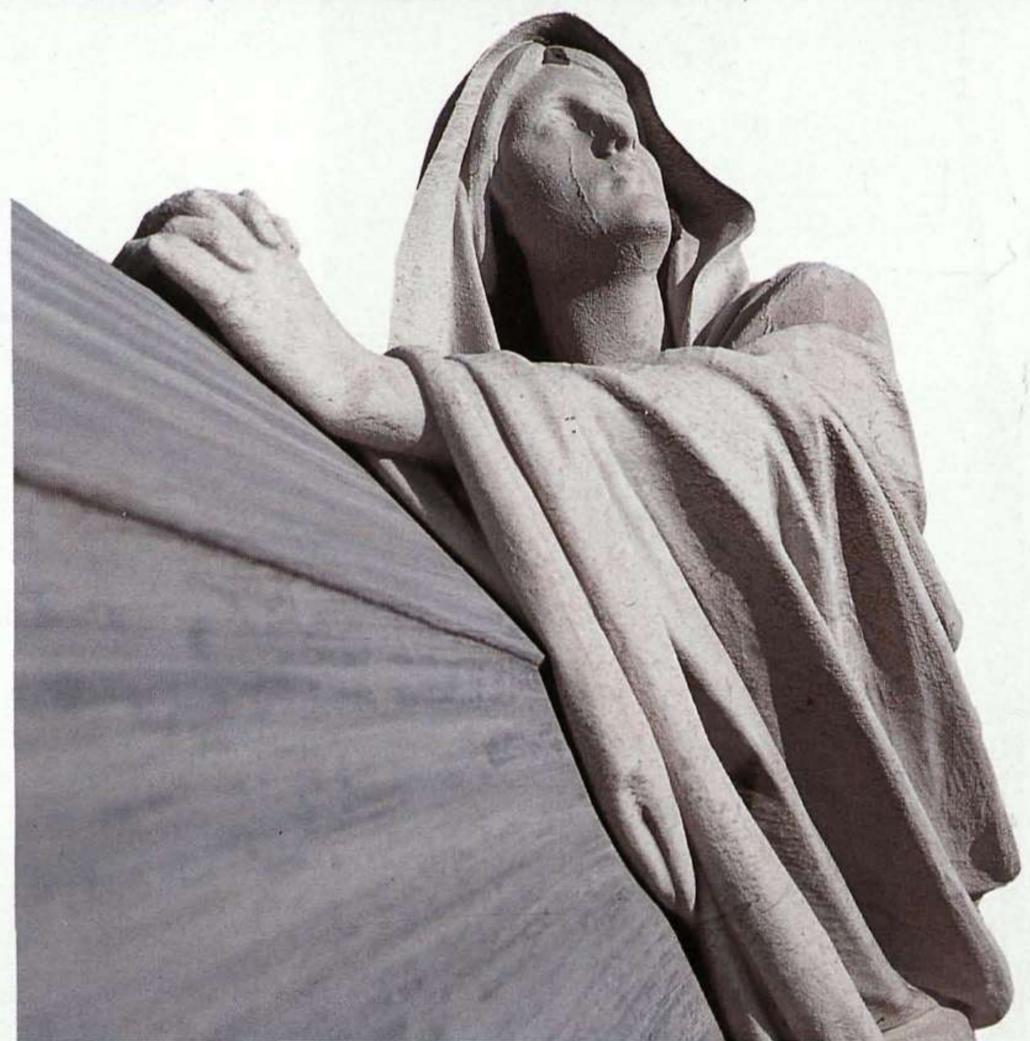
patrimonio que se conserva íntegramente, en el mismo abigarramiento naif en que fue proyectado y con el dato complementario de que en muchos casos se especifica el nombre del escultor o arquitecto que proyectó la obra, así como la primera fecha de defunción que puede darnos un momento aproximado de construcción. En los distintos archivos municipales se conservan series específicas sobre cementerios, memorias, reglamentos, subastas de obras, incluso, como es el caso de Lloret, los proyectos que se presentaron al Ayuntamiento solicitando licencia de obras para los distintos panteones e hipogeos. Grandes cementerios, como los de Barcelona y ciudades de más de 50.000 habitantes, conservan sus propios registros de panteones, columbarios o nichos, que constituyen también una importante fuente de documentación.

El "exilio de los muertos". El cementerio en el siglo XIX

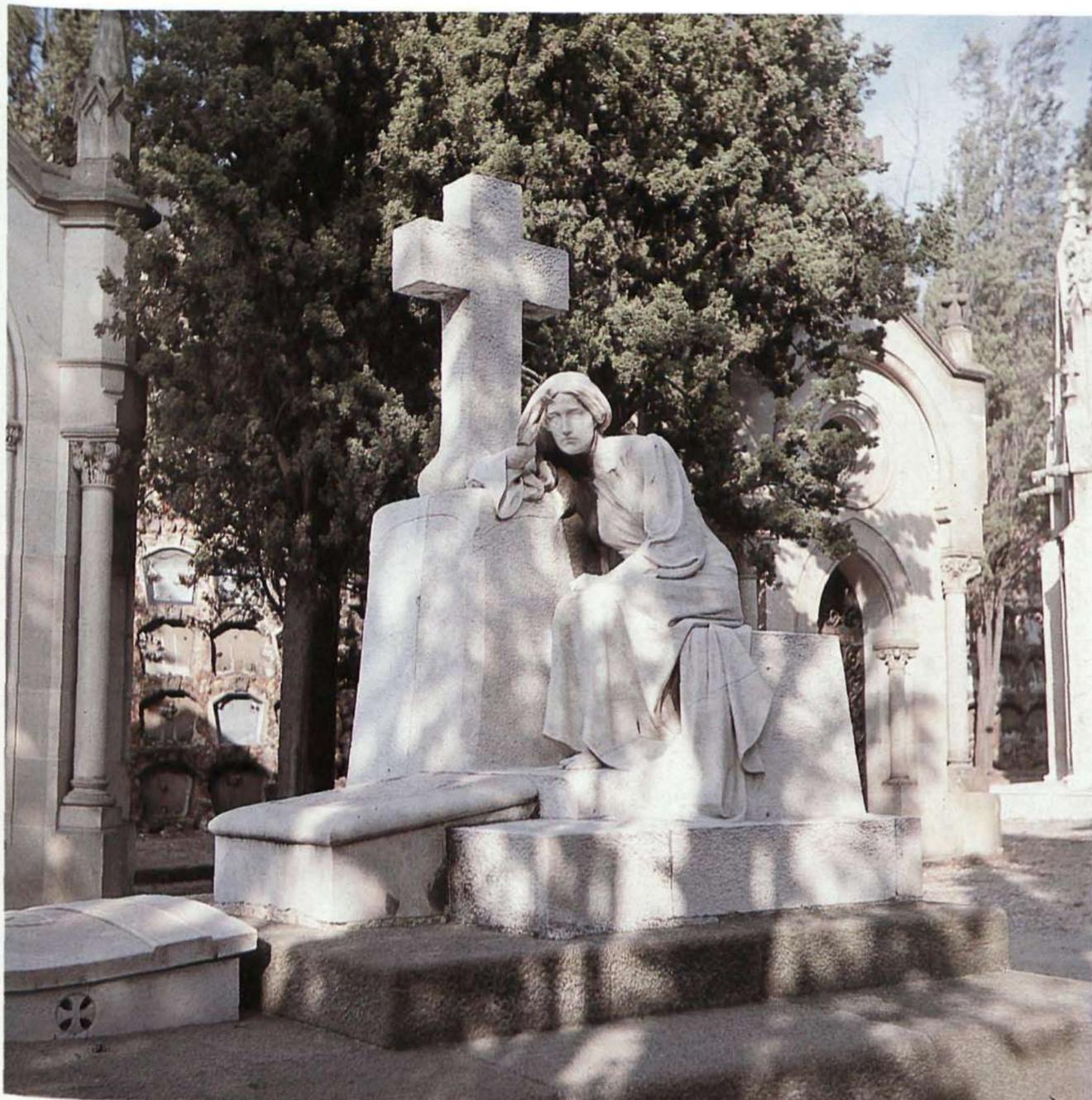
Durante el siglo XIX se produce uno de los grandes cambios históricos sobre el "espacio" de la muerte; paulatinamente los enterramientos dejan de hacerse en el interior y atrios de las iglesias, primero, y, posteriormente en su entorno, para trasladarse extramuros donde se organizan como verdaderas ciudades de los muertos. En los países mediterráneos los cementerios se emplazarán en extensiones de terreno fuera de las ciudades, bajo la iniciativa pública, estatal y sobre todo municipal (18).

Como es sabido, la primera legislación que se formula en España sobre cementerios depende directamente de la mentalidad ilustrada de Carlos III, la Real Cédula del 3 de abril de 1787 (19). En la ley se especifica que una de sus justificaciones es el "beneficio de la salud pública de sus súbditos"; los camposantos deberán ubicarse siempre fuera de las poblaciones, y serán responsables de su construcción los corregidores como delegados regios y los curas párrocos. La Iglesia, que había sostenido desde la Edad Media el monopolio de la muerte, observa lógicamente con preocupación la secularización de los cementerios, a pesar de la prudencia con que son llevados a cabo los trámites por la legislación civil; durante todo el siglo XIX se sigue una relación continua de órdenes y contraórdenes prohibiendo los sepelios en las ciudades, discutiendo los derechos de las clausuras a sostener sus propios cementerios, etc., que ilustran la reticencia a los sepelios extramuros.

Muchas son las razones que aduce la Iglesia para oponerse a los cementerios seculares; una de las principales, el deseo



Josep Llimona
"Resignación"
Hipogeo de la Casa de
Rialp, Montjuïc,
Barcelona 1906.



Enric Clarasó,
"Prègaria", Hipogeo
de la Família de
Carmen Macià, Vda.
de Serrat, Montjuïc,
Barcelona 1898.

de mantener vigente la "presencia de los muertos" entre los vivos como recuerdo constante de la brevedad de la vida. Fue también un motivo de peso el que según la fe católica el cuerpo del cristiano muerto en la fe debe ser considerado como miembro de la comunidad de los santos y, por tanto, como objeto religioso, hasta el punto que los cementerios constan en el derecho canónico como lugares de culto. Todo esto determinará el papel predominante de los "recintos católicos" en los cementerios, bien delimitados y protegidos por altas tapias y la erección de capillas en el punto más representativo del cementerio (20), cuya funcionalidad, exclusivamente religiosa, no debe confundirse, como veremos más adelante, con las *capillas de familia* de avanzado el siglo. Pero, también las clases populares se mostraron reticentes al traslado de los cementerios, tras muchos siglos de convivencia con sus propios muertos. La naciente burguesía, en base a un profundo cambio de mentalidad, prefiere alejar la visión de la muerte de la vida cotidiana. Así, durante el siglo XIX se produce lo que, recogiendo la expresión de Philippe Ariés que ha generalizado Michel Vovelle, llamamos el "exilio de los muertos" (21). Mientras en los pueblos rurales se mantienen los pequeños cementerios junto a las iglesias, pequeñas y grandes ciudades construyen sus residencias para muertos en zonas a las afueras, de forma que todo cementerio se convierte en una réplica de la ciudad de los vivos. Los cementerios con sus barrios, avenidas, calles y plazas, con su ocupación al mínimo del espacio, así como por el variopinto aspecto de panteones y columbarios, son el verdadero contrapunto de las ciudades del pasado siglo (22). Los cementerios durante la segunda mitad del siglo XIX son pequeñas ciudades en miniatura, disneylandias del más puro estilo kitsch, donde se da rienda suelta a todas las posibilidades de la imaginación, lejos de las restricciones que una sociedad se autoimponía en su propio espacio. Unas ciudades en miniatura que con su abigarramiento y mal gusto no han sido demolidas o remodeladas durante nuestro siglo y que siguen siendo el mudo contrapunto a la que fue una ciudad decimonónica.

Pueblos y ciudades marineras como Sitges y Arenys tienen su cementerio en una colina mirando al mar, como aprecia Salvador Espriu en su *Cementiri de Sinera*.

... Quina petita patria
encercla el cementiri!
Aquesta mar, Sinera,
turons de pins i vinya,
pols de vials... (23)

La Barcelona de principios de siglo XIX se reproduce en el cementerio del Poble Nou de Barcelona, y el cementerio de Montjuich representa la Barcelona burguesa del Eixample. Así, podríamos hacer una lectura por extrapolación de todas las poblaciones catalanas con la visita a sus cementerios. La austeridad, racionalismo y exigencia de los arquitectos de la generación neoclásica se evidencia en el cementerio de Girona, San Feliú de Guixols y sobre todo en los conjuntos más importantes de Mataró, proyecto del arquitecto Garriga y Roca, y del Poble Nou, proyectado por un italiano afincado en Catalunya, Antonio Ginesi, en 1818 (24).

El nuevo cementerio de Barcelona, el cementerio de Montjuich, proyecto de Leandro Albareda, inaugurado en 1883 (25), representa aproximadamente el tipo de necrópolis propia de fines de siglo. Es una empresa casi podríamos decir ciudadana que ocupa mucho tiempo a la prensa de la ciudad y en el que la burguesía se apresurará a levantar sus monumentos y panteones. A diferencia del rigorismo del cementerio del Este, la nueva necrópolis, a partir de unas disposiciones en base a unos esquemas diagonales, presenta un aspecto que podríamos calificar de "pintoresco" en su acepción más radical; bloques de piedra sin tallar en los muros de contención, abruptos pasadizos entre los columbarios, disposición del enlosado y sobre todo la abigarrada sucesión de monumentos funerarios sin orden aparente. Lo mismo cabe decir respecto al cementerio de Olius, obra de Bernardí Martorell (26) con una concepción modernista en la línea de Gaudí, Jujol y Muncunill. Otros cementerios, como el de Lloret de Mar, que inaugura sus obras en 1896 (27), presentan una disposición mucho más racionalista, aunque el pintoresquismo en los panteones es el mismo. Pero tanto en uno como en otro caso, se confirma que durante todo el siglo se ha procedido a una dignificación y monumentalización del recinto funerario que han determinado, según un abogado de la época, "extraordinarias mejoras interiores, como anchos paseos, grandes plantaciones de árboles y asombrosos monumentos que se ajustan a las reglas de la arquitectura y de la higiene, convierte esos antes tristes lugares en las manifestaciones más distintas del sentimiento, y en vez de esa repugnancia invencible a visitarlos, puede afirmarse que el *Sacra silentium domus*, como se califican algunos, constituye la más suntuosa morada de la población, y de cuya cultura el viajero no se formará idea sin dedicar unas horas a examinar todo el recinto" (28). El panteón, hipogeo o nicho son realmente considerados como última residen-



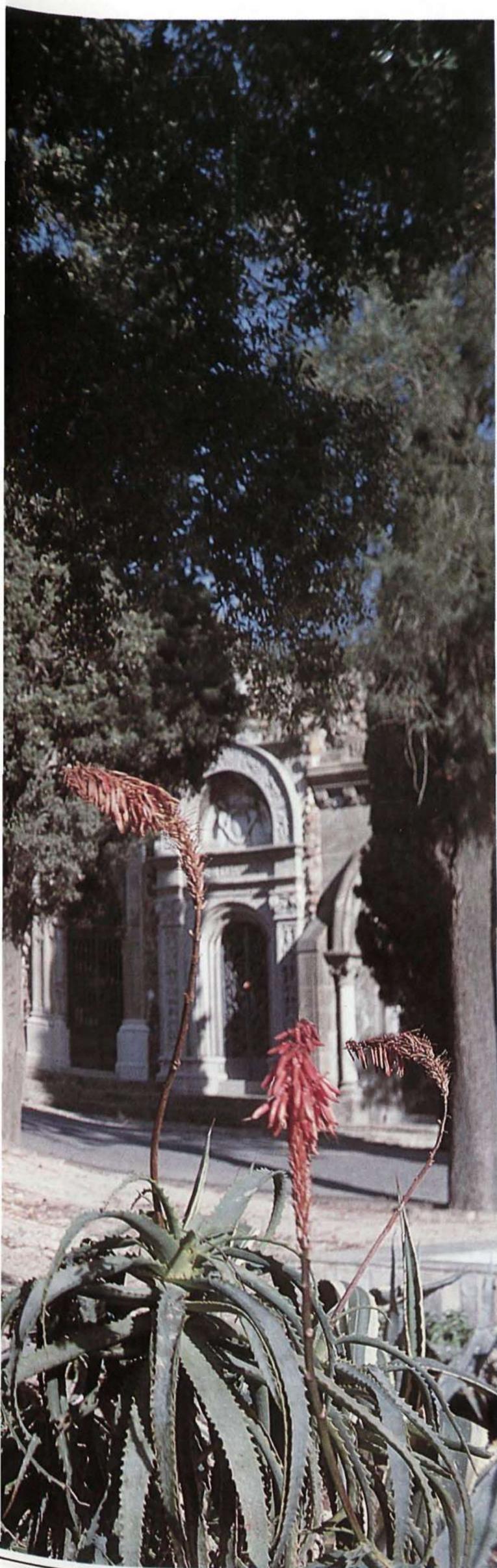
cia y reproduce por tanto las contradicciones y contenidos de la ciudad de los vivos.

Arte funerario y estilo

El arte funerario merece un punto de reflexión sobre los límites entre arquitectura y escultura. Los monumentos funerarios adoptan distintas tipologías, panteones, hipogeos o nichos, pero son ante todo monumentos, es decir, recurriendo a una fuente harto conocida, la Enciclopedia Universale dell'Arte... "serve a designare un oggetto che tramandi la memoria di persone o di avvenimenti del passato" (29). Al hacer cualquier valoración sobre el monumento hay que tener presente que, a fines del

mixto entre escultura y arquitectura, en una "pintoresca" ocupación del espacio es la imagen urbana que nos ofrece un cementerio.

Mientras los arquitectos mantienen, como ya es sabido, el ejercicio libre de la profesión, los escultores trabajan, muchas veces, en industrias funerarias que de forma sistemática realizan lápidas, esculturas de ángeles de la muerte y todos los elementos ornamentales de uso más común. Feliu Elias en la relación de artistas que ofrece en *L'Escultura Catalana Moderna* (31) cita escultores especializados en medallistería y ornamentación, como Pere Carbonell i Huguet (32), Josep Montserrat i Portella (33), Antoni Parera i Saurina (34) y Joan



Enric Clarasó,
Cayant la tomba.
Cementerio de
Montjuïc, 1898.



pasado siglo y principios del presente, la arquitectura y la escultura se hallan inmersas en un proceso común. John Ruskin proclama la absoluta necesidad de que las artes avancen unidas bajo el patrocinio indiscutible de la arquitectura (30). Realmente, y de ello es una buena muestra el cementerio de Montjuïc de Barcelona, la mayoría de los panteones son obras comunes de arquitectos y escultores que, además, firman conjuntamente sus obras. En los hipogeos el papel predominante es el del escultor que ejecuta la ornamentación de la lápida y, en su caso, una escultura exenta, y pequeñas lápidas para nichos son exclusivamente obras de escultores o de industriales especializados. Un lenguaje

Roig i Soler (35), que posiblemente trabajen de forma industrial. Al margen de artistas conocidos, la atenta lectura de las firmas de los monumentos nos revela una serie de artífices que evidentemente se vinculan a empresas industriales. J. Pena, Ventura Hnos. y, sobre todo, la firma Mas Tarrach. Algunas de estas casas han podido ser localizadas por Rosa Alcoy (36) a través de anuncios aparecidos en la prensa de la época, pero la inexistencia de catálogos de dichas empresas en las bibliotecas públicas nos deja en el más total desconocimiento sobre su producción. Los grandes escultores, como pueden ser Josep Llimona, Eusebi Arnau, Enric Clarasó, Rafael Atché, trabajan mayoritariamente en hipo-

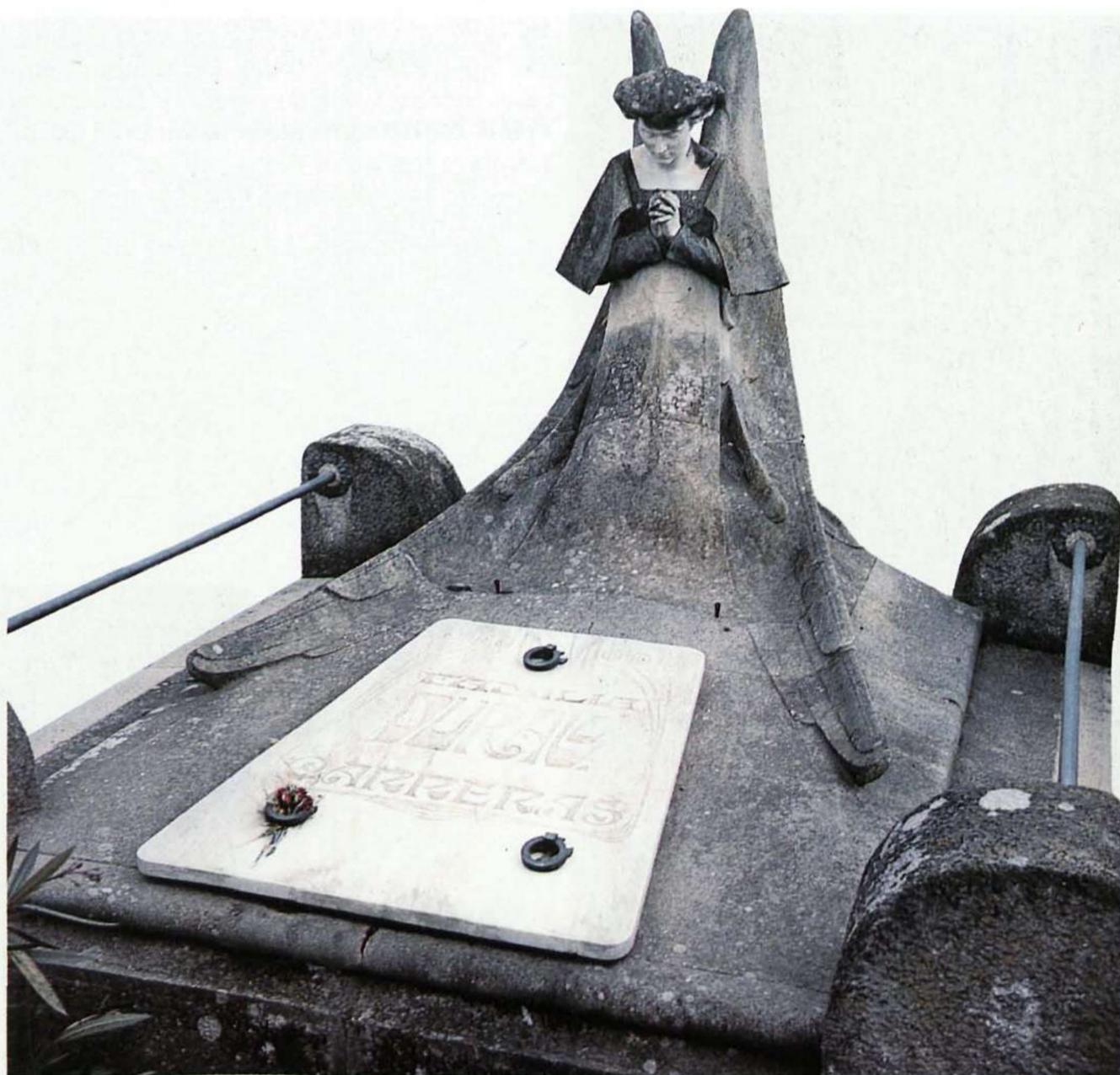
geos, en los que la arquitectura se concibe como simple soporte de la escultura.

Bohigas y Barey (37) coinciden en señalar en la arquitectura y en la ornamentación funeraria un predominio de los estilos revivalistas sobre los más estrictamente modernistas. Pero aceptamos como válida una concepción del modernismo en sentido más amplio, entendido como crisis del concepto de estilo. Por otro lado, en toda la arquitectura catalana modernista hay que señalar la pervivencia de fuertes contenidos revivalistas; pensemos por ejemplo en Puig i Cadafalch o el mismo Gaudí. En esta ciudad miniatura que es el cementerio perviven hasta muy entrado el siglo XX los estilos revivalistas, por la sencilla razón que los estilos históricos mantienen unos contenidos simbólicos que no ofrece el modernismo, pensemos por ejemplo en el neogoticismo que revive todo el arte cristiano, o el neogipcio o el neobizantino, estilos ambos que cuentan con una larga tradición en el arte funerario.

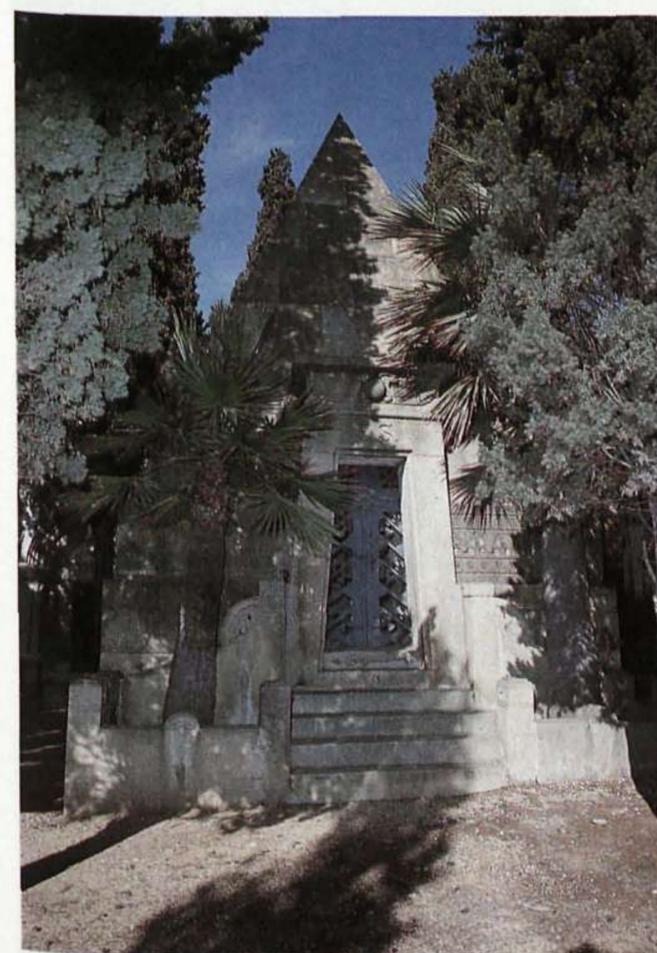
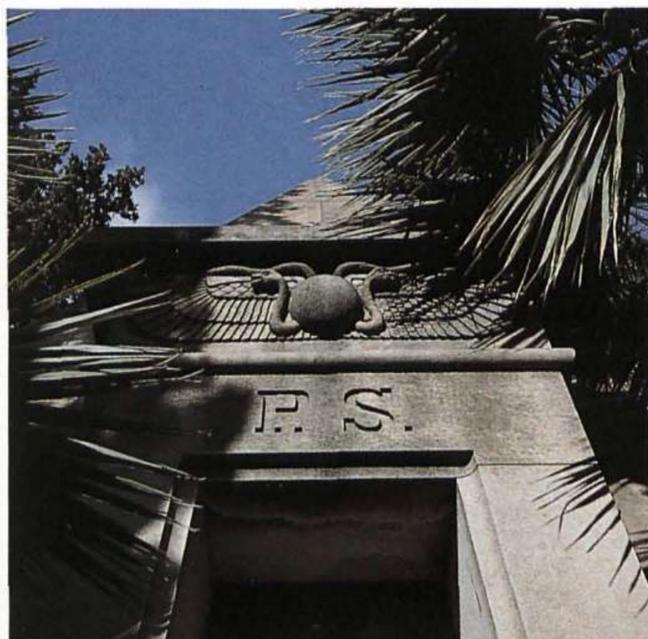
La escultura por su lado deriva de un arte fundamentalmente monumental y de un realismo que roza la anécdota, hacia un concepto mucho más intimista en el que tendrá un papel decisivo la influencia del prerrafaelismo y del simbolismo francés. Pero de la misma manera que en la ornamentación coexiste el revivalismo con las nacientes corrientes Art Nouveau, en la escultura exenta pervive el anecdotismo más exacerbado junto al más claro simbolismo (38), pero esto no será la nota común. Una visión general de la escultura del momento permite apreciar que en el campo funerario específicamente, el monumento conmemorativo o la escultura anecdótica, han dejado paso a un concepto mucho más intimista del arte y que por tanto nos encontramos frente a un tipo de escultura específicamente modernista. Y este hecho es mucho más trascendental de lo que pueda representar un simple estilo nuevo, ya que nos revela un importante cambio de actitud frente a la muerte. Se evoluciona de un concepto triunfalista de la muerte, a una visión intimista y personal. Una revisión de los contenidos ideológicos de la escultura funeraria reafirma esta hipótesis de trabajo.

El panteón familiar

El panteón, hipogeo o nicho de familia es la más clara expresión de la postura burguesa frente a la muerte. Tanto los panteones, entendidos como última residencia colectiva de una familia, como sencillos nichos con la simple inscripción de *Familia N.*, nos remiten a esta visión "familiar" de la muerte que caracteriza nuestro cambio



Bonaventura Conill,
Hipogeo de la Familia
Duralo i Carreras,
Lloret de Mar
(La Selva), 1903.



Anónimo, Panteón de familia desconocida, Montjuïc, Barcelona 1890.

de siglo. Corroboran esta idea las esculturas que aparecen sobre las tumbas, muchas veces grupos de familia, y numerosos epitafios grabados que acostumbran glosar las virtudes domésticas, en los distintos roles de la paternidad como responsabilidad, la maternidad como protección o la pérdida del hijo que se verá desde el desconsuelo de los mayores. Como ha señalado M. Vovelle (39), esta actitud es propia de un medio urbano que tiende a concentrar en el grupo familiar la antigua solidaridad ante la muerte propia de las zonas rurales. Aunque es evidente que la creciente falta de protagonismo de la Iglesia, que se ha señalado más arriba, contribuye también a este proceso constante que reducirá la muerte a los círculos familiares y a la más estricta intimidad. Una intimidad que no extrañamente tendrá muchos puntos de contacto con la *angustia*, el carácter trágico y trascendente del fin-de-siglo.

A pesar de la escasa información que tenemos al respecto, puede afirmarse que en los cementerios catalanes neoclásicos el tipo de sepultura predominante debía ser el sencillo nicho en un columbario común. Posiblemente hasta una ampliación que tuvo lugar en el cementerio del Poble Nou de Barcelona hacia 1850, no se destinaron espacios exclusivos para capillas familiares o panteones, que mayoritariamente fueron utilizados por la burguesía deseosa de evidenciar su *status*, y no por una aristocracia que prefería ser enterrada en sencillos nichos. En el nuevo cementerio de Barcelona, y en todos los proyectados entre 1890 y 1910, en cambio, se delimitaron amplias zonas para edificar panteones o hipogeos, totalmente segregadas de los nichos destinados a las clases populares.

Del "triunfo" burgués a la muerte íntima del modernista

El proceso hacia la concepción intimista de la muerte se evidencia si analizamos, aunque sea de forma superflua, los contenidos simbólicos de los monumentos funerarios catalanes. Se aprecia una evolución desde una autovaloración de la burguesía, que podría denominarse un "triunfo" burgués, a una revisión radicalmente distinta, mucho más íntima, y que a nivel plástico se concreta en un lento pero constante proceso hacia la abstracción. Angels Solà en un estudio sobre los caracteres de la burguesía barcelonesa (40) reflexiona sobre la "autovaloración" del empresario en el siglo XIX. Hasta aproximadamente 1850-1880 el empresario dentro de la moral saint-simoniana de exaltación al trabajo, muestra, sin ningún reparo en los relieves

y epitafios de sus tumbas, temas alusivos al comercio y a la industria. Podríamos citar, como ejemplos, la locomotora en marcha que decora la tumba de Onofre Viada i Balanzó, con la siguiente inscripción: "Onofre Viada i Balanzó que contribuyó poderosamente a la realización del ferrocarril de esta ciudad a la de Mataró de cuya empresa fue presidente" (41), o el panteón de la familia Patxot con alusiones al mismo ferrocarril de Mataró y que presenta además relieves de dos barcos, uno de vela y otro de vapor, rodeados de elementos alusivos al comercio (42). Pero como señala Angels Solà esta autovaloración del empresario como trabajador dejará paso, a partir de 1850, a la simple ostentación del *status*, mediante panteones en los que no habrá ninguna referencia a la actividad económica desarrollada (43). El panteón será sin duda la tipología funeraria que mejor expresará esta actitud. Con esta mentalidad se realizan los grandes monumentos funerarios catalanes, capillas funerarias que evocan la grandeza de sus propietarios.

La estética fin-de-siglo produce importantes cambios de concepción, por la influencia, sobre todo, del decadentismo y del esteticismo (44). Estos movimientos en un ambiguo juego de contrarios buscan los límites y las identidades entre Belleza y Fealdad, Verdad y Mentira y, lógicamente, también entre Vida y Muerte. La necrofilia, la repugnancia física o la angustia frente a



Antoni M.^a Gallissa, Panteón Arús, Lloret de Mar (La Selva), 1901.

la muerte son temas corrientes en la literatura que determinarán una familiaridad con la muerte que no se conocía desde la Edad Media y que se consigue a fuerza de individualizar el concepto de la muerte. Es un paso más hacia la interiorización de la muerte familiar que hemos descrito más arriba. Estas son, no obstante, actitudes elitistas que se reflejan en la novela y en la poesía como mundo imaginado y en las experiencias *vitales* de algunos artistas sin llegar nunca a ser asumidas por la burguesía. Pero la idea de decadencia, como un concepto más amplio, decadencia de una cultura, del sistema de vida del mundo occidental, es una mentalidad colectiva en la sociedad burguesa del momento.

Los panteones perderán su carácter más estrictamente monumental, y, sin renunciar a sus características revivalistas, se optará por lenguajes más personalizados o que revivan aspectos "religiosos" como el neogótico. Así, si en 1885 tenía sentido que Josep Vilaseca i Casanovas, el autor del Arco del Triunfo para la exposición universal de 1888, proyectara en Montjuich el panteón neogipcio de la familia Batlló (45), este estilo como el neobizantino y todos los que por uno u otro motivo pueden considerarse "triumfalistas" dejan de ser utilizados desde 1900. Proliferan, entonces, los inspirados en los estilos medievales, entre los que podríamos señalar el del arquitecto Antoni Gallisà i Soqué, de 1901, para la familia Terrats en Lloret de Mar (46); pero, por encima de todo, se observa un proceso hacia la abstracción mucho más acorde con las formas que son propias del modernismo. Como obras representativas de este momento, elegidas casi al azar, podría citarse el panteón no documentado de la familia Coromina en Montjuich y el hipogeo Gracia Humet de Terrassa de Lluís Muncunill. En ambos casos una escultura, una Cruz y un Angel de la Muerte, dominan el conjunto, pero se ha prescindido de todo elemento decorativo en un juego abstracto de líneas y volúmenes. El panteón de la familia Coromina por sus grandes dimensiones es, si cabe, más explícito, mantiene la capilla funeraria, literalmente "camuflada" bajo una superficie plana, una plaza rodeada de bancos a la que se accede por una escalinata y que queda dominada por la figura del ángel. El ángel es simplemente el acompañante del último viaje, el monumento ha perdido tanto sus connotaciones triunfalistas como las más estrictamente religiosas, en un evidente proceso hacia la abstracción. El cementerio de Olius, cerca de Solsona, puede proponerse como síntesis de toda evolución. El recinto se adapta a las abruptas condiciones naturales, renunciando a la utilización de



Juli Fossas, arquitecto, y Josep Campeny, escultor, Hipogeo a Ramón Blanco de Erenas, primer marqués de Peña Plata, Montjuic, Barcelona, 1912.



B. Conill (?), Familia Fábregas, 1910.



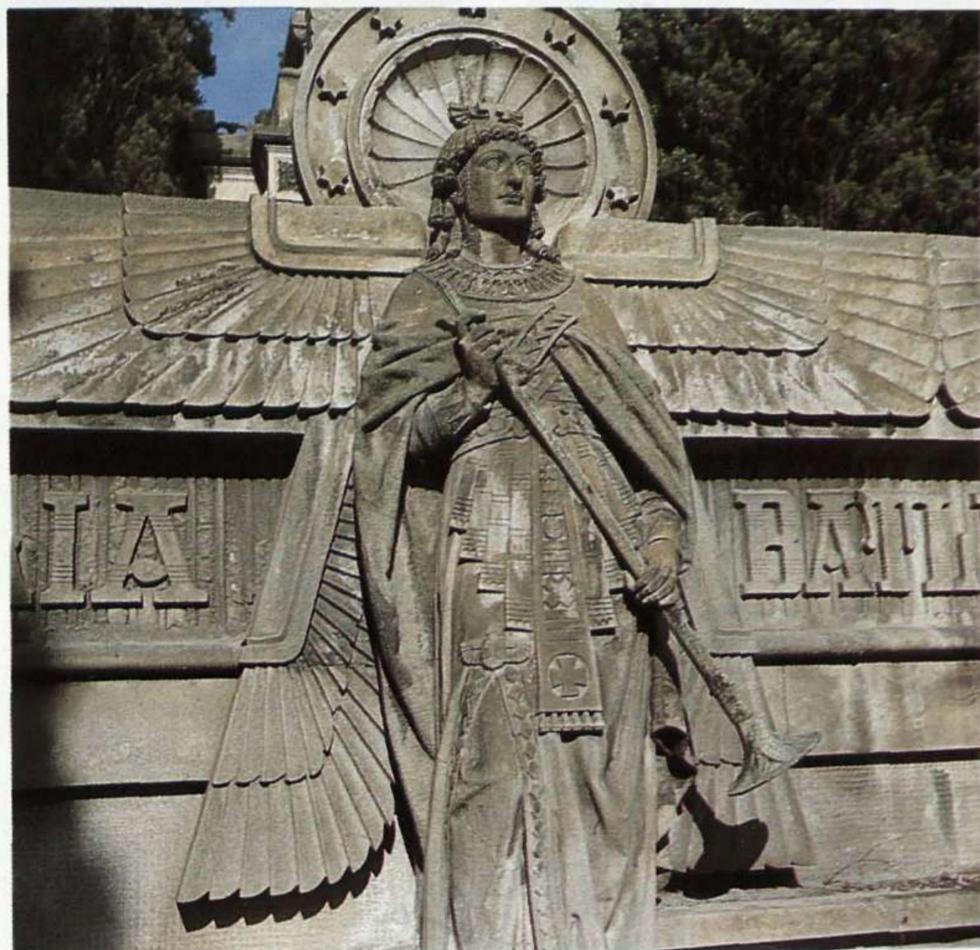
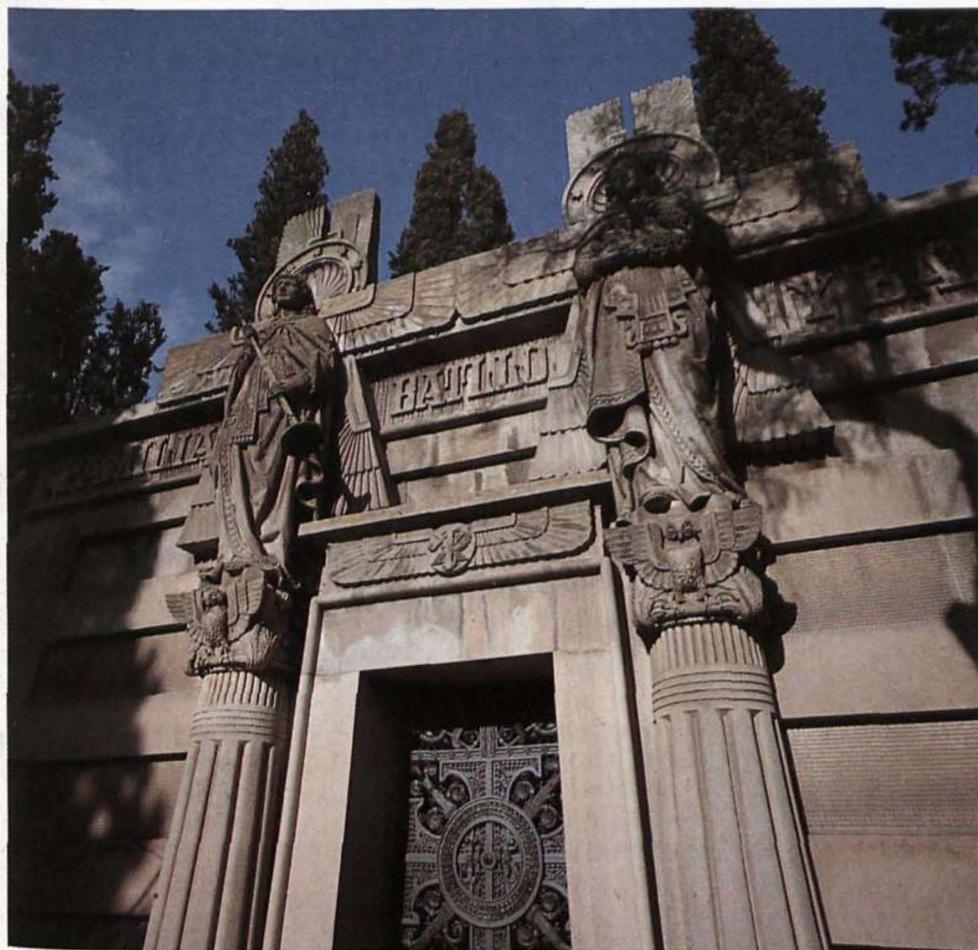
Ventura Hnos. Hipogeo de María Capdevila.



un lenguaje concreto, tanto en arquitectura como en escultura, es un gran conjunto abstracto que tiene como fin el diálogo íntimo e individual del hombre con la muerte.

Donde mejor se aprecia este cambio de actitud es en la revisión de los contenidos ideológicos de la escultura. Se mantiene la iconografía tradicional; los símbolos de resurrección, como el cirio encendido, el cordero o el cáliz; los que hacen referencia a la inmortalidad del alma, como la siempreviva. También perviven los temas macabros, pero, contra lo que pueda parecer en un primer momento, el decadentismo no contribuye a su proliferación, pues todo tema excesivamente *significativo* estaría en

tación de este ángel mediador en un ser abstracto, ni hombre ni ángel, pero que simbolice, en cambio, pasiones específicamente humanas. El ángel pierde sus alas y se convierte en un personaje femenino, cubierto, al igual que el ángel, por una túnica, con los pies descalzos y la cabellera suelta. Estos ángeles-mujer deben ser considerados por su valor simbólico, como representaciones de cualidades y valores y no como simples representaciones femeninas. En otra ocasión (49) se ha justificado que las imágenes de la mujer en el modernismo deben siempre interpretarse en función del principio de "invisibilidad de la mujer en la historia" (50), al margen de sus características femeninas y como vehículo



Josep Vilaseca i Casanovas, Panteón de la Familia Batlló, Montjuïc, Barcelona, 1885.



R. Nobas, Hipogeo Farreras, Montjuïc, 1890 (?).

contradicción con el proceso global hacia el intimismo. La cruz, el símbolo más identificado con la "localización" de un tumba, tanto en países católicos como protestantes (47), se presenta en muchos casos rodeada por una enredadera con lo que el símbolo de identificación de la Muerte será también imagen del Arbol de la Vida, que posibilita, por tanto, una doble lectura.

Son muy abundantes las referencias al "viaje"; el "viaje" es aquel momento ambiguo en que el alma ha abandonado el cuerpo, pero su destino es aún incierto. El barco, el perro, compañero fiel, y por encima de todo el Ángel (48), casi siempre con el cuerpo de un niño o un adolescente en los brazos.

El paso decisivo hacia la sensibilidad modernista viene determinado por la transmu-

de transmisión de un simbolismo de carácter civil y profano. La utilización de la imagen de la mujer produce un distanciamiento que impide al espectador identificarse con el objeto artístico y comprender así sus contenidos simbólicos. Los ángeles-mujer que Josep Llimona y Enric Clarassó realizarán para sus monumentos funerarios, representarán el dolor y el desconsuelo ante la muerte, pero también el miedo y el amor a lo desconocido; último eslabón, por tanto, en la representación de sentimientos íntimos y abstractos.

Quisiera expresar mi agradecimiento por sus consejos durante la realización de este trabajo a mis compañeros de facultad Josep M.^a Salrac y Francesca Español.

Reportaje gráfico: Eduard Olivella.

NOTAS

(1) Véanse los capítulos *Le triomphe de la médicalisation* y *Le retour de l'avertissement. Le rappel a la dignité. La mort aujourd'hui*, de Philippe Ariés, *L'homme devant la mort*. Editions du Seuil. París, 1977, págs. 577 a 578. Hay edición española de Editorial Taurus, Madrid, 1983; el mismo autor trata el problema de la muerte "a la americana" (ibídem, págs. 589 y ss., véase también sobre el tema Michel Ragon, *L'espace de la mort*, Editions Albin Michel. París, 1981, págs. 307 y ss.

(2) J. F. Rafols, *Modernismo y modernistas*, Ediciones Destino, S. L. Barcelona, 1949. Hay una edición en catalán, *Modernisme i modernistes*, Ediciones Destino, S. L. Barcelona, 1982; Alexandre Cirici Pellicer, *El arte modernista catalán*, Aymà Editor. Barcelona, 1951.

(3) Oriol Bohigas y Leopoldo Pomés, *Arquitectura modernista*, Editorial Lumen. Barcelona, 1968. Hay que señalar como una excepción dentro del gran vacío sobre estudio de la materia en nuestro siglo los dos artículos que el crítico Joan Sacs publica en "Vell i Nou" en 1917: *Sepultures*, n.º 54, 1 de noviembre de 1917, págs. 611 a 620, y *L'Art en els Cementiris de Barcelona*; en el mismo número, págs. 622 y 623. Joan Sacs es el pseudónimo que Feliu Elias i Bracons (1878-1948) utiliza en sus artículos periodísticos; muchas de las ideas de estos artículos son recogidas en una obra que es ya un clásico de la escultura catalana y que, como en la mayoría de las obras de investigación, firma con su nombre, *L'Escultura Catalana Moderna*, vol. I: *Procés evolutiu*, vol. II: *Els Artistes*. Editorial Barcino. Barcelona, 1926 y 1928.

(4) José Emili Hernández Cros, Gabriel Mora y Xavier Pouplana, *Arquitectura de Barcelona*. Publicaciones del C. O. de Arquitectos de Cataluña. Barcelona, 1972.

(5) Una relación de la bibliografía de la época ha sido realizada por Rosa Alcoy Padrós en *Aspectos artísticos del nuevo cementerio de Lloret de Mar (1891-1912)*, tesis de licenciatura. Barcelona, 1982.

(6) *Visions barcelonines*, ilustrado por Lola Anglada, Editorial Dalmau i Jover. Barcelona, 1928 a 1954.

(7) Salvat Editores, S. A., y Edicions 62, S. A. Barcelona, 1983. Facsímil de la primera edición de 1956.

(8) Número 17, enero-febrero de 1973.

(9) R. Serra Florensa, *Un lugar para morir*, del mismo autor *Los cementerios de la comarca*; Oriol Bohigas con fotografías de Pilar Aymerich, *Los cementerios como catálogo de arquitectura*; C. Guardia Moreno, *En torno*



Taller Serra y Figueras, Hipogeo de J. Aymerich y Familia, Montjuïc.

a la muerte: los cadáveres como problema sanitario y *En torno a la muerte; el negocio de los seguros de entierro*; R. Ventura, *En torno a la muerte: pompas fúnebres*; M. López López, *La cremación como posible solución*; J. Postius, *Los seguidores de la muerte*; y E. Andrés, *El mercado de la muerte*.

(10) Una edición sin las fotografías de Leopoldo Pomés, titulada *Reseña y catálogo de arquitectura modernista*. Editorial Lumen. Barcelona, 1973. Hay una última edición con un catálogo ampliado y revisado por Antoni González y Raquel Lacuesta, Barcelona, 1983.

(11) I y II, "Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo", núms. 138 y 139, Barcelona, 1980. Editado en forma de libro por el Colegio de Arquitectos de Cataluña, La Gaya Ciencia. Barcelona, 1980.

(12) II, n.º 139, págs. 32 a 43.

(13) Ediciones Edhasa, S. A.

(14) Dirigida por el Dr. Rogelio Buendía. Departament d'Historia de l'Art. Facultat de Geografia i Historia. Universitat de Barcelona. A partir del material de su tesina, Rosa Alcoy ha publicado *El Nou Cementiri de Lloret, "Canigó"*, n.º 797, 15 de gener de 1983; *Una obra ignorada de Puig i Cadafalch, "El Maresme"*, n.º 11, 23 d'octubre de 1982.

(15) Debe tenerse en cuenta también la tesina de Carmen Solé Suqué, *Algunos aspectos de la escultura funeraria en el cementerio de Montjuïc de Barcelona*; dirigida por el Dr. Santiago Alcolea Gil. Barcelona, 1976; y fuera del marco histórico delimitado por este artículo, el trabajo en curso de Narcís Comadira sobre los cementerios en el Noucentisme.

(16) "Archivo Español de Arte", tomo XLIII, Madrid, 1970, págs. 289 a 320.

(17) Actas del II Congreso Español de Historia del Arte. Valladolid, 11 al 14 de octubre de 1978, págs. 145 a 150.

(18) Véase el capítulo, *Qué a l'église, qué au cimetièr? Un exemple toulousain*, en Ph. Ariés, op. cit., págs. 87 a 94.

(19) Ley 1.ª, tit. III, lib. I, recopilado en *Enciclopedia jurídica española*, tomo V. Francisco Seix Editor, Barcelona, 1910. La ley remite para los casos particulares al *Reglamento del Real Sitio de San Ildefonso*, del 9 de febrero de 1785, que aparece como nota 2 a continuación de dicha ley.

(20) Véase por ejemplo la situación de la capilla en los planos de la Academia de San Fernando, realizados entre 1787 y 1845, publicados por Alicia González Díaz, art. cit. passim.

(21) Michel Vovelle, *La mort et l'Occident. De 1300 a nos jours*, Editions Gallimard et Pantheon Books, París, 1983, pág. 564.

(22) Esta idea sobre la identidad entre la ciudad de los muertos y de los vivos es formulada por Michel Ragon, op. cit., págs. 53 y 54, pero de forma no tan específica es recogida por autores que de manera directa o tangencial han tratado el tema de los cementerios.

(23) Salvador Espriu, *Antología poética*. Les millors obres de la literatura catalana. Edicions 62 y "La Caixa". Barcelona, 1978, pág. 19.

(24) El cementerio del Poble Nou y la polémica que sostuvo con la máxima autoridad de la arquitectura catalana del momento Antoni Cellers, por el uso de elementos ornamentales exóticos, es descrita por Francesc Fontbona en *Del Neoclassicisme a la Restauració. 1800-1888*. Volúmen VI de la *Historia de l'Art Català*, Edicions 62, S. A. Barcelona, 1983, págs. 53 a 55.

(25) Proyecto a escala 1/2.000 en el Archivo Histórico de Barcelona.

(26) Oriol Bohigas, *Reseña y catálogo de la arquitectura modernista*. Editorial Lumen, Barcelona, 1973, pág. 291.

(27) Rosa Alcoy, op. cit., pág. 116.

(28) *Enciclopedia jurídica*, tomo V, pág. 463.

(29) Rosario Assunto, *Monumento*, E.U.A., vol. IX, págs. 623 a 626.

(30) Sobre la integración de la arquitectura y la escultura en John Ruskin, véase *Las siete lámparas de la arquitectura*, Aguilar, S. A., de Ediciones, Madrid, 1961 (1849).

(31) Op. cit., vol. II.

(32) (1845-?). Feliu Elias, vol. II, págs. 48 y 49.

(33) (1860-1923). Ibídem, pág. 142.

(34) (1868-?). Ibídem, págs. 162 a 166.

(35) (1835-1918). Ibídem, págs. 185 y 186.

(36) Op. cit., reproducidos en el álbum fotográfico.

(37) Oriol Bohigas, *Los cementerios como catálogo...*; y André Barey, art. cit. passim.

(38) Véase p. e. del escultor Enric Clarassó, *Cavant la tomba*, de 1903 (documentado en Arxiu Mas, clixé 212-SC), totalmente anecdótico, y la simbolista mujer llorando sobre un ataúd del *Hipogeo de la familia Serrat Macià*, del cementerio de Montjuïc, realizada por las mismas fechas (obra firmada).

(39) Op. cit., 619.

(40) *Tres notes entorn les actituds i valors de l'alta burgesia barcelonina a mitjans segle XIX*, "Quaderns de l'Institut Català d'Antropologia", núms. 3-4, maig-novembre de 1981, págs. 102 a 128.

(41) Art. cit., pág. 105.

(42) Ibídem.

(43) Ibídem, pág. 108.

(44) Sobre el esteticismo y el decadentismo, véase p. e. *The Aesthetic Movement. 1869-1890*. Academy Editions, London, 1972; y Elio Gioanola, *Il Decadentismo*, Edizioni Studium, Roma, 1983 (1972).

(45) Rosemarie Bletter, *El arquitecto Josep Vilaseca y Casanova. Sus obras y dibujos*. Editorial La Gaya Ciencia, S. A. Barcelona, 1977, págs. 52 y 53, 84 y 85.

(46) Rosa Alcoy, op. cit., págs. 169 a 178.

(47) Ph. Ariés, *Au cimetièr; les croix sur les tombes*, op. cit., págs. 263 a 268. Véase Anton Hirsch, *Die Frau in Der bildenden Kunst*, Verlag von Ferdinand Enke Stittgart, 1905.

(48) Véase Jeanne Villette, *L'ange dans l'art d'occident du XII ème. a XVI ème siècle. France, Italie, Flandre, Allemagne*. Henri Laurens Editeur, París, 1940.

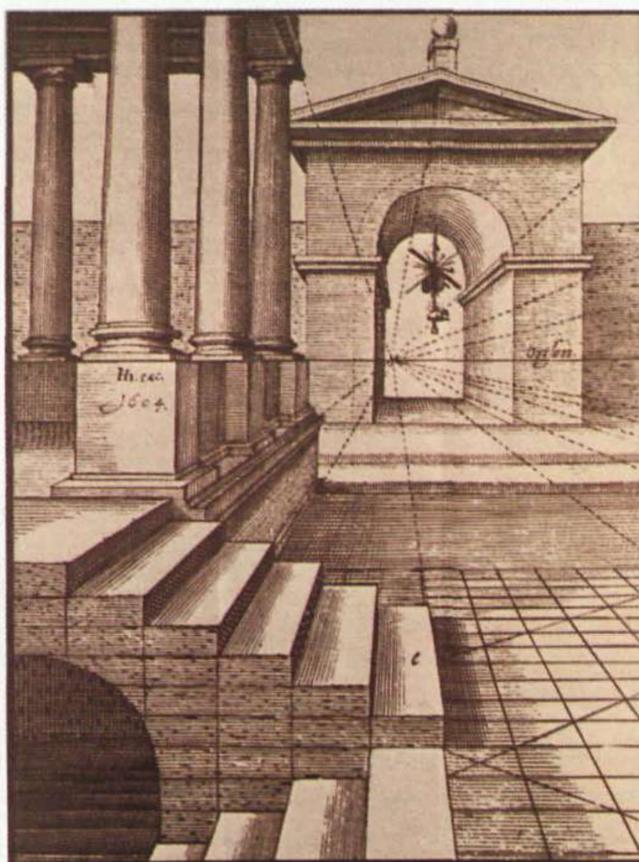
(49) *La imagen de la mujer en el modernismo catalán*, en *La imagen de la mujer en el arte español*. Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 1984, págs. 119 a 139.

(50) *Desde la invisibilidad a la presencia de la mujer en la historia: Corrientes historiográficas y marcos conceptuales de la nueva historia de la mujer, en Nuevas perspectivas sobre la mujer*. Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 1982, págs. 18 a 37.

Conclusiones de las I Jornadas sobre Inventario del Patrimonio Cultural Español

Durante el pasado mes de octubre, en el Palacio de Exposiciones y Congresos de Madrid tuvieron lugar las I Jornadas sobre Inventario del Patrimonio Cultural Español. A lo largo de las distintas sesiones se presentaron una serie de ponencias y comunicaciones en torno a los problemas y el estado de los diferentes inventarios sobre nuestro patrimonio. Al final de las jornadas fueron aprobadas las siguientes conclusiones.

1. El conocimiento y protección del patrimonio cultural español deben ser promovidos por los poderes públicos para dar cumplimiento al imperativo constitucional de los artículos 44 y 46. El inventario de los bienes de interés cultural debe acometerse con independencia de su régimen jurídico y su titularidad.
2. Los Presupuestos Generales del Estado deberán reflejar la importancia que para la memoria histórica de un país tiene la conservación de su patrimonio cultural. Es evidente que, para alcanzar este fin, la realización del inventario es la primera medida a tomar. Por tanto, los recursos anuales dedicados al inventario deberán alcanzar el nivel necesario para llevarlo a cabo de manera eficaz.
3. Al objeto de cumplir el mandamiento constitucional que obliga al Estado a considerar "el servicio de la cultura como deber y atribución esencial" y facilitar "la comunicación cultural entre las comunidades autónomas de acuerdo con ellas" (art. 149.2), es necesario homogeneizar los sistemas informativos en que se basa el inventario del patrimonio cultural español. Para ello se creará el Comité Nacional de Inventario y Lexicografía del Patrimonio Cultural Español, cuya puesta en funcionamiento y reglamentación urgente fue encomendada por los participantes al Centro Nacional de Información Artística, Arqueológica y Etnológica.
4. En el Centro Nacional de Información Artística, Arqueológica y Etnológica se constituirá el Archivo General del Patrimonio Cultural Español, recibiendo copia de todas las fichas de inventario y fotografías realizadas por las comunida-



des autónomas, señalando las pautas generales de informatización y microfilmación del inventario.

5. La Administración central fomentará con todos los medios a su alcance la coordinación entre las administraciones públicas y las entidades, tanto públicas como privadas, interesadas en la protección del patrimonio cultural español. Para ello, tanto la Administración central como la autonómica o local, así como las entidades públicas y privadas, remitirán al Centro Nacional de Información Artística, Arqueológica y Etnológica relación de los trabajos de inventario ya realizados, en curso o en proyecto, a fin de que el centro pueda

distribuir dicha información con vistas a una adecuada planificación y ejecución de los trabajos de inventario.

6. El Centro Nacional de Información Artística, Arqueológica y Etnológica deberá encargarse de la labor de coordinación y asesoramiento de todo tipo de inventarios que se inicien o estén en fase de realización. Asimismo, el centro propondrá y sugerirá el inicio de inventarios en aquellas comunidades autónomas cuyos organismos rectores todavía no hayan comenzado el inventario.
7. Creación de redes regionales de información y documentación conectadas con y a través de la Red Nacional de Información.
8. Conveniencia de crear un centro en cada comunidad autónoma, donde se integren las personas que realicen el inventario y desde el cual, en contacto con las unidades comarcales, se pueda poner al día periódicamente. Cada uno de estos centros sería el intermedio entre el gran centro de carácter nacional y el pequeño de cada localidad.
9. Creación de la figura del inspector del patrimonio cultural español, entre cuyas funciones se contemplarían las de revisión, seguimiento y control de la situación del patrimonio cultural español, tanto inventariado como pendiente de inventario. Procedería a informar puntual y sistemáticamente a los organismos encargados de realizar el inventario.
10. Establecimiento del marco legal que permita llevar a cabo el inventario del patrimonio cultural español, sin que haya de cuestionarse la propiedad jurídica de los bienes que lo integran, ni establecerse distinciones entre las diversas áreas que componen el patrimonio cultural español.
11. En la elaboración de las disposiciones legales relativas al patrimonio, deberá contarse con la opinión de los técnicos en la materia, venciendo el tradicional distanciamiento entre los planteamientos ideológicos y su puesta en práctica.

12. La Administración debe obligar al cumplimiento del artículo de la Ley del Patrimonio que exige proteger los bienes muebles contenidos en monumentos declarados de interés histórico-artístico.
13. El Estado deberá dar ejemplo a las instituciones públicas y privadas en materia de protección, conservación, información y difusión respecto a los bienes de propiedad pública.
14. Ante la amplitud que implica el término "patrimonio cultural", se plantea la siguiente disyuntiva:
 - a) Realizar inventarios específicos para cada una de las disciplinas bajo las que puede estudiarse el patrimonio cultural.
 - b) Realizar un inventario general encomendado a equipos multidisciplinares.
15. Necesidad de incorporar a los futuros trabajos de inventario áreas hasta ahora casi olvidadas. Se hace especial mención al inventario de vidrieras, archivos fotográficos, arqueología industrial, arquitectura popular y contemporánea.
16. Incorporación a las piezas inventariadas de una contraseña indeleble, básicamente para su identificación en caso de robo y su seguimiento.
17. Necesidad de que los equipos de inventario tengan un carácter comarcal permanente, trabajando en el seguimiento del inventario y ejerciendo una animación cultural conducente a la difusión del mismo y a la participación ciudadana.
18. Constatación de la necesidad de formar especialistas en el campo de la catalogación. En este sentido, es necesaria una estrecha colaboración entre la universidad (impartiendo cursillos a licenciados en historia del arte) y los centros de información y documentación.
19. Se solicita que en los trabajos de inventario y conservación se integren licenciados universitarios y otros trabajadores en paro con la especialización adecuada.
20. La documentación gráfica juega un papel esencial como fuente de información en el inventario, y por tanto es necesario dotarla de los recursos adecuados. Dada su utilidad para los trabajos de investigación y conservación, es preciso aplicarle los sistemas de tratamiento y difusión más adecuados para

Conclusiones de las I Jornadas sobre Inventario del Patrimonio Cultural Español

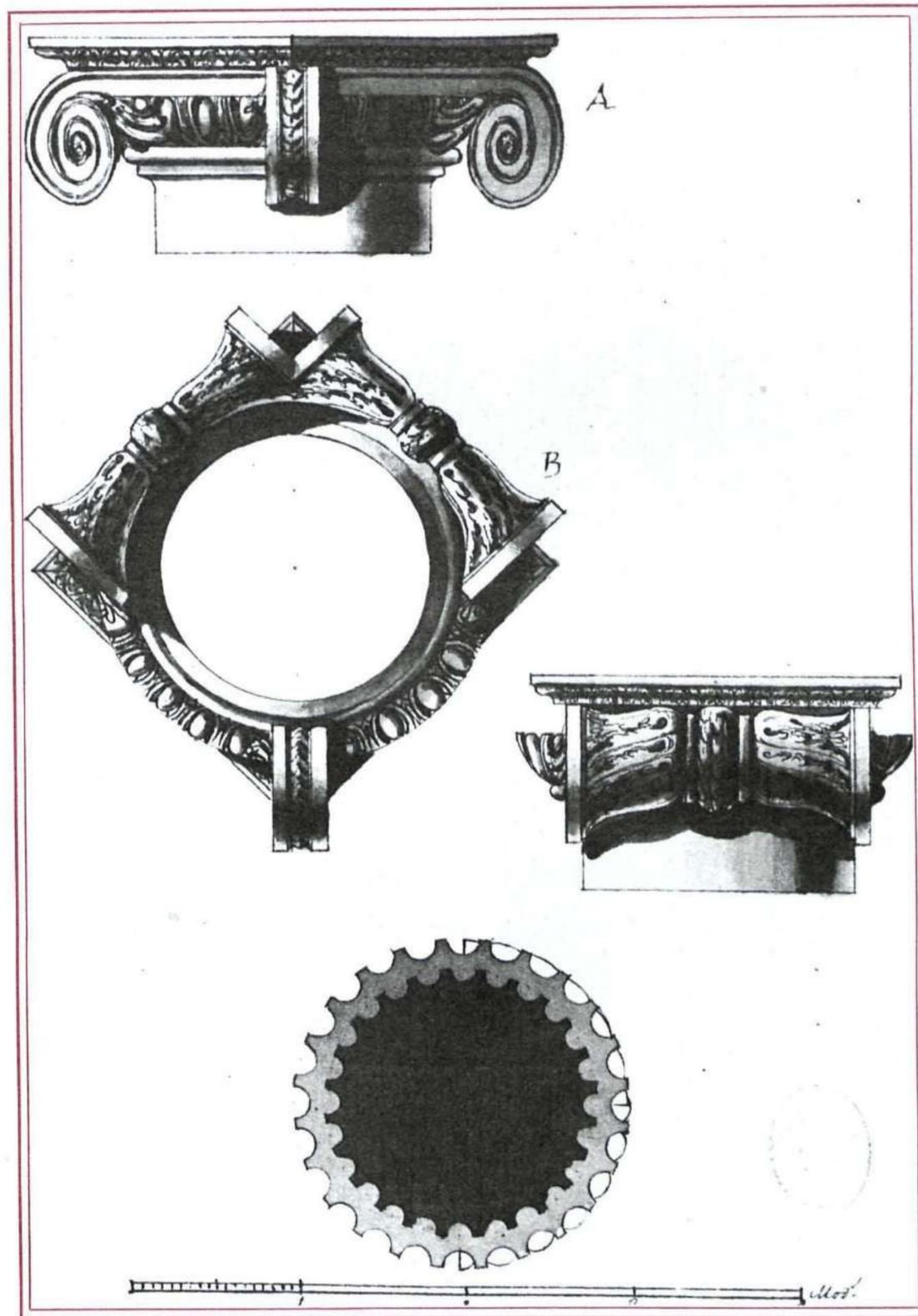
conseguir un acercamiento a los usuarios, utilizando para ello las nuevas tecnologías.

21. Urgente elaboración y publicación de un breve texto sobre conservación de obras de arte.
22. Dada la importancia que las publicaciones tienen como instrumento de difusión y acercamiento del patrimonio al ciudadano, debe procurarse que los trabajos de inventario y catálogo vayan seguidos de su publicación. Asimismo, es necesario que, una vez realizadas las publicaciones, se distribuyan de manera adecuada y suficiente. No sólo a librerías, sino a instituciones, ayuntamientos, parroquias, museos, centros de enseñanza de cualquier nivel, asociaciones de defensa del patrimonio, etc.
23. Incluir en la publicación de las actas de las "I Jornadas sobre Inventario del Patrimonio Cultural Español" un apéndice conteniendo relación de todos los inventarios realizados en España hasta la fecha.
24. Necesidad urgente de convocar unas jornadas donde se debata el tema específico de los museos, al manifestarse entre los congresistas un sinnúmero de problemas, tales como: necesidad de existencia de inventarios de museos, así como su control, cualquiera que sea la propiedad; necesidad de fichas homogéneas para los distintos tipos de museos y las singularidades de cada comunidad autónoma; necesidad de potenciar el papel de los museos en la realización de inventarios histórico-artísticos y seguimiento de los mismos; necesidad de dotación de personal cualificado dedicado a la realización del inventario, etc.
25. Necesidad de realizar un inventario etnológico. A este respecto, la mesa de etnología de estas jornadas, elaboró las siguientes conclusiones:
 - a) Constituir una comisión de ámbito estatal para elaborar un proyecto de estudio sobre el patrimonio etnológico y antropológico. Esta comi-

sión se encargaría de establecer un concepto operativo del patrimonio etnológico, y a partir de él diseñar una investigación señalando los campos de trabajo prioritarios, la metodología a aplicar y la composición profesional de los grupos para llevarlo a cabo.

- b) Establecer la base técnica de un sistema mecanizado de intercomunicación de todas las investigaciones, que, según el diseño anterior, se vayan realizando en las distintas comunidades autónomas. Se parte del supuesto de que deben ser las asociaciones y organismos ubicados dentro de ellas los que han de llevar a cabo la investigación dentro de su demarcación.
 - c) Crear una infraestructura de datos como apoyo a las investigaciones, con objeto de facilitar la planificación, realización y posterior incorporación a un corpus general de conocimiento sobre las culturas españolas de las investigaciones que se realicen.
 - d) Incorporar en los organismos correspondientes la contribución profesional de los antropólogos, sobre todo en aquellos que conducen la financiación oficial y la defensa del patrimonio cultural español.
 - e) Considerar la importancia que pueden tener el cine y el vídeo en la recogida de datos sobre el patrimonio cultural y su difusión.
26. Incorporación de la historia del arte al bachillerato como asignatura obligatoria.
 27. Que se hagan llegar estas conclusiones a: presidentes del Congreso y del Senado, presidentes de los parlamentos de las comunidades autónomas, ministros de Cultura, Educación y Ciencia y Obras Públicas y Urbanismo.
 28. Promover las relaciones con los países hispanoamericanos en los temas del patrimonio cultural y su inventario, máxime teniendo en cuenta las actividades que se están desarrollando en torno a la conmemoración del quinto centenario del descubrimiento de América.
 29. Celebración de unas "II Jornadas sobre Inventario del Patrimonio Cultural Español" en un plazo no superior a dos años para comprobar la efectividad de las propuestas formuladas en estas conclusiones.

DE LA UTOPIA A LA ACADEMIA



El tratado de arquitectura
civil de José de Hermosilla



DELFIN RODRIGUEZ RUIZ es becario del Plan de Formación de Personal Investigador en el Departamento de Historia del Arte de la UNED. Becado por varias instituciones, entre otras por la Accademia Nazionale dei Lincei de Roma, ha realizado estudios sobre arquitectura y urbanismo de los siglos XVI y XVII y es autor de *El siglo XX* (Madrid, 1982. En colaboración con Alfredo Aracil).

Uno de los períodos más atractivos de la historia de la arquitectura en España, tanto por sus aportaciones teóricas como por la abundancia de construcciones y proyectos, es el de la segunda mitad del siglo XVIII. Por otro lado, caben pocas dudas sobre la importancia, en este momento, de algunos centros —como Roma, París o Londres— en torno a los que se articulan las ideas y los lenguajes de un nuevo debate internacional, que ha merecido la atención de numerosos y brillantes historiadores del arte. Las tesis de Kaufmann (1), por ejemplo, han seducido a multitud de eruditos y de arquitectos, aunque también es cierto que en los últimos años se está llevando a cabo una revisión rigurosa de todo este período.

En este contexto no es sorprendente que existan, ante el panorama de la arquitectura española, numerosos intentos de reproducir supuestos de indudable éxito a la hora de analizar los problemas de este momento. Es verdad, sin embargo, que hay numerosos e intensos lazos entre la arquitectura española y la europea y también es necesario señalar que desde hace tiempo asistimos a un interesante esfuerzo por configurar con mayor precisión documental los acontecimientos más brillantes de la segunda mitad del siglo XVIII.

Todo esto significa, en términos generales, que cada vez resulta más difícil encerrar la arquitectura en cómodos esquemas globales. De este modo, términos como “arquitectura de la Ilustración”, “arquitectura de la razón” o “neoclasicismo” sólo pueden dar una idea aproximada, cuando no equívoca, de una historia apasionante (2). Existe, sin embargo, una relativa coincidencia entre los historiadores en el sentido de señalar que es hacia 1750 cuando se formulan los problemas más importantes que afectarán de manera decisiva a la arquitectura. También es frecuente encontrar la indicación de que es en Roma donde, de manera más elocuente, se establecen las propuestas más significativas.

Este estudio pretende analizar e informar sobre la existencia de un importante texto fechado en Roma en 1750, y que con el título de *La Architectura Civil de Don Joseph de Hermosilla y de Sandoval* se encuentra entre los fondos manuscritos de la Biblioteca Nacional de Madrid (3). Son muy numerosos los aspectos que contribuyen a hacer de este tratado una obra clave en la historia de la arquitectura en España. En primer lugar, la personalidad del autor es sumamente interesante. José de Hermosilla y Sandoval (?-1776), ingeniero militar, arquitecto del Palacio Real de Madrid, director de arquitectura de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, fue uno de los arquitectos, junto con Ventura Rodríguez y Diego de Villanueva, que contribuyeron a la configuración de la enseñanza de la arquitectura en la Academia. Por otra parte, su importancia en el panorama de la arquitectura de la segunda mitad del siglo XVIII no ha sido suficientemente valorada hasta tiempos muy recientes (4), y ello a pesar del interés que sus aportaciones teóricas merecieron a Ceán (5).

La fecha y el lugar de redacción de este tratado le convierten en un riquísimo depósito de tendencias, polémicas y propuestas. Rigorismo y racionalidad metodológica son supuestos empleados por Hermosilla para sistematizar la cultura internacional de la Roma de los años cuarenta del siglo XVIII y para establecer las bases de una nueva arquitectura, que estuvieron en el origen de las numerosas contradicciones que acompañaron la imposible formulación de un lenguaje arquitectónico, que la nueva Academia de San Fernando nunca pudo ofrecer como modelo.

El tratado de Hermosilla hay que entenderlo, por otro lado, como la primera aportación, y diría que la más interesante y compleja, al mítico, misterioso (6) y nunca realizado *Curso de arquitectura* para la Academia. Numerosos dibujos intercalados en el texto y magníficas láminas ilustran un discurso dividido en

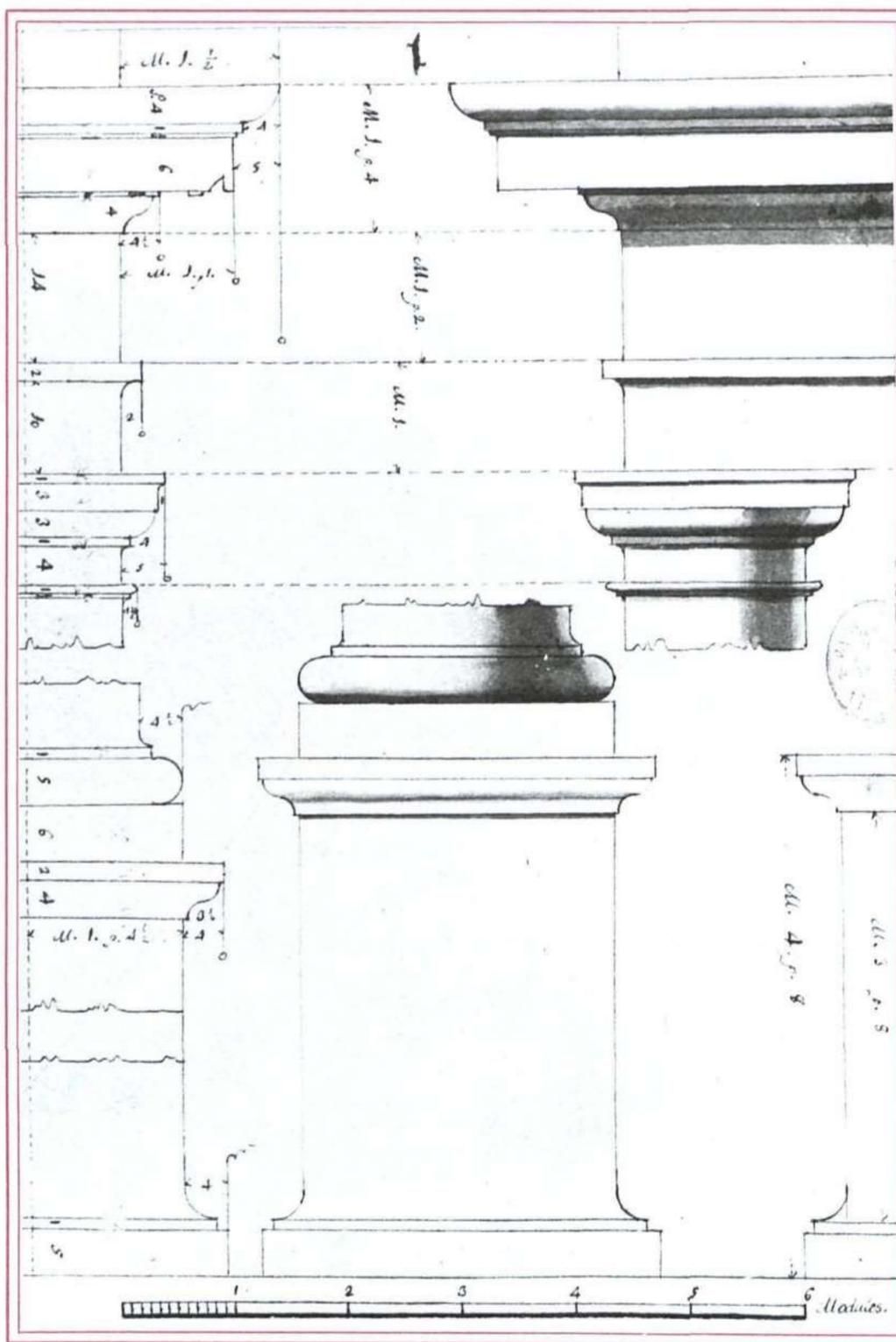


cinco libros: el primero de los cuales está dedicado a la Geometría y el último a la "Machinaria", estando los otros tres centrados en la "Architectura Civil", es decir, en la construcción, en los órdenes y en las tipologías.

En un sentido general y con respecto a la arquitectura española de este período se han consolidado algunas ideas que intentan fijar en torno a 1750 el inicio del debate arquitectónico, entendido como anticipación de soluciones posteriores. Un debate en el que se cruzan y enfrentan opciones a veces irreconciliables y que, hasta ahora, se han identificado con la poderosa influencia de los arquitectos franceses e italianos de la corte, con la polémica entre un barroco clasicista, como el de Ventura Rodríguez, y un ilustrado, como Diego de Villanueva, divulgador de los debates más interesantes que sobre la renovación del lenguaje arquitectónico se están produciendo en Europa, y con la idea del inicio de un incipiente historicismo (7) —que tendría a Hermosilla como principal valedor— sólo explicable a partir de la empírica observación de un interés paralelo por las ruinas árabes,

clásicas o renacentistas. Estamos, por último, ante un debate que alcanza su sentido más crítico y elocuente en el interior de la Academia; y la importancia de esta observación radica en el hecho de que es en el seno de esa institución donde se lucha por diversas maneras de entender los lenguajes y los métodos de proyectar. Por tanto, conviene ir revisando la idea que ve en Diego de Villanueva el teórico incomprendido de una arquitectura ligada a la razón y las ideas de la Enciclopedia, cuyos planteamientos, de una voluntad hegemónica indudable, fueron progresivamente elaborados y configurados —como si ese debiera ser el único lenguaje posible en una institución ilustrada como la Academia— con la labor de arquitectos como Juan de Villanueva, Juan Pedro Arnal o Silvestre Pérez. Otro punto importante, sólo recientemente estudiado por Bérchez (8), es el de los estudios vitruvianos en la Academia que no hay que ver sólo como un problema erudito, sino como un decisivo elemento teórico y crítico en la articulación de los lenguajes del clasicismo (9).

En este ambiente, la importancia del tratado de José de Hermosilla es decisiva, no sólo porque encierra críticamente los planteamientos más modernos de la arquitectura europea sino, sobre todo, porque inaugura una línea de rigor racionalista en la concepción de los lenguajes y de los tipos, que le lleva a una *indiferencia* polémica con el código de los órdenes. Y pensemos que, si estas ideas eran compartidas por algunos arquitectos de la década de 1740, la consecuencia lógica habrían de ser los textos militantes de Laugier (10) y las ideas de Lodoli (11) divulgadas por Memmo y Algarotti. Pero, al menos en Hermosilla, ese



Orden toscano.

rigor racionalista no implica una simplificación figurativa sino una síntesis crítica de experiencias; un experimentalismo en el que el barroco, el clasicismo, el manierismo y las nuevas propuestas tienen cabida y, como él mismo dice, la novedad está en el método. Su arquitectura, según aparece formulada en el tratado, se propone como el elemento que construye la ciudad; de ahí que utopía, técnica y lenguaje conformen un complejo texto que encuentra el límite de su significación en su afán pedagógico, en su aspiración a convertirse en manual de la recién fundada Academia de San Fernando.

Clasicismo, vanguardia y tradición

Si pensamos que en Roma hacia 1750, cuando escribe Hermosilla su tratado, Fuga es uno de los arquitectos más activos, que la Academia de Francia conoce un momento decisivo, que Piranesi es un personaje central, que Vanvitelli se enfrenta con el proyecto de Caserta, y Soufflot realiza su segundo viaje a Italia, no podemos menos que suponer que en el texto y en los dibujos del arquitecto español aparezcan numerosos y apasionantes estímulos, aunque contradictorios. Así, no es exagerado afirmar que la *Architectura Civil* es un documento clave no sólo desde la perspectiva española sino desde la europea, por cuanto ofrece una lectura de un momento particularmente atractivo y complejo.

Desde los estudios de Chueca (12) sobre Juan de Villanueva y Ventura Rodríguez se viene manteniendo la idea de que un hecho clave para "comprender la arquitectura española de este momento" viene definido por el enfrentamiento entre Ventura Rodríguez y Diego de Villanueva. Es decir, entre el barroco clasicista, entendido como el viejo estilo, del primero y las nuevas ideas del segundo.

La actividad de José de Hermosilla supone, como intentaremos explicar, una inquietante aportación a ese planteamiento. Es más, con él se inaugura una tendencia crítica y una nueva manera de entender la arquitectura, que mantendrá su importancia aún a finales del siglo XVIII e inicios del siguiente.

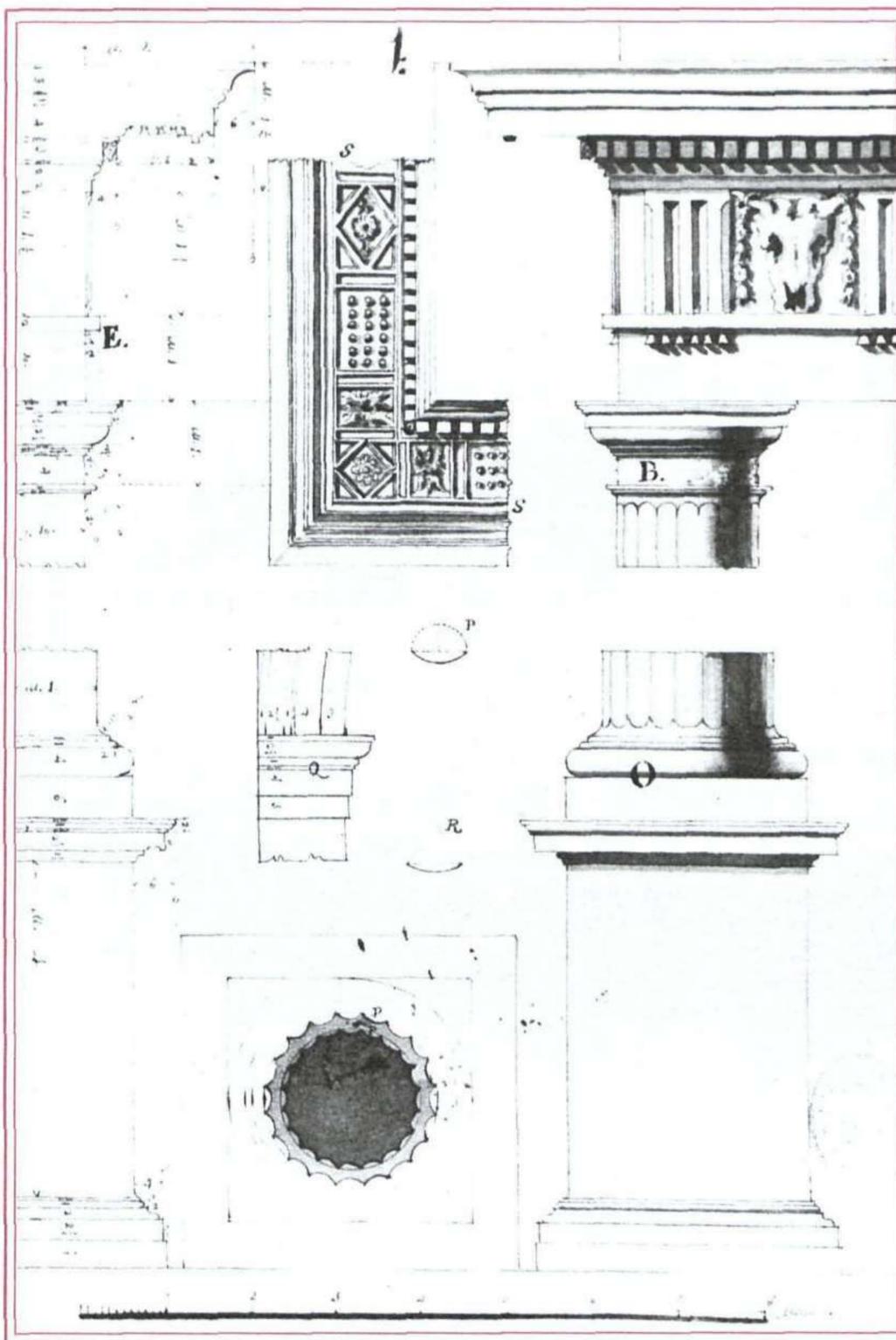
La formación de Hermosilla como ingeniero militar y su temprana vinculación a la obra del Palacio Real de Madrid constituyen dos datos de enorme importancia. En 1745, y con Sachetti como arquitecto sucesor de Juarra en la dirección de las obras, era ya uno de los principales "delineadores", junto a Ventura Rodríguez (13). No es extraño, en esta situación, que la junta preparatoria de la Academia de San Fernando, gracias a la influencia de José de Carvajal y Lancaster y a su propio herma-

no, Ignacio de Hermostilla, consiguiere que Fernando VI le nombrara sustituto de Diego de Villanueva en la pensión para Roma, que éste ganó por oposición en 1747. Sobre todo cuando sabemos que Diego de Villanueva, después de haber "admitido" la plaza, "permanece en Madrid con pretextos desagradables á su Magestad" (14).

Además de continuar sus estudios de arquitectura, como señalaba Carvajal, Hermostilla llevaba el encargo preciso de elaborar un curso de arquitectura (15) para la Junta Preparatoria de la Academia. Y esto era posible por su formación de ingeniero y por su elevada preparación teórica. Una vez en Roma fue privilegiadamente tratado por Roda, embajador de España, y por Alfonso Clemente de Aróstegui, quienes le pusieron en contacto con Ferdinando Fuga (16), nombrado preceptor de los pensionados de arquitectura y uno de los arquitectos más importantes de Roma en esos momentos.

Rápidamente debió entrar en contacto con los pensionados de la Academia de Francia, con el mundo científico, al que se sentía vinculado en su calidad de ingeniero, con el mundo de las "ruinas" y con los debates que se mantenían en la *Accademia di San Luca*. A pesar de la prioridad concedida a su actividad teórica, en Roma no se limitó a ella, sino que participó en algunas construcciones, señaladamente en la iglesia de la Trinità en via Condotti, además de presentar a la Cámara Apostólica un proyecto de "máquina para limpiar puertos", en competencia con "Yngenieros de Francia y otras partes" (17). De todo este complejo mundo de propuestas Hermostilla realizó una síntesis profundamente rigurosa. En un breve lapso de tiempo vemos al "delineador" de Sachetti —o mejor del Palacio Real de Madrid— desarrollar una idea de la arquitectura que va desde su convencional intervención en la remodelación de la iglesia de Nuestra Señora de la Granada de Llerena (18), su ciudad natal, en 1746, a las avanzadas propuestas que suponen los tipos arquitectónicos planteados en su tratado.

Se ha señalado cómo, alrededor de 1750, Roma vive uno de los momentos más apasionantes de su historia artística y cultural. El propio Hermostilla ofrece una atractiva imagen de su situación ante ese complejo panorama cuando en el prólogo del tratado señala que "a costa de mui poca fatiga, y mas a satisfaccion del propio genio me hubiera extendido, a la Architectura Militar: Assi por que habiendo sido esta el objeto de mis Estudios, fue mi profesion primera: Como por que la maior abundancia y mejor calidad de sus Escritores, me ha instruido mas científica y ordenadamente en ella que en la civil; Pero esta ultima es la que puso el Rey a mi cuidado, y la que verdaderamente necesita



Orden dórico.

mucho: Y assi dejada aquella como un jardin prolijamente cultivado, me aplico todo a rozar las malezas é inculturas, que aun hai en esta" (19).

La formación profesional de Hermostilla resultará decisiva por el hecho de ser un arquitecto con una preparación científica y técnica, algo muy poco frecuente en España. Cuando se enfrenta con problemas de lenguaje arquitectónico en el palacio de Madrid lo hace a través del barroco clasicista de Juvarra y de Sachetti y, por ello, a su llegada a Roma no le debieron resultar difíciles ni especialmente nuevos los planteamientos que encontró en la Academia de San Lucas. Sin embargo, la presencia de Fuga, y, en menor medida, la obra de Vanvitelli, Salvi o Galilei, le encaminan a una detenida atención por la técnica del dibujo, por los modelos renacentistas, sobre todo Miguel Angel, y por el mito de la emulación de San Pedro, convertido en rutinario ejercicio académico durante todo el siglo XVIII. Los primeros envíos de dibujos que manda a España, hacia 1748, ilustran buena parte de estas ideas (20).

La diferencia teórica y figurativa con respecto a los que aparecen en el tratado de 1750, tan sólo dos años más tarde, es abismal. No cabe duda que las relaciones mantenidas por Hermostilla en Roma, en esos años, debieron ser decisivas. Algunos datos nos los proporciona el texto de la "aprobación" de Fr. Alonso Cano, del "Orden Calzado de la SS.^{ma} Trinidad", responsable de la construcción del convento e iglesia de los trinitarios españoles en via Condotti, obra del arquitecto portugués Emanuel Rodríguez Dos Santos, discípulo de Carlo Fontana (21).

Alonso Cano indica cómo, cuando llegó a Roma a dirigir las obras, se encontró con numerosos errores y después de consultar a los arquitectos de más nombre le confió la terminación de la iglesia a Hermostilla. Obra suya es la disposición final de la cúpula y la fachada. Primero Pane (22) y después Portoghesi (23) han señalado que en la obra de Dos Santos había algunos aspectos ajenos a sus concepciones, sobre todo en la cúpula, que parecía seguir el modelo de Fuga en la iglesia de Santa Maria dell'Orazione e Morte, y en la fachada (24). Si esto plantea la efectiva relación de Hermostilla con Fuga, también le hace partícipe de su interés por el Renacimiento. El propio Alonso Cano se refiere a su admiración por Miguel Angel y veremos la importancia de este aspecto. Pero hay otras afirmaciones de su "aprobación" que nos acercan a un Hermostilla interesado en el tema de las ruinas. El carácter de manifiesto que tienen algunos párrafos hace obligada su transcripción: "Lo singular, que tiene Roma para Ynstruccion de Architectos es el conjunto de ruinas, y fragmentos ia de theatros, ia de Arcos, ia de Templos de la Era

de los Cesares, en que la magnificencia de Edificios, y la perfeccion de la Architectura llegaron a su maior auge. Aqui si que un capitel medio enterrado, una vassa dislocada, un trozo de cornison por el suelo, con el resto de la ruinosa antigualla, estan exiviendo al aprovechado Architecto un Canon de la mas perfecta Architectura... Por mi, y aun por el Autor (en algunas de estas observaciones que hemos hecho en compañia) puedo certificar, que mas nos ha arrebatado la admiracion alguno de estos desperdicios de lo antiguo, que toda la Machina de San Pedro. Con justa estimacion los Principes de Palestrina en su magnifico jardin de Castel Gandolfo conserban sobre un Pedestal en sitio spectable qual preciosidad exquisita, un pedazo de Marmol, que en su montea, y molduras demuestra ser fragmento de un antiguo cornison. Quien no entiende de Architectura solo admira la estrañeza de que no ocupe aquel sitio alguna rara estatua; Pero el inteligente tendrá alli mas que admirar, que en todo el resto del Jardin” (25).

Hermosilla accede, por lo que se ha podido ver en el párrafo anterior, a una peculiar relación con las ruinas, con la Antigüedad. Estamos ante una valoración poética, casi romántica, y no estrictamente arqueológica, de los fragmentos de la Antigüedad. La posterior relación entre arqueología y proyecto queda suspendida en favor de la idea que de estos temas están elaborando Legeay y Piranesi, en la década de los años cuarenta, y que están generalizando algunos pensionados de la Academia de Francia en Roma, como Petitot o Bellicard. Rykwert ha señalado que hacia 1750, y en este círculo, la pasión por los *desperdicios de lo antiguo*, como decía Cano, se hizo “a expensas de restos más sistemáticos y en concreto a expensas de los órdenes” (26). Ya se ha hecho referencia, en otro sentido, a la *indiferencia* de Hermosilla ante el sistema de los órdenes y ahora parece reforzarse esa hipótesis.

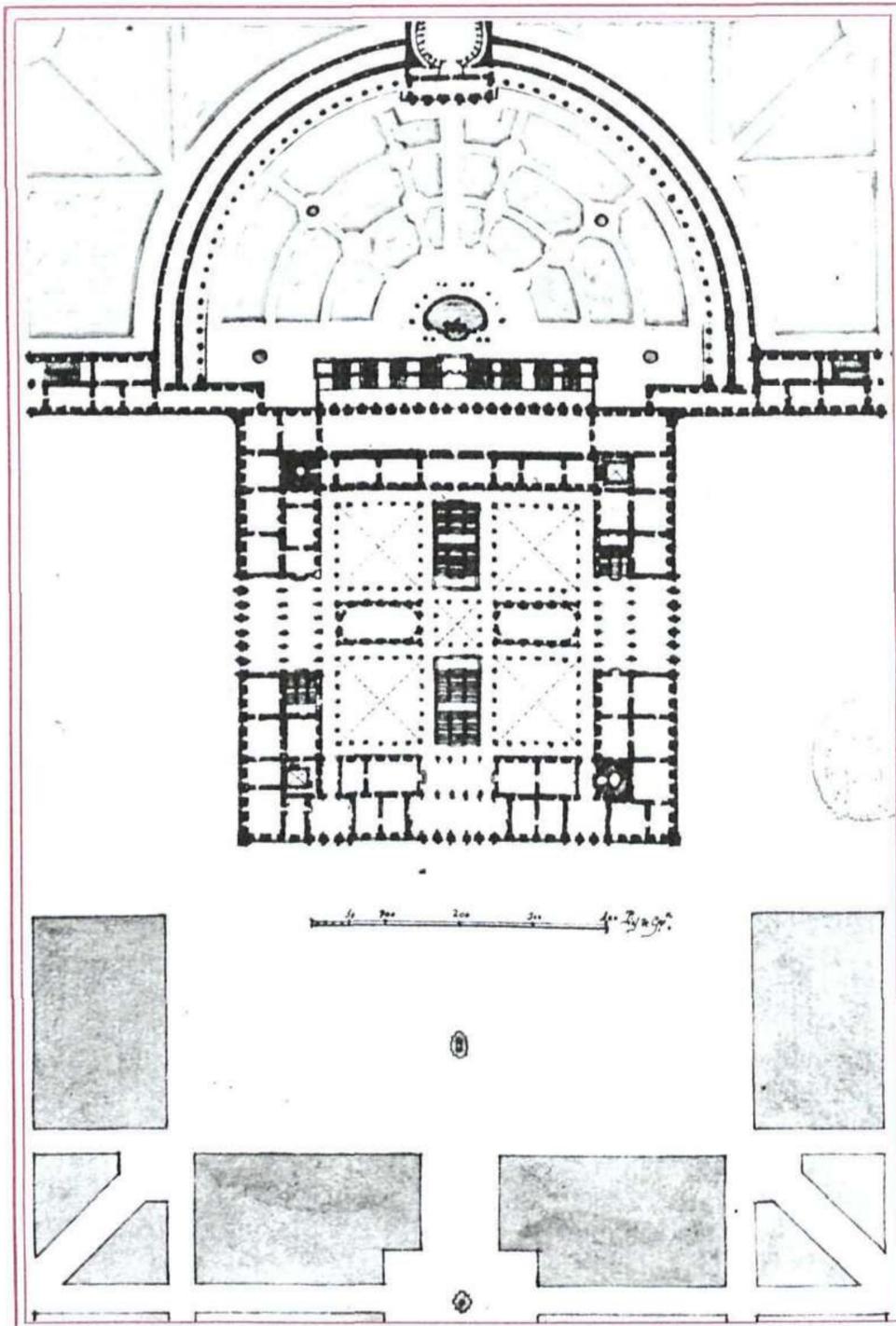
En efecto, los planteamientos que Hermosilla defiende en 1750 le llevan a proponer en su tratado la codificación de los órdenes realizada por Vignola, siendo absolutamente consciente de la naturaleza arbitraria del sistema y después de haberlo criticado duramente al comentar que “estamos acostumbrados a ver que con saber leer y escribir, tener medio masticados los elementos de Euclides, diseñar medianamente, y haver visto el Libretillo de Viñola, no tiene, que hacer mas un Architecto” (27). La diferencia con Diego de Villanueva es enorme: la idea mantenida por éste de la arquitectura como decoración y la precipitación al incorporarse a los debates europeos le hacían adoptar una perspectiva tradicional, cuando no abiertamente polémica con la nueva arquitectura. Así, todavía, en 1764 publicaba el libro de Vignola (28) y en 1768 presentaba su *Tratado de delineación de los órdenes* que, si aceptamos la identificación con el anteriormente mencionado *Tratado de la decoración y hermosura de las fábricas*, constituye un comentario confuso a Perrault, haciendo de los órdenes el eje de un decorativismo innovador.

Ya se ha señalado cómo en la valoración de las ruinas que plantean Legeay y Piranesi existe cierto tono romántico. Sin embargo, la crítica que hacen del clasicismo la realizan en el límite de su experiencia figurativa, en el momento en que pueden formularse las imágenes más inverosímiles. Hermosilla, a pesar del romanticismo literario implícito en el texto de Cano, utiliza la lectura de las ruinas como la única posibilidad de contener la crisis del lenguaje clásico. Aceptar supuestos racionales, prescindir del sistema de los órdenes como garantía de la corrección de la arquitectura, obliga a negar el valor de la *antigüedad* de cara a las nuevas funciones que debe cumplir la arquitectura: “Generalmente he omitido —escribe Hermosilla— la explicación de todos aquellos edificios que nuestro ojo ha abandonado...” (29).

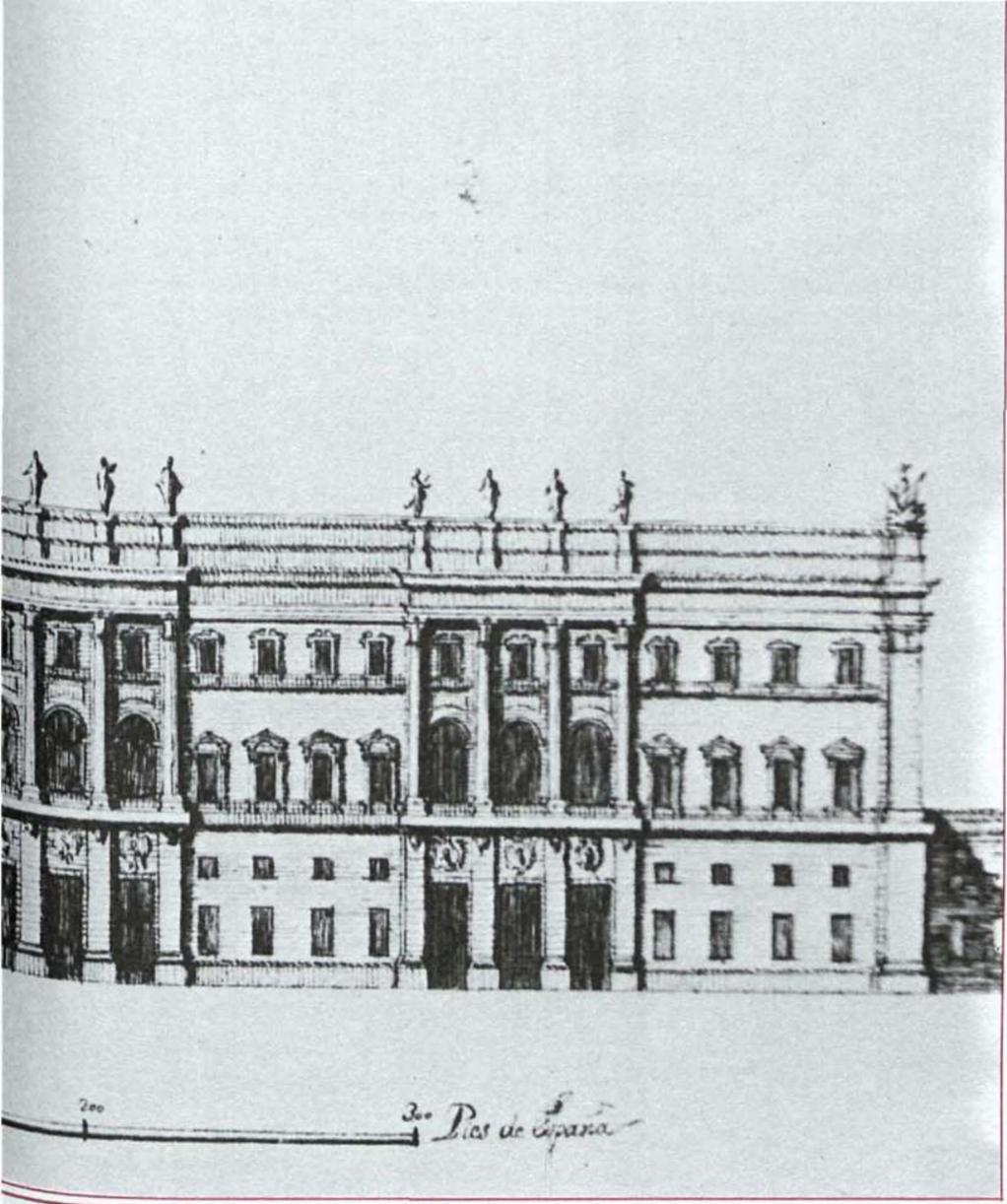
Conservar, pues, la concepción tradicional de la arquitectura



Alzado de un Palacio Real.



Planta de un Palacio Real.



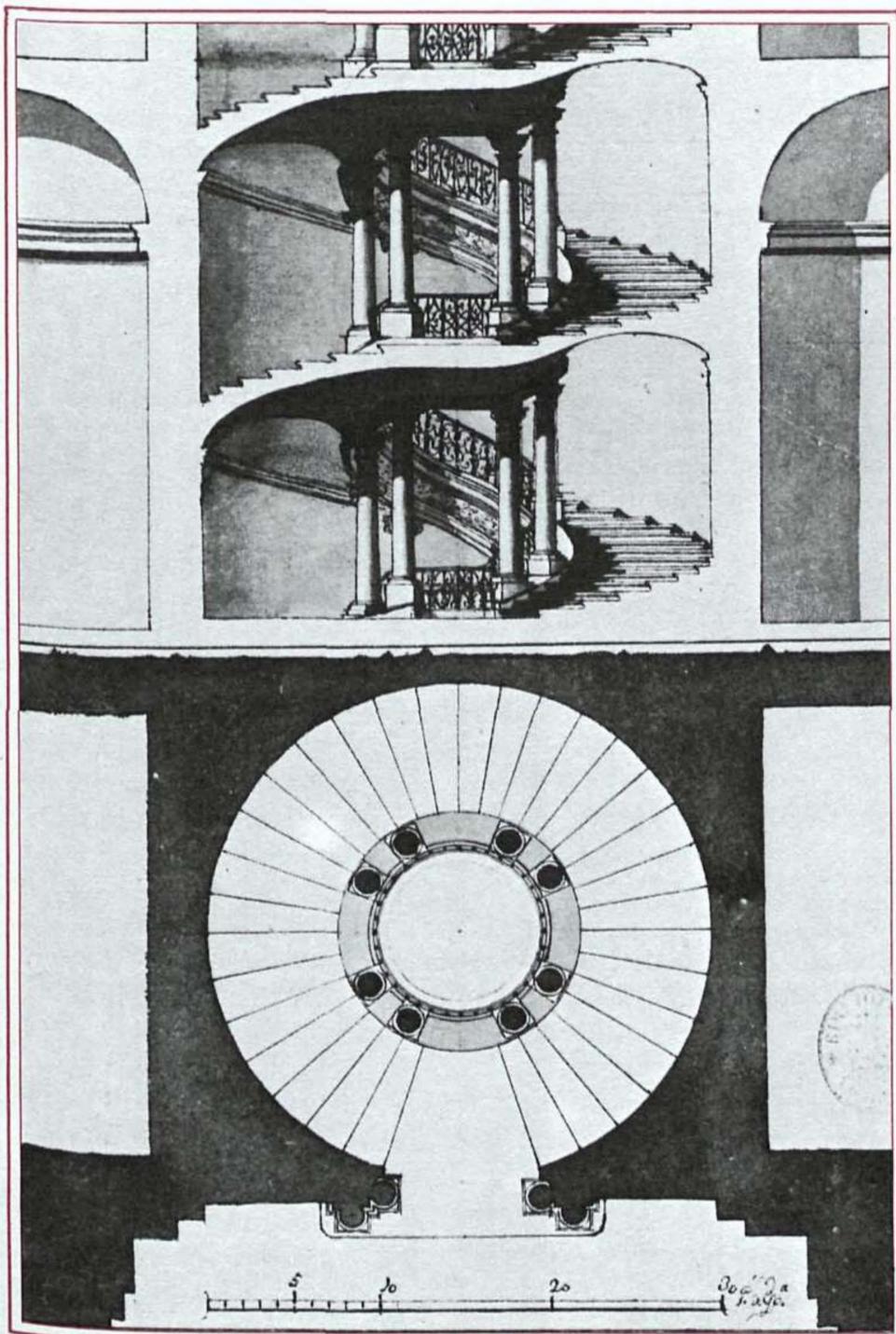
en este momento de crisis, supone para Herosilla, entre otras cosas, renunciar a los órdenes, a lo clásico, y apasionarse por la lectura que de esos fenómenos realizaron algunos arquitectos del Renacimiento. La utilización rigorista de la razón se plantea como el mejor aval para una permanencia efectiva de los valores del clasicismo. Mantener posteriormente esta conflictiva propuesta, sobre todo en los últimos años del siglo XVIII y principios del siguiente, supone, releer a Vitruvio como el medio más eficaz para poder controlar la progresiva importancia arqueológica y arquitectónica adquirida por el *orden dórico*. Un orden, que en esos años, es entendido como la imagen de la regularidad ante el estallido inminente de los lenguajes. El proceso histórico de esta operación encontrará en Durand, a principios del XIX, el último intento de recuperar el orden con la geometría, pero ya entonces la manipulación del modelo clásico tiene que partir de nuevos supuestos.

A medio camino entre la admiración y la crítica, Herosilla emprende el estudio de las ruinas con la intención de comprobar la arbitrariedad de los lenguajes, tanto en los "antiguos" como en los "modernos", en una parcial actualización de la *Querelle* del siglo anterior. La arquitectura como artificio debe someterse por tanto al rigor racionalista y a la ciencia: "La Geometría en fin es el mas esencial requisito, siendo como el fundamento de toda la Arquitectura" (30).

El interés por las matemáticas y la geometría que mantiene Herosilla no proviene tan sólo de su formación de ingeniero. Los problemas científicos vinculados a la arquitectura son cada vez más importantes, sobre todo en los años cuarenta, a raíz de los informes y proyectos realizados acerca de la solidez de la cúpula de San Pedro, en los que participaron arquitectos como Fuga, Salvi o Vanvitelli, y matemáticos como Ruggero Boscovich, Francois Jacquier o Thomas Le Seur (31). La relación de estos últimos con la Academia de Francia es muy importante, y sus contactos con los arquitectos allí pensionados fueron, como ha indicado Erouart (32), habituales. Precisamente Boscovich, jesuita y catedrático en la Universidad Gregoriana, y Jacquier, de la Orden de los Mínimos y catedrático en la Sapienza, dan la aprobación del tratado de Herosilla, elogiando el libro de geometría y el de máquinas. Además, la relación de Herosilla con la Academia francesa de Roma va a ser fundamental y es probable que la profunda diferencia que observábamos entre los dibujos de 1748 y los del tratado tenga su origen en esos contactos.

La importancia de la posición adoptada por Herosilla, al plantear la idea de la arquitectura como *técnica*, hay que entenderla desde la vertiginosa síntesis que realiza de múltiples aportaciones perfectamente identificables. Así, mientras sus propuestas pueden inscribirse en la tradición que, desde finales del siglo XVII, mantiene la idea de que el lenguaje arquitectónico es un lenguaje arbitrario, los comentarios y las tipologías de su tratado hay que verlos como vinculados a distintas y, a veces, opuestas maneras de pensar la arquitectura.

La afirmación de la geometría como "fundamento de la arquitectura" supone una idea de la historia entendida como un repertorio de tipos y lenguajes cuya utilización no tiene ya por qué atenerse al orden y a la autoridad de los *modelos*. Además, el estudio racional del proyecto atenta contra conceptos aparentemente inmutables como son los de antigüedad y naturaleza. Conceptos ante los que la tradición moderna, a pesar de las herejías, había mantenido una atracción y unas referencias constantes. En el tratado de Herosilla, historia y técnica se alían para detener la crisis del código clásico en el límite de su desmoronamiento final. Apelar a la razón será la consecuencia inevitable. Y es esta utopía la que, a su vuelta a España, fue definitiva-

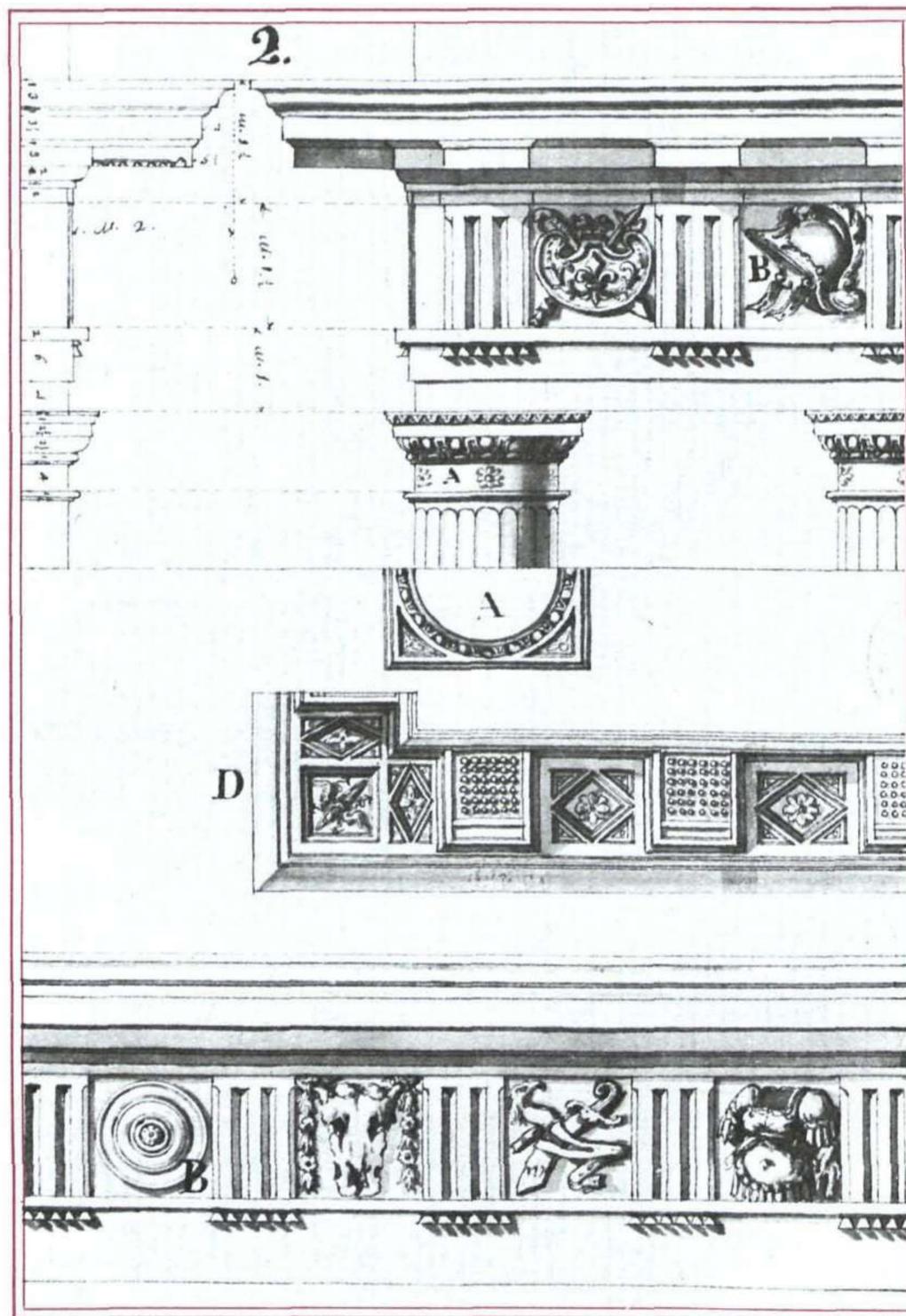


Escalera.

mente reconducida por la Academia, aun cuando no faltarán intentos posteriores de mantener activas estas propuestas.

Son los procedimientos técnicos, una peculiar visión del mito del clasicismo —visto sobre todo a través de los ojos no convergentes de Palladio y Miguel Angel— y una valoración funcional de la arquitectura los que ordenan y articulan los lenguajes. Hermosilla acepta la naturaleza arbitraria de los órdenes y de la belleza siguiendo la tradición de Perrault (33); pero la utilización de la ciencia y el rigor disciplinar le aproximan a la reciente tradición que representa su maestro Fuga, la de la “architettura dell’Arcadia”, según la feliz fórmula de Benedetto (34), en la que una componente funcional, antirretórica y erudita consigue hacer internacional un lenguaje. Una arquitectura que, formulada en parte en la Academia de San Lucas (35), tiene en el cardenal Neri Corsini y en Bottari el doble eje intelectual alrededor del que se desarrolla la actividad de arquitectos tan representativos como Fuga, Salvi, Galilei o Vanvitelli. De la misma forma que a ellos les separan, a pesar de todo, distintas soluciones figurativas, Hermosilla es capaz de hacer funcionar en una significativa coincidencia de intereses, esa idea de la arquitectura con la elaboración más consecuente de la línea abierta por el Perrault de la *Ordonnance* (36) y del *Abregé* (37), es decir, con Cordemoy (38), a quien, sin embargo, no menciona en su tratado. Los intereses intelectuales de la Academia de San Lucas y los de los pensionados franceses del palacio Mancini son confrontados críticamente por Hermosilla. El resultado son los proyectos de su tratado, en los que se formula, antes de que Laugier publique su famosa obra, una opción “greco-gótica” (39) en la cual tal vez tuviera alguna influencia la presencia de Soufflot en Roma, camino de Nápoles, y ya veremos el carácter anticipador del proyecto de catedral de Hermosilla en relación a un edificio clave de la cultura europea de la década de los cincuenta, como es la iglesia de Sainte-Geneviève en París.

El lenguaje de Fuga y, en general, de los arquitectos de la Arcadia, es interpretado por Hermosilla como el filtro más adecuado para hacer coincidir en una abstracción los supuestos del manierismo renacentista con los de la arqueología romana, aunque no en el sentido propuesto por algunos arquitectos franceses como Peyre, De Wailly o Le Camus. La austera simplicidad formulada por Bottari y Pascoli (40) es utilizada por Hermosilla para contener la fantasía, para ordenar la crítica al clasicismo que hizo Cordemoy. La importancia concedida a la columna como soporte no supone renunciar a los contenidos simbólicos de la arquitectura, y esta es la gran limitación de Hermosilla: aunque, como Piranesi, defiende la primacía de la arquitectura



Orden dórico.

romana frente a la griega, no comparte su atrevimiento.

La lectura de Perrault y el compromiso con el carácter arbitrario de los lenguajes son contenidos por Hermosilla con la intención, aparentemente menos original, de establecer algunos supuestos básicos desde los que proyectar. Es verdad que, tal vez, eso se deba al carácter didáctico de su texto, pero también lo es que no es difícil encontrar en él un doble frente de intereses, el pedagógico y el proyectual, la utopía y la realidad, a su vez, como veremos, permanentemente mezclados entre sí.

Estudio y crítica de la historia

El alcance real de la propuesta de Hermosilla en su tratado va perfilándose con mayor nitidez. De la crítica al barroco comparte el tono clasicista de la Academia de San Lucas, pero los elementos teóricos y figurativos los recoge de la tendencia que, capitaneada por Fuga y Bottari, busca un acercamiento erudito y elitista al clasicismo recogiendo los sistemas proyectuales y la manipulación de las formas

propias del manierismo. El racionalismo compositivo de Fuga le apartó definitivamente del barroco clasicista de Vanvitelli; y eso significaba en la Roma de estos años tomar partido —el de los florentinos vinculados al Papa—: las críticas mutuas entre Vanvitelli y Fuga fueron feroces aun durante su estancia en Nápoles al servicio del futuro Carlos III.

Este importante patrimonio no lo era sólo en un orden teórico, sino que, además, suponía la efectiva vinculación de Hermosilla con la arquitectura de los que construían. Y se trata de un aspecto que actúa como contrapeso si pensamos en las enormes consecuencias de su aproximación a los arquitectos franceses, más dedicados al debate intelectual. De ahí que su arquitectura se presente como un equilibrio equidistante del neomanierismo vinculado a la tradición de Montano, Peruzzi, Ammannati o Giulio Romano, y de los proyectos de Peyre, a quien la arqueología y las teorías de Cordemoy y de Laugier le llevan a la creación de tipos fantásticos y desmesurados a los ojos de la tradición clásica y rigorista.

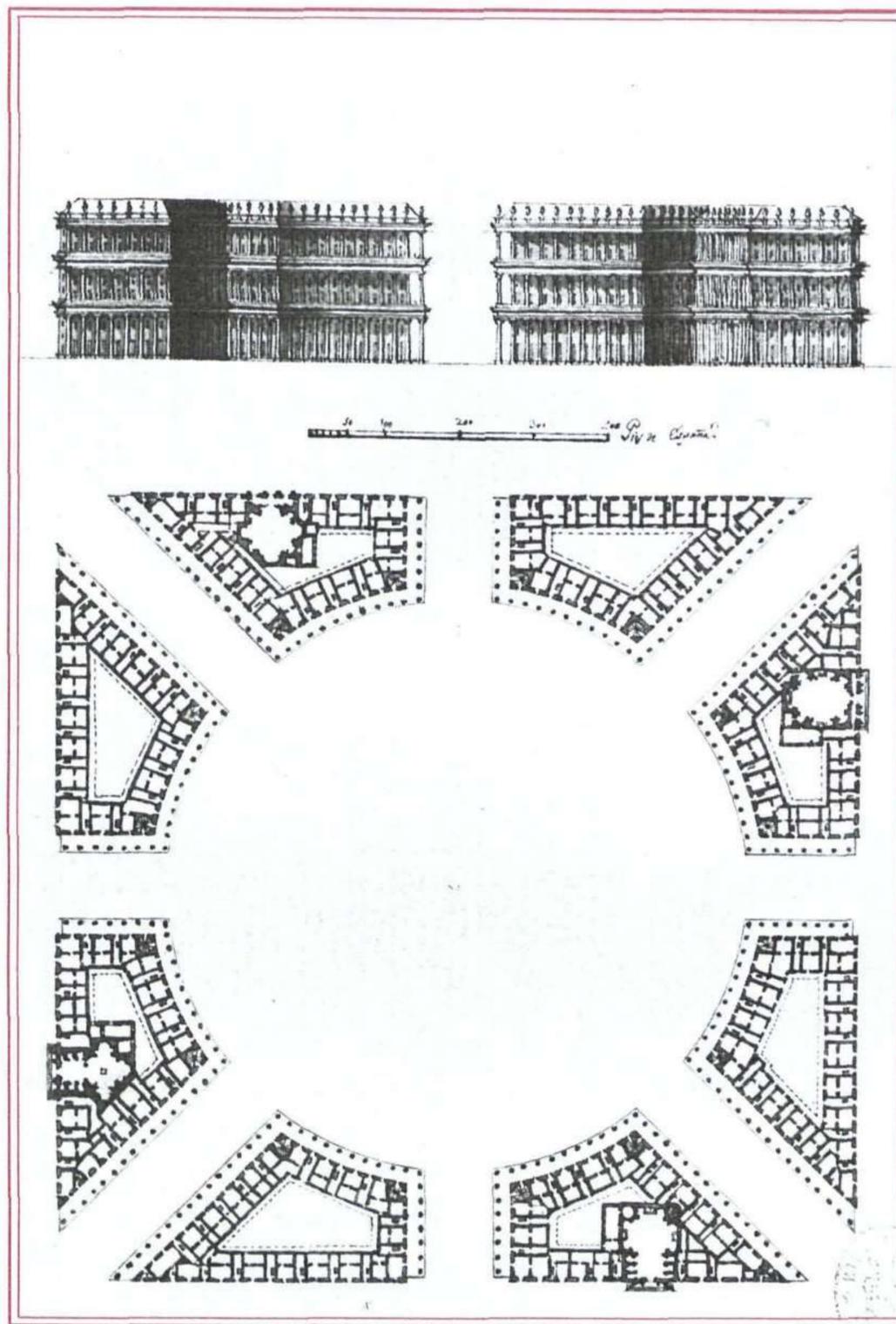
Es cierto que Hermosilla critica a Miguel Angel en los detalles. Como se ha visto, la entera “máquina de San Pedro” le merece menos interés que una cornisa antigua. De la plaza de San Pedro le interesa la forma de articular columnas y estatuas (41) y no la configuración espacial. Comparte, sin embargo, con Bottari un enorme respeto por su concepción de la arquitectura, por su espectacular manipulación del clasicismo; pero niega el valor retórico de las imágenes y piensa que el método para regular ese fenómeno consiste en una racional aplicación de procedimientos

geométricos (42). En esto y en la crítica a Vignola coinciden Bottari y Herosilla. Las referencias a la arquitectura del siglo XVI no se realizan desde supuestos unívocos, ni siquiera en el círculo de Bottari, en el que hay que incluir a Piranesi y, posteriormente, a Milizia, ya que “el rigorismo ético y el programa de reforma cultural —indica Tafuri (43)— de Bottari parecen ser los catalizadores de investigaciones sustancialmente distintas”.

Los aspectos neomanieristas de la arquitectura de Fuga, que ya fueron señalados por Pane y Matthiae (44) hay que entenderlos desde la lógica de una opción racional y culta, pero también como una postura que pretende reducir la decoración arquitectónica y los órdenes a elegantes alusiones capaces de repetirse hasta el infinito. Una postura que comienza en el Caffèaus del Quirinal y que acaba convirtiéndose con el Albergo dei Poveri de Nápoles en una forma muy atractiva de hacer coincidir un concepto elitista y refinado de la arquitectura con las necesidades funcionales y utilitarias que se le exigen progresivamente. Pensemos, por otra parte, que Vanvitelli está formulando, al mismo tiempo que Fuga, el último ejemplo de un barroco clasicista y simbólico con el palacio de Caserta. Parece como si Carlos III hubiera comprendido perfectamente la profunda diferencia existente entre los dos arquitectos al asignarles cometidos tan opuestos. Y es que, como ha señalado C. de Seta (45), el barroco de Vanvitelli “guarda in genere a tutte le novità con sospetto”. Si es verdad que en estos años se inicia “una escisión profunda entre la cultura arquitectónica académica e intelectual, y la arquitectura construida o edificable” (46), Herosilla supo seleccionar de ambos mundos los criterios más apropiados para formular una síntesis casi inverosímil. Se recordará que en 1750 Sabatini (47) vence en el concurso clementino con un proyecto definido en base a un idea académica del barroco, con referencias explícitas al Bernini del proyecto para el ábside de Santa María Maggiore.

Este arquitecto trabajaría después como ayudante de Vanvitelli en Caserta y sería nombrado en 1760 arquitecto real de Carlos III y superior de Herosilla en el cuerpo de ingenieros militares. En ese breve período, la avanzada y compleja propuesta de Herosilla sería sometida a la crítica de la Academia de San Fernando, y desplazada por una idea de la arquitectura concebida como representación y animada por el prestigio de un barroco elegante y depurado.

Herosilla no permanece ligado de una manera convencional a las propuestas de Fuga y de la arquitectura de la Arcadia, sino que realiza, como ya se ha señalado, una peculiar lectura del mundo de las ruinas. Y, sobre todo, da un paso adelante al



Plaza mayor.

incorporar a su experimentalismo las hipótesis de Perrault y los debates sobre la naturaleza arbitraria de los lenguajes, y acepta —debiera decir, copia— los planteamientos de una idea de belleza que se define por una adecuada relación entre un componente *positivo* y otro *arbitrario*. Se sabe de las consecuencias de esta formulación a lo largo del siglo XVIII, señaladamente en teóricos como Cordemoy o Laugier y en buena parte de los arquitectos vinculados a la Academia de Francia en Roma. Herosilla intenta conducir con el rigor de Vitruvio (48) los posibles *excesos teóricos* y adopta constantemente una actitud crítica frente a ambos.

La idea de Perrault de que “la Beauté n’ayant guere d’autre fondement que la fantaisie, qui fait que les choses plaisent selon qu’elles sont conformes à l’idée que chacun a de leur perfection, on a besoin de règles qui forment et que rectifient cette Idee” (49) y la de Cordemoy de que nada debe haber contrario en los edificios “a la nature ni a l’acoutumance” (50), llevan a Herosilla a plantear una posición crítica ante los órdenes —de la columna sólo le importa su función de soporte— que se articula en función de una nueva valoración de la relación entre arquitectura e historia y desde una acepción puramente técnica y constructiva de la arquitectura. Es en este sentido en el que hay que entender, por un lado, la afirmación de que la colocación de los órdenes “se puede considerar como accidental a un edificio” (51) y, por otro, la ampliación del sistema de los órdenes considerando verosímil la idea de un *orden gótico* (52) desde un punto de vista histórico. Una recuperación historicista y constructiva del gótico había comenzado a formularse en Francia en años anteriores y encontraría en arquitectos como Soufflot o Contant d’Ivry unos interlocutores privilegiados. El propio Felibien des Avaux había señalado que las iglesias góticas “sont encore souvent admirées des plus habiles Architectes, non seulement per leur bonne construction mais aussi par quelques proportions générales qui s’y trouvent” (53).

Herosilla dudaba también, y era lógico si tenemos en cuenta lo anterior, que los griegos hubieran inventado los órdenes, y piensa que debieron existir en culturas anteriores, sobre todo en Egipto (54), aunque afirma no atreverse “a pronunciar decesivamente en la materia... Me contento con dudar, con unas conjeturas prudentes, y congruencias razonables, lo que ni se puede creer con justicia, ni impugnar con evidencia”. En cualquier caso, el valor compositivo de la columna está por encima de filiaciones simbólicas. Es más, está en contra de la propuesta de Serlio de buscar nuevas atribuciones emblemáticas a cada uno de los órdenes, sobre todo cuando se utilizan en el interior de las

Herosilla dudaba también, y era lógico si tenemos en cuenta lo anterior, que los griegos hubieran inventado los órdenes, y piensa que debieron existir en culturas anteriores, sobre todo en Egipto (54), aunque afirma no atreverse “a pronunciar decesivamente en la materia... Me contento con dudar, con unas conjeturas prudentes, y congruencias razonables, lo que ni se puede creer con justicia, ni impugnar con evidencia”. En cualquier caso, el valor compositivo de la columna está por encima de filiaciones simbólicas. Es más, está en contra de la propuesta de Serlio de buscar nuevas atribuciones emblemáticas a cada uno de los órdenes, sobre todo cuando se utilizan en el interior de las

iglesias, porque “tiene un no sé qué de profano, que me desagrada” (55).

Cuando menciona o dibuja en el tratado elementos pertenecientes a la Antigüedad no intenta formular un estilo “antico”, ni siquiera a partir de la idea —estudiada por Oechslin (56)— de una recuperación de tipos arqueológicos a través de los tratados de Serlio o de Palladio. De los modelos arqueológicos, ya sean directamente estudiados en las ruinas o en los formulados por los arquitectos del siglo XVI, le interesan su capacidad para convertirse en tipos abstractos y su posible utilización escenográfica, en la mejor tradición de Juvarrá o los Bibiena, donde la historia y una idea arbitraria de la belleza pueden sustituir a la razón constructiva de los elementos arquitectónicos. En este sentido, son absolutamente reveladores, en primer lugar, un boceto a lápiz, intercalado entre las páginas 116 y 117 del tratado, en el que aparece la imagen de un foro con obeliscos y templos y palacios definidos compositivamente por la obsesiva presencia de columnas y, en segundo lugar, un párrafo en el que se refiere a la decoración de las columnas, cuya “maior Hermosura es la desnuda integridad de su tronco” (57), con guirnaldas o anillos.

Hay que recordar que las propuestas de Hermosilla obedecen a un meditado estudio de múltiples aportaciones y, en este sentido, no es menos importante indicar que en ese momento se encuentran en Roma arquitectos, artistas e intelectuales como Patte, Soufflot, Cochin, Jardin, Le Lorrain, Bellicard o Dumont, y que muchos de ellos mantienen contactos con matemáticos como Boscovich —del que ya conocemos su relación con el tratado de la *Architectura Civil*—. Hermosilla ha conseguido realizar en 1750 una elocuente síntesis de las tendencias y supuestos de una nueva arquitectura que se formula desde diversas posiciones. Si a esto unimos el estudio riguroso de los textos más importantes de la cultura arquitectónica, como los de Alberti, Palladio, Serlio, el Vitruvio de Daniele Barbaro, Le Clerc o Vignola, y su familiaridad con los repertorios de grabados de edificios de la arquitectura antigua y moderna, no es extraño que la producción teórica española le merezca, con alguna excepción, una crítica opínión. Y, aun así, del tratado de Fray Lorenzo de San Nicolás (58) señala que “es el comun texto de nuestros Alvañiles” (59), el de Caramuel (60) sólo lo valora por su erudición e ingenio, y sobre el de Tosca (61) indica que “su modo de escribir es más a proposito para ordenar la theoria de un Espectativo, que para iluminar la práctica de un Architecto”. Tampoco se libran, en efecto, de sus ataques los textos italianos o franceses, para después confesar que su crítica es “ingenua” y no “maligna” y “despiadada”, sobre todo cuando indica que “algunas veces copio, otras enmiendo, muchas traduzco, tal qual disputo...”.

Técnica, historia y utopía intentan construir la nueva ciudad que describe en su tratado: los tipos no aspiran al orden del clasicismo, su configuración dispar sólo es contenida y regulada por una idea racional de la ciudad, y esto precisamente ocurre cuando se está preparando la definitiva disgregación de la estructura urbana (62). La forma de la ciudad de Hermosilla supone un apropiación del orden desde una peculiar visión de la ciudad histórica. Y es por ello que resulta más inverosímil su propuesta.

De la enseñanza de los órdenes a la columna como proyecto

La razón constructiva y proyectual de los órdenes y de los tipos son sometidos por Hermosilla al nuevo rito de la eficacia. En su *Architectura Civil* plantea los elementos claves que ocuparán el debate arquitectónico en Europa en la segunda mitad del

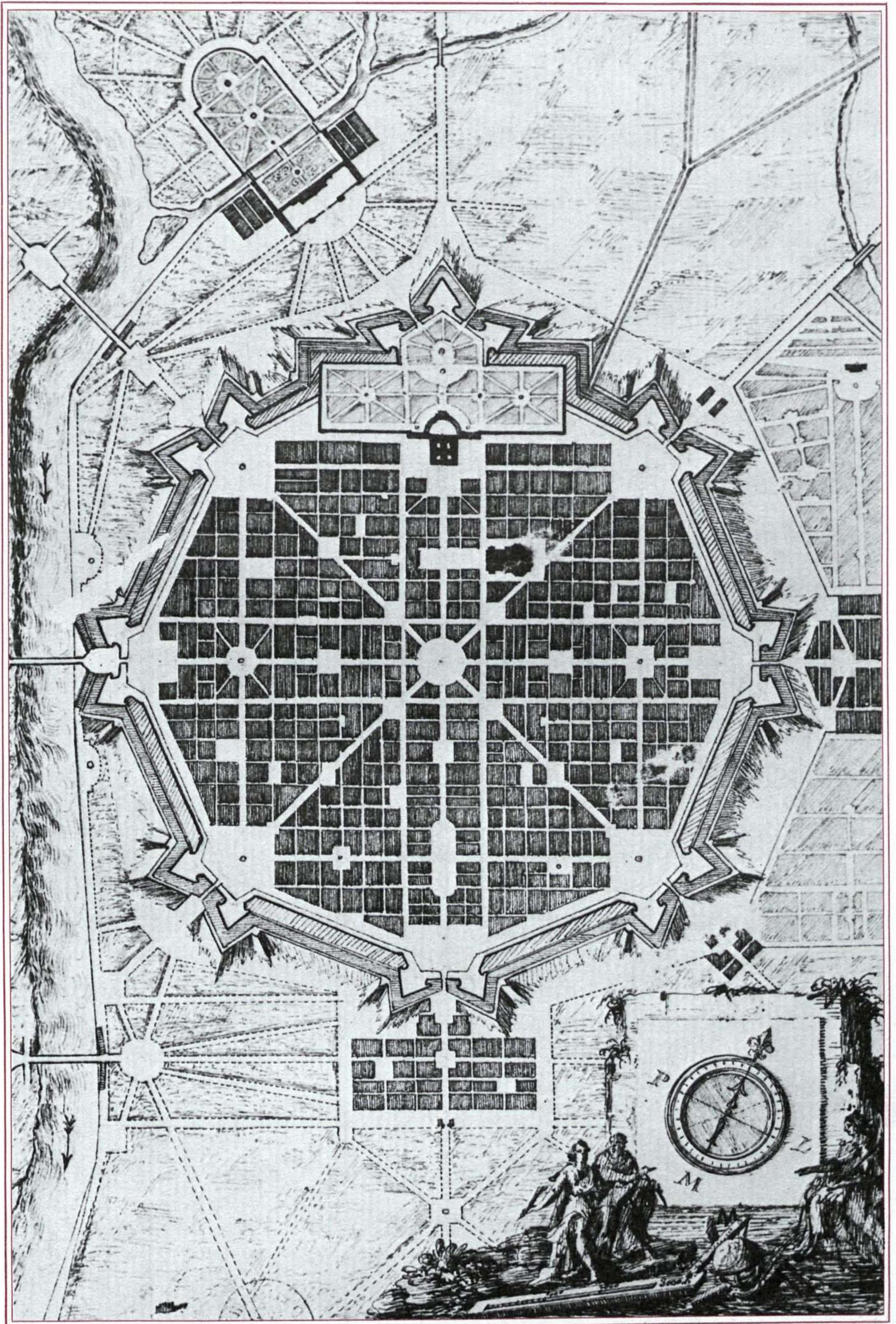
siglo XVIII y lo podremos ver analizando los tipos arquitectónicos. En cualquier caso, lo cierto es que a partir del conocimiento de estos dibujos ya no podrá mantenerse como válida la idea de Chueca de un Hermosilla heredero de la tradición de Bernini ni de los Villanueva como introductores de “los nuevos vientos de Europa” (63). Es más, Diego de Villanueva plantea una lectura superficial y simplista de las nuevas ideas, desde una perspectiva convencional: proyectar y decorar se confunden en sus ideas.

En otro sentido también hay que matizar la afirmación de Sambricio de que “Hermosilla toma contacto —junto con otros compañeros— no ya con los esquemas de Robert o del primer Piranesi, sino con Ferdinando Fuga” (64). Ya se ha comentado cómo Hermosilla realiza una espléndida síntesis de todas estas aportaciones y tendremos ocasión de confirmarlo en el estudio de algunos de sus dibujos. Es verdad que, como a Fuga, el siglo XVI supone para Hermosilla un enorme repertorio de tipos, una peculiar organización de los mismos, y sobre todo, le interesa la lectura que de la Antigüedad realizan los arquitectos clasicistas y manieristas. También es cierto que a Hubert Robert (65) y a Piranesi estos mismos temas les apasionan hasta el punto de que todavía en fechas recientes se pensaba que las pinturas y dibujos del primero representaban vistas de restos arqueológicos de la Antigüedad, cuando en realidad los edificios reproducidos pertenecen a la tradición renacentista o constituyen imaginarias elaboraciones que no hacen sino convertirse en eco de proposiciones teóricas que, elaborando una nueva manera de entender la articulación entre la columna, el arquite y la bóveda, adquieren una enorme importancia a partir de Cordemoy y Laugier.

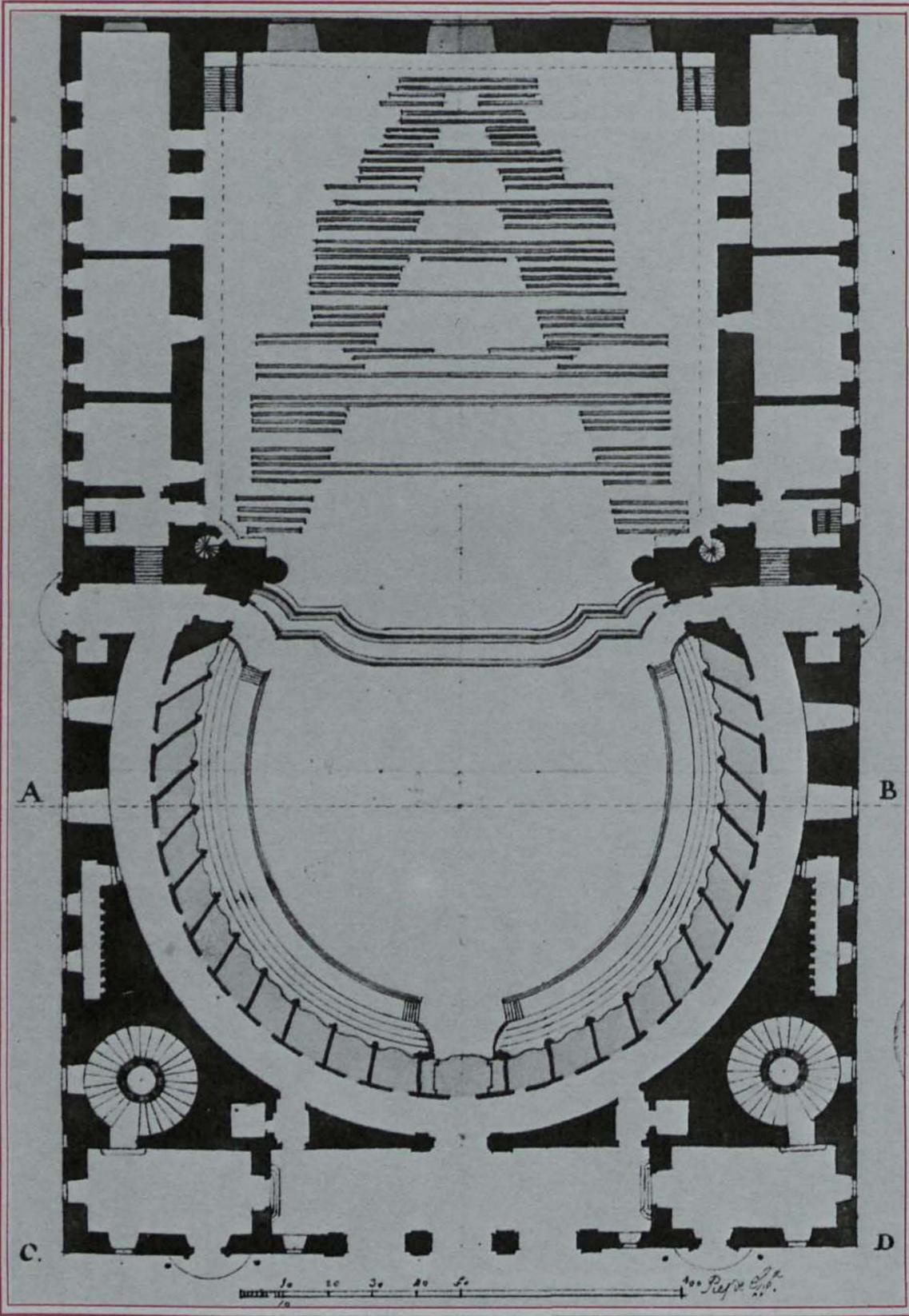
En otras palabras, uno de los mayores atractivos de la obra de Hermosilla radica precisamente en recoger aportaciones como la de Fuga y, a la vez, valorar la importancia de la renovación figurativa y tipológica que aparece en la producción escenográfica y fantástica de los Bibiena, de Panini, o del Piranesi de la *Prima Parte de Architettura e Prospettive*, publicada en Roma en 1743, y proponer soluciones teóricas y estructurales que defenderán artistas como Robert o Soufflot. También es necesario indicar que Hermosilla procuró tener en cuenta la lección encerrada en los complejos proyectos del barroco clasicista y académico que se formulan en la Academia de San Lucas a lo largo de la primera mitad del siglo XVIII.

Las ideas de Perrault cumplen una función decisiva en el desarrollo teórico de muchas de las propuestas de Hermosilla, aunque lo mismo ocurre con Vitruvio. En cualquier caso, en el momento de enfrentarse con el proyecto “es forzado dejar la última determinación a la prudencia, y reglado arbitrio del Architecto”. Incluso las proporciones a que debe responder la relación entre “pedestal”, “columna” y “cornisón”, “no se funda en algún principio evidente, ni en alguna demostración Matemática, estriba únicamente en el agradable efecto, que produce a la vista, y en la congruencia” numérica (66). Por otro lado, Perrault extiende su influencia en el siglo XVIII a través de Cordemoy y Laugier, y así lo ha visto la historiografía, aunque de manera contradictoria. Mientras Cicognara (67) podría señalar en 1821 que el tratado de Cordemoy había sido extraído de Perrault, Schlosser (68) indicaba cómo Laugier había reproducido, a su vez, las ideas de Cordemoy, a quien Kaufmann (69), sin embargo, considera un autor menor.

La importancia de Perrault en la Academia de San Fernando sería enorme no sólo por la traducción citada de Castañeda, sino porque el propio Diego de Villanueva reproduce sus ideas en el *Tratado de la decoración y hermosura de las fábricas*; pero al contrario que Hermosilla optó por una imagen académica del barroco clasicista, apoyándose en autores como Blondel o en la edición de Vitruvio preparada por Galiani (70). Su propuesta



Planta
de
ciudad.

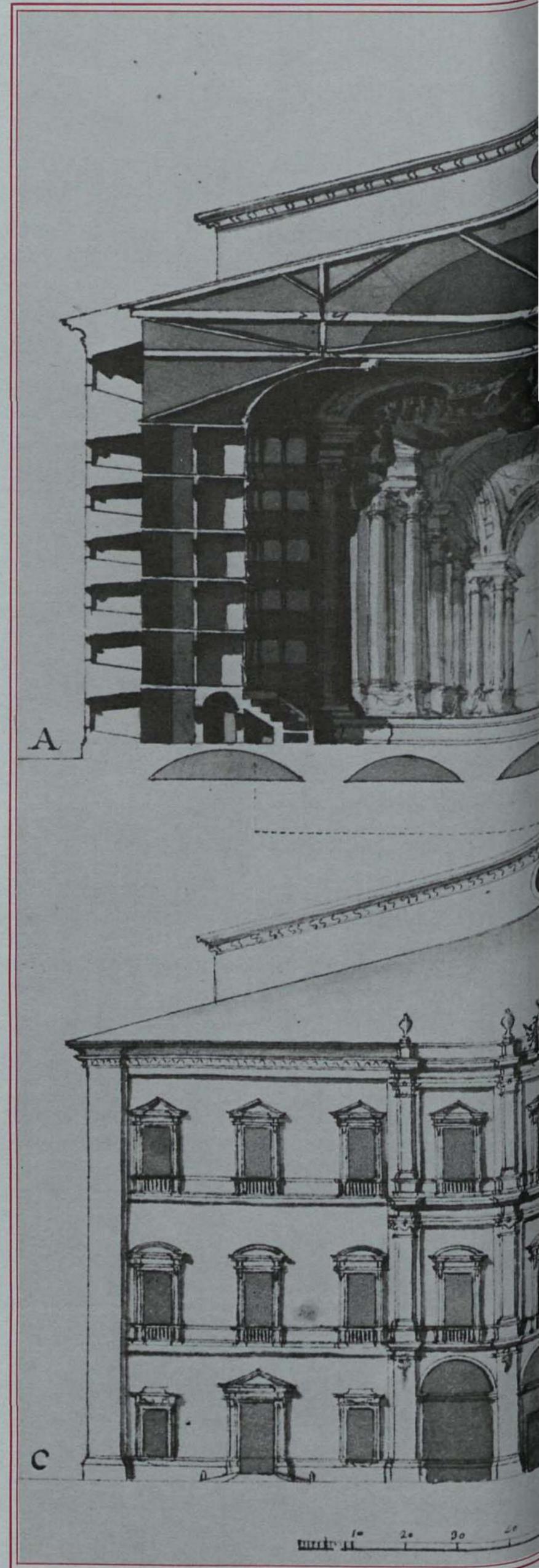


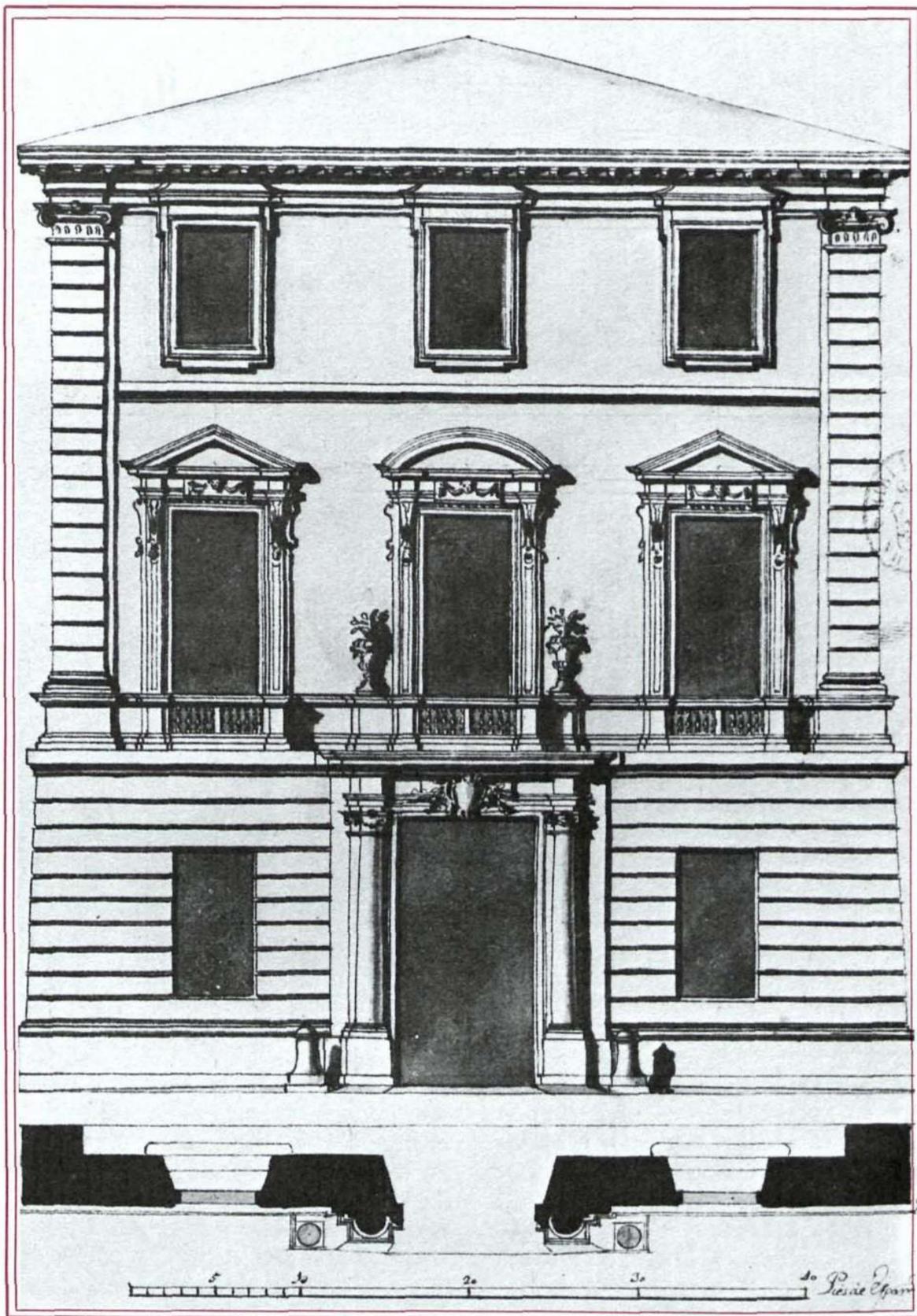
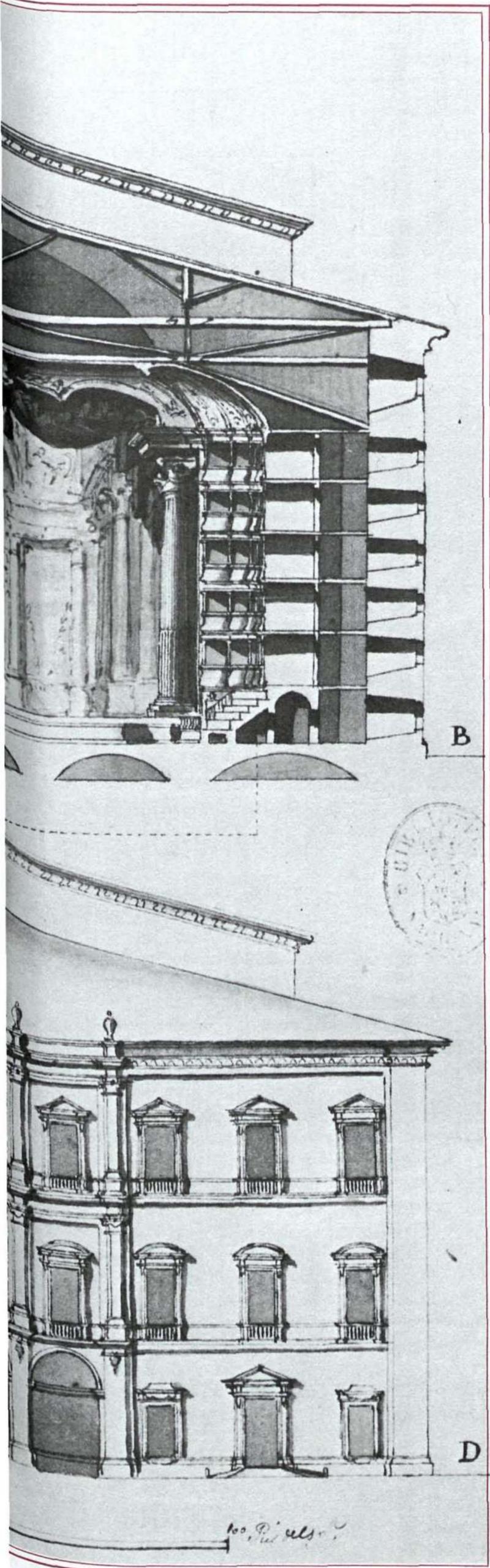
Planta del teatro.

sobre los órdenes constituye la más acabada demostración de lo innecesario del sistema y de sus reglas. Entendiendo la arquitectura como decoración sólo podía indicar, con su tratado, el camino de una vía agotada. Así, no es de extrañar que la junta particular (71) de la Academia le negara, en 1768, el permiso para editar su tratado, máxime cuando en la misma se encontraba José de Hermosilla como único arquitecto cualificado.

De la familiaridad con que debían manejarse las teorías de Perrault en la academia nos da idea el propio Diego de Villanueva cuando en sus *Papeles críticos* señala, a propósito del "orden compuesto o romano", que "no quisiera que algun Critico Arquitecto me moviera alguna pendencia sobre esta voz, sé muy bien la diferencia que halló el celebre Perrault entre ésta, y la del Composito" (72).

Hermosilla sabía muy bien que cuestionar los órdenes significaba adoptar una postura indiferente ante los modelos y, sobre todo, ante valores como los de la Antigüedad o la naturaleza





Fachada de palacio.

que, aun en autores tan críticos como Laugier, seguían actuando como portadores del carácter simbólico de la arquitectura. Desde Perrault la crítica al código de los órdenes significaba plantear su carácter accesorio o su ampliación figurativa con la invención de nuevos órdenes. Así, desde el orden francés y el español propuestos por Le Clerc (73), el grabador de algunas de sus obras, y divulgados en España por Briguz y Bru (74), se llega hasta la formulación literaria del nuevo orden francés defendida por Laugier en su *Observations*, donde afirma no sólo que sería "humiliant de penser que les Grecs ont eu le privilège exclusif d'inventer des ordres d'Architecture", sino que "il est juste qu'un ordre français participe du caractère que toute l'Europe nous attribue; et qu'étant regardés comme la Nation que a l'esprit le plus délicat et les moeurs les plus légères, l'ordre français soit le plus léger des ordres (75).

También Ribart de Chamoust, en un interesantísimo texto, enseña cómo para inventar un nuevo orden hay que investigar

Alzado
y sección del
teatro.

en la naturaleza y en la historia, para lo cual se remonta a los principios, a los "archétipos" (76). Aunque esto supone una opción distinta de la arquitectura de la Ilustración.

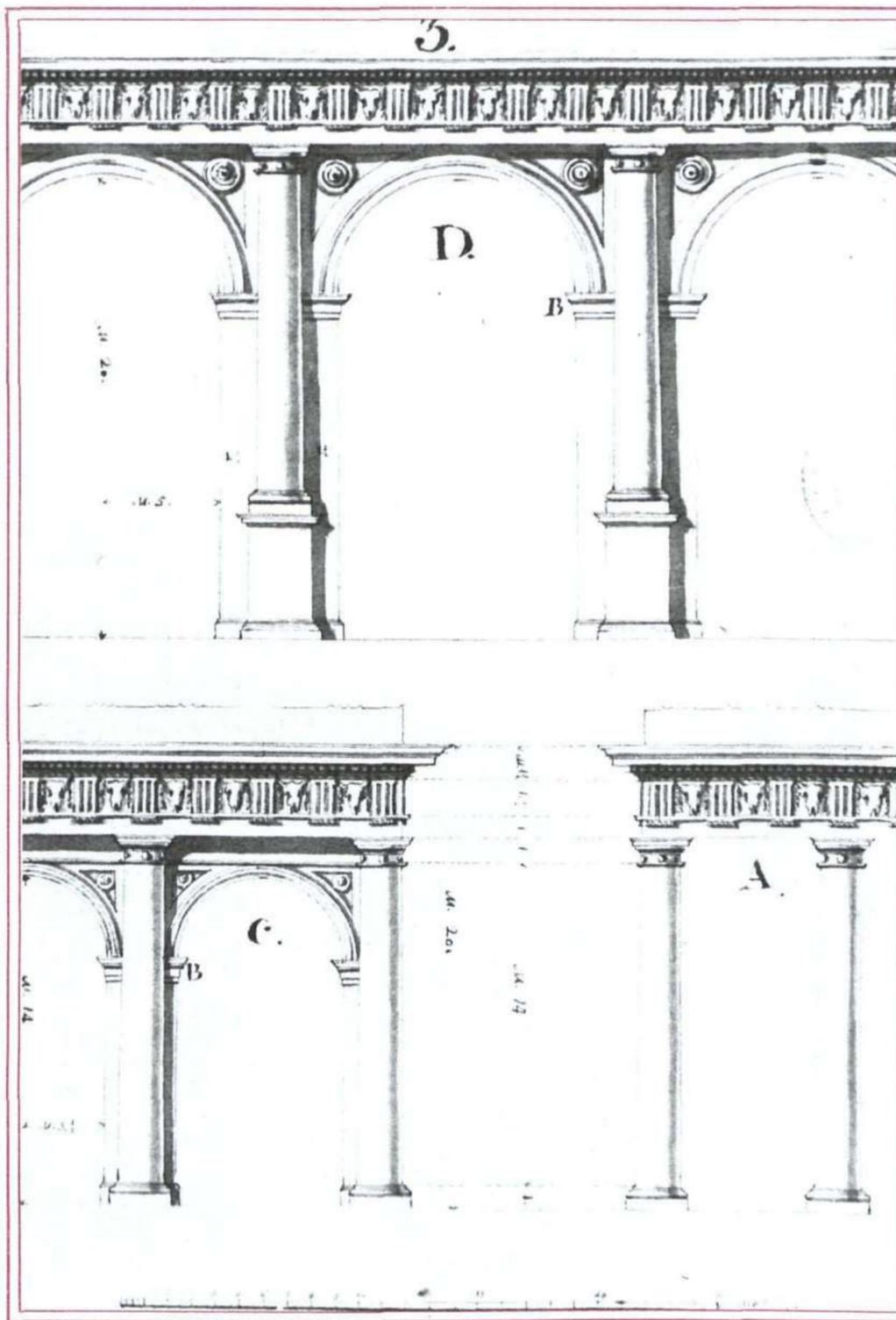
Hermosilla escoge, ante el desacuerdo generalizado sobre un sistema que a él le interesa relativamente, una fórmula eficaz y sancionada por la historia: la opción de Vignola. De los órdenes le atrae la idea abstracta de la columna como soporte y como elemento compositivo. El modelo de la fachada del Louvre, atribuida a Perrault, va a ser decisivo durante todo el siglo XVIII.

Los proyectos e ideas planteadas por Hermosilla en su tratado debieron parecer realmente novedosos en la corte. Los envíos de dibujos que realizó entre 1748 y 1750 fueron criticados duramente por Sachetti. La actitud de Ventura Rodríguez no pudo ser muy diferente si pensamos que es precisamente en estos años cuando comienza a configurarse como el arquitecto más importante de un barroco confundido por el clasicismo y el eclecticismo. Su proyecto para la iglesia de San Marcos en Madrid y los dibujos que envía a la Academia de San Lucas

para su nombramiento como académico de gracia no pasan de ser convencionales ejercicios basados en el prestigio del barroco romano, pero alejados de los nuevos planteamientos que se han venido sucediendo en Roma a partir de la experiencia de Juvarrá, Vittono o los Bibiena. En este contexto, Diego de Villanueva se había convertido en un buen dibujante indeciso ante la indudable hegemonía de Sachetti y Ventura Rodríguez.

En esos mismos años Hermosilla envía a Madrid un interesante proyecto de catedral y una fascinante y compleja propuesta para un palacio real. El primero, ya publicado por Sambricio, adquiere una singular importancia si lo comparamos con el que propone en el tratado: mientras el de 1748 recoge la tradición del barroco clasicista y académico, del mito del magisterio de los modelos sancionados por la historia, el de la *Architectura Civil* supone una propuesta más avanzada, vinculada a las ideas de Cordemoy y de Perrault, y antecedente privilegiado de las que sobre la tipología de las iglesias formularán Soufflot y Laugier. Si el primer proyecto significaba una cuidada propuesta que resume la idea de lo académico como algo definitivamente agotado, el segundo implica un distanciamiento radical de arquitectos como Rodríguez o Sachetti, y sirve para abrir nuevas posibilidades a otros como Diego de Villanueva. La idea, mantenida por muchos, de Ventura Rodríguez como introductor de las polémicas desarrolladas en Italia y de Diego de Villanueva como el abanderado de un racionalismo iluminista debe someterse a la crítica más rigurosa, una vez conocidos los planteamientos de Hermosilla.

Lo que parece evidente es que la junta preparatoria de la



Intercolumnio dórico.

Academia esperaba de Hermosilla ensayos como los del primer proyecto de iglesia de 1748. Codificar la cultura internacional del barroco clasicista y académico, sobre todo a partir de los modelos de la Academia de San Lucas, era la mejor garantía de una rápida asimilación de temas avalados por el prestigio del poder y de la historia. Y esta es la idea que mantiene Aróstegui sobre la arquitectura, no sólo cuando pronuncia la *Oración* (77) con motivo de la entrega, en 1752, de los premios de la Academia de San Fernando, sino en la posterior correspondencia que mantiene con Carvajal desde Nápoles. En este sentido, la valoración que realiza de Hermosilla es absolutamente reveladora de los supuestos mantenidos por los intelectuales y nobles vinculados a la Academia. Además de identificar injustificadamente a Hermosilla y Rodríguez, considera que su arquitectura se plantea desde la primacía de un nuevo concepto del ornato y en 1753 señala que "...me alegrara mucho que antes de poner mano a los Ornatos de nuestro Palacio viniera Don Bentura, y Hermosilla a copiar y diseñar lo especial en esta línea de

aquí, de Florencia y de Roma", y recomienda a Carvajal que, de la misma forma que Vanvitelli ha realizado y prepara para su impresión los diseños del Palacio de Caserta, debiera hacerse lo mismo con el Palacio Real de Madrid, pues "V. E. tiene ai Sachetti, Rodriguez y Hermosilla que los haran mui buenos" (78).

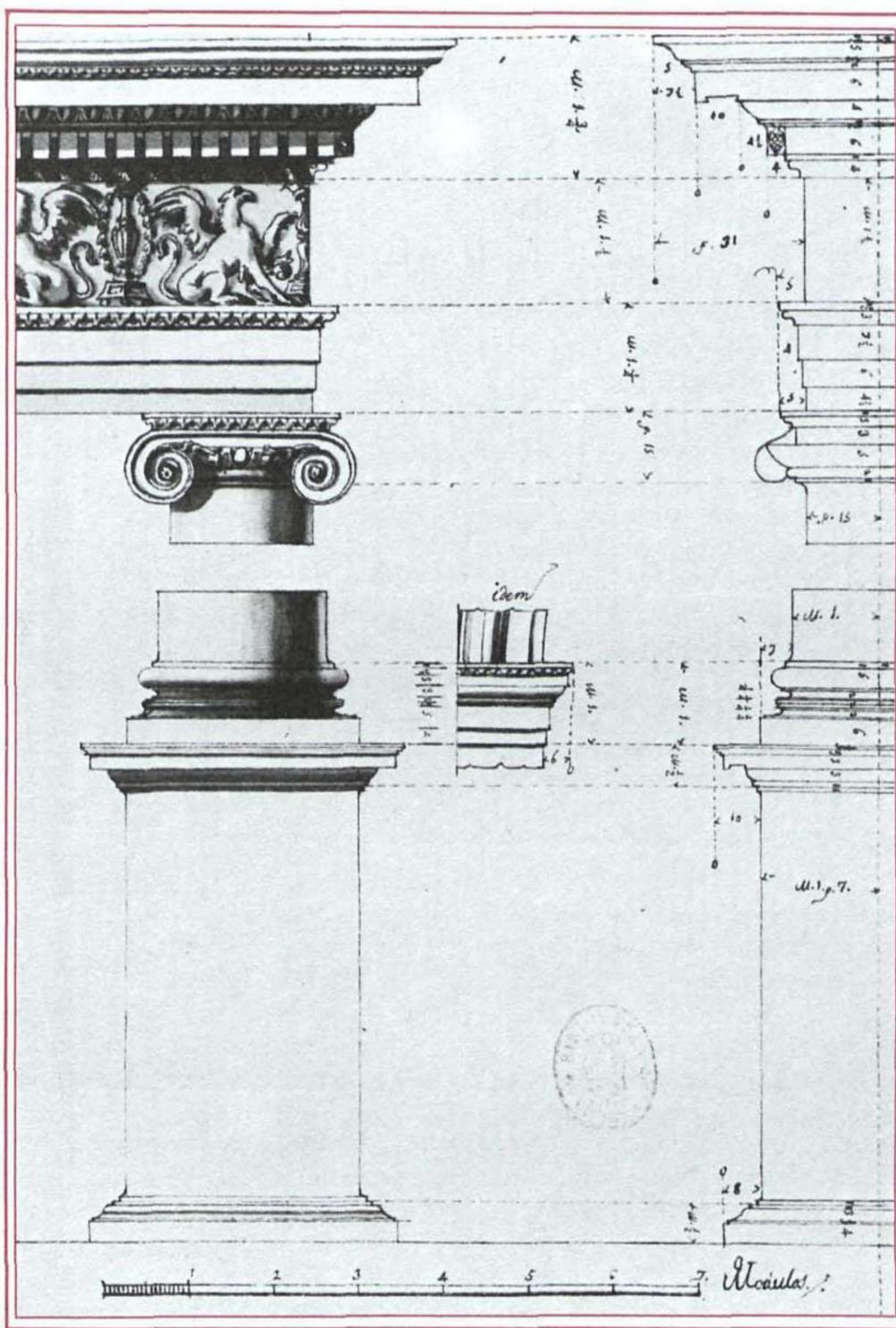
Resulta muy clarificador el hecho de que cuando Hermosilla investiga sobre el lenguaje, cuando se acerca al Renacimiento, recibe las críticas de Sachetti, máxime si tenemos en cuenta que en 1749 envía un proyecto para un palacio real, que reproduce en su tratado, y que plantea una crítica erudita a una idea de palacio sometida a los modelos más cultos del barroco, como es el caso del palacio de Madrid, cuestionando, de una forma indirecta, una obra muy avanzada.

Los planos del proyecto de palacio no se han podido localizar aún. Sin embargo, él mismo señala cómo el que aparece en las láminas de su tratado es una reducción de aquél que envió "a los pies de S. M. el año proximo pasado de 749, y estarán en la Real Academia de Madrid" (79). Todavía, en 1753, Aróstegui escribía desde Nápoles a Carvajal indicándole que "el diseño de nuestro Palacio que me hizo Hermosilla en Roma, no me lo han bueltos los Reyes, y se lo tienen en la Sala de la Conversacion. Lo siento, y me complazco. Ya ve V. E. lo que hacen aqui, pues antes de hacerse las cosas las tienen ia en Estampas" (80). Lo que da idea de que el proyecto de Hermosilla no es un gratuito ejercicio intelectual, sino que supone una sutil contrapropuesta.

Este proyecto, como el de la catedral que aparece en el tratado, proponen una nueva y compleja opción que ya se ha

descrito. Hermosilla ha resumido críticamente tendencias dispares. La idea de un convencional barroco académico no podía resultar suficiente para alguien que además era ingeniero militar, y ya ha sido comentada por Bonet la importancia de ese cuerpo, después de la reorganización llevada a cabo por Verboon a partir de 1711, en la disolución de los modelos barrocos realizada desde la idea de un criterio funcional y cosmopolita de la arquitectura (81). Si Hermosilla podía ser atacado por Sachetti y criticado por Ventura Rodríguez, en base a los primeros dibujos enviados, cuando conocieran el contenido de su tratado no podían sino enfrentarse con un arquitecto que además había osado proponer un nuevo diseño para un palacio real. Pero el autor de la *Architectura Civil* respondió a esos ataques y, sobre todo, contó con el apoyo de Carvajal y de los nobles vinculados a la Academia. No es exagerado afirmar que hacia 1754 Hermosilla era el arquitecto más prestigioso e influyente de la corte, sobre todo, si se recuerda que todavía en 1756 Sachetti tenía asignado un intérprete (82). A partir de 1752 es elevado, junto con Ventura Rodríguez, al cargo de teniente principal de arquitectura en las obras del Palacio Real; en la Academia, es director de arquitectura, otra vez con Rodríguez, y en 1754 se le otorga el cargo de tesorero. Con todas estas facilidades hubiera sido lógico esperar una actividad posterior completada con obras y con una influencia teórica de primer orden (83). Sin embargo, sus ideas, sus enfrentamientos con otros arquitectos y, según parece, su carácter (84), contribuyeron a cortar muy pronto una trayectoria que prometía ser brillantísima. Así, en 1755, después de sucesivos enfrentamientos con Sachetti, es expulsado de la obra del Palacio Real y se reintegra como capitán al cuerpo de ingenieros militares, abandonando la Academia como profesor, pero manteniendo en ella su influencia como académico de honor y miembro consultivo de la junta particular (85).

Al analizar con detenimiento los dos proyectos de catedral mencionados vemos el carácter innovador del modelo del tratado. Sin embargo, la descripción literaria que aparece en el capítulo dedicado a los *Templos* (86) no supone una declaración teórica. Es el dibujo como método el que recoge una polémica importantísima. Para Hermosilla el templo principal de una ciudad "debe hacerse en el sitio más digno de ella", dando una enorme importancia al atrio. Este elemento, decisivo en la posterior formulación de la arquitectura religiosa europea, se convierte en una cita erudita —con columnas y frontón en el dibujo—, en un tema típico de fachada, casi indiferente a la forma de la planta.



Orden jónico.

cen en estos años. Es interesante observar que con frecuencia las referencias se realizan a partir de los modelos de Bramante, Sangallo y Miguel Angel. De nuevo el Renacimiento se convierte en un peculiar filtro de lecturas formales, y esas alusiones figurativas contribuyen a crear un prototipo progresivamente enriquecido. El paradigma de San Pedro se ve sometido, en ocasiones, a las aportaciones de dos obras decisivas sobre el mismo planteamiento tipológico, aunque con soluciones profundamente divergentes, como ocurre con la iglesia de Santa Maria di Carignano, de Galeazzo Alessi (88) y, sobre todo, con la de los Inválidos de París, de Mansart.

Estos ejercicios proyectuales se repiten con insistencia entre los dibujos presentados a la Academia de San Lucas y en numerosas ocasiones fueron premiados en los Concursos Clementinos. Especialmente cercanos a la idea formulada por Hermosilla en 1748 están algunos proyectos como el de Gaetano Fabrizi para el Concurso Clementino de 1716, o la cuidada sistematización realizada por Antonio Derizet en 1725 y la espectacular repetición del modelo que plantea Bernardo Vittone (89) en las cuatro iglesias de la plaza de su "città nel mezzo al mare", presentada al Concurso Clementino de 1732.

La corrección académica del proyecto de Hermosilla supone una fría aceptación del barroco clasicista. Y no cabe duda que su posterior y fructífera incorporación a los debates más importantes que se producen en Roma le llevaría a ofrecer soluciones realmente innovadoras. Así, cuando realiza los diseños para la catedral de la nueva ciudad, que describe en su tratado, ensaya

Sobre los tipos de plantas señala que la más común es la de "la cruz", "para significar aun con lo material del edificio el principal Ynstrumento de nuestra Redempcion; Pero pueden tambien construirse circulares, elipticos, cuadrados, ú en qualquiera otra figura perfecta, segun la commodidad del sitio". Recomienda el uso del corintio o del compuesto, por ser los órdenes "mas perfectos" y, a pesar de defender la tradición española en numerosas ocasiones, recomienda para la "Cathedral en la residencia del Soberano el cambio del Coro, colocando el altar en el centro, situando en la nave principal al "Principe y su Corte" y "en el lado opuesto colocaría el Coro".

El proyecto de 1748 proponía una iglesia de cruz griega con los ábsides marcados en la planta. El alzado constituía una convencional reelaboración del proyecto de Bernini para el ábside de Santa María Maggiore, muy conocido debido a su publicación por De Rossi (87). Estamos, en cualquier caso, ante uno de los numerosos ensayos de emulación de San Pedro, que con un carácter académico y, a veces, también crítico se produ-

todo un complejo discurso teórico. Por un lado recoge elementos tradicionales y soluciones figurativas muy elegantes; pero lo más importante es que apoya la idea del pórtico exento con columnas y frontón que se convertirá en un tipo repetido frecuentemente; propone un modelo de planta basilical que tiene un antecedente directo en el proyecto para San Pedro que Serlio (90) atribuye a Rafael, aunque cambia las grandes pilastras por grupos de cuatro columnas exentas de orden corintio que sostienen un entablamento recto, en el que apoya la bóveda, y sitúa en el centro del crucero, bajo la cúpula, el altar, haciendo que ésta funcione como baldaquino. Este revolucionario proyecto sigue algunas de las ideas más importantes que formulara Cordemoy al reelaborar no sólo los supuestos teóricos de Perrault, sino también al plantear como modelo de iglesia un tipo ciertamente cercano al proyecto que éste realizó para Sainte-Geneviève, entre 1675 y 1680 (91).

Hermosilla, con el proyecto de 1750, se adelanta a la publicación del *Essai* de Laugier, a las primeras construcciones de Contant y al proyecto de Soufflot para Sainte-Geneviève. En todo caso, no hace sino recoger una tradición francesa interesada en dotar a la arquitectura de un rigor constructivo racionalista que obligaba, a la vez, a tomar en cuenta las soluciones de la arquitectura gótica. Si bien es cierto que esa tradición, cargada de un fuerte contenido nacionalista encaminado a formular una nueva tipología de iglesia (92), se ve sometida con Hermosilla, y posteriormente con Hubert Robert, a la lección del manierismo italiano, a una arquitectura que ofrece antecedentes estructurales y figurativos muy atractivos que no hacen sino reforzar analógicamente algunos conceptos básicos de la nueva arquitectura. Especialmente significativa resulta, en este sentido, la semejanza del proyecto de Hermosilla con el de *Chiesa cattedrale* que Ammannati plantea en su tratado sobre la ciudad, conservado en el gabinete de dibujos de los Uffizi (93).

La columna como soporte sobre el que descansa el arquitrabe no sólo aparece, durante el siglo XVIII, como un supuesto absolutamente crucial, sino que la imagen de las columnas dobles del Louvre constituye una referencia figurativa que puede leerse como un afortunado manifiesto.

Hermosilla recoge también de Cordemoy la idea de altar central bajo cúpula, desplazando el coro y alterando así una distribución habitual en las catedrales españolas. Los cuatro grandes pilares, con tres columnas adosadas cada uno, constituyen un antecedente directo de la misma solución empleada por Soufflot en Sainte-Geneviève, siendo por ello muy criticado. Hay que señalar, sin embargo, que mientras Soufflot realiza una espléndida síntesis entre la elegancia y ligereza del gótico y los órdenes clásicos, entre sus estudios sobre arquitectura gótica de principios de los años cuarenta y su posterior análisis de los órdenes de Paestum, Hermosilla sugiere una imbricación de significados entre las teorías racionalistas de Cordemoy y los modelos del manierismo italiano y de las corrientes escenográficas representadas por los Bibiena y Piranesi. El carácter refinado que parece favorecer la alusión al gótico, lo sustituye Hermosilla con referencias directas a modelos de la vanguardia manierista, como ocurre con la agrupación de cuatro columnas ya utilizadas por Giulio Romano en el Palacio del Té de Mantua, a las que somete al criticismo de Perrault y Cordemoy, apoyándose además en la reciente experiencia visual protagonizada por algunos motivos escenográficos.

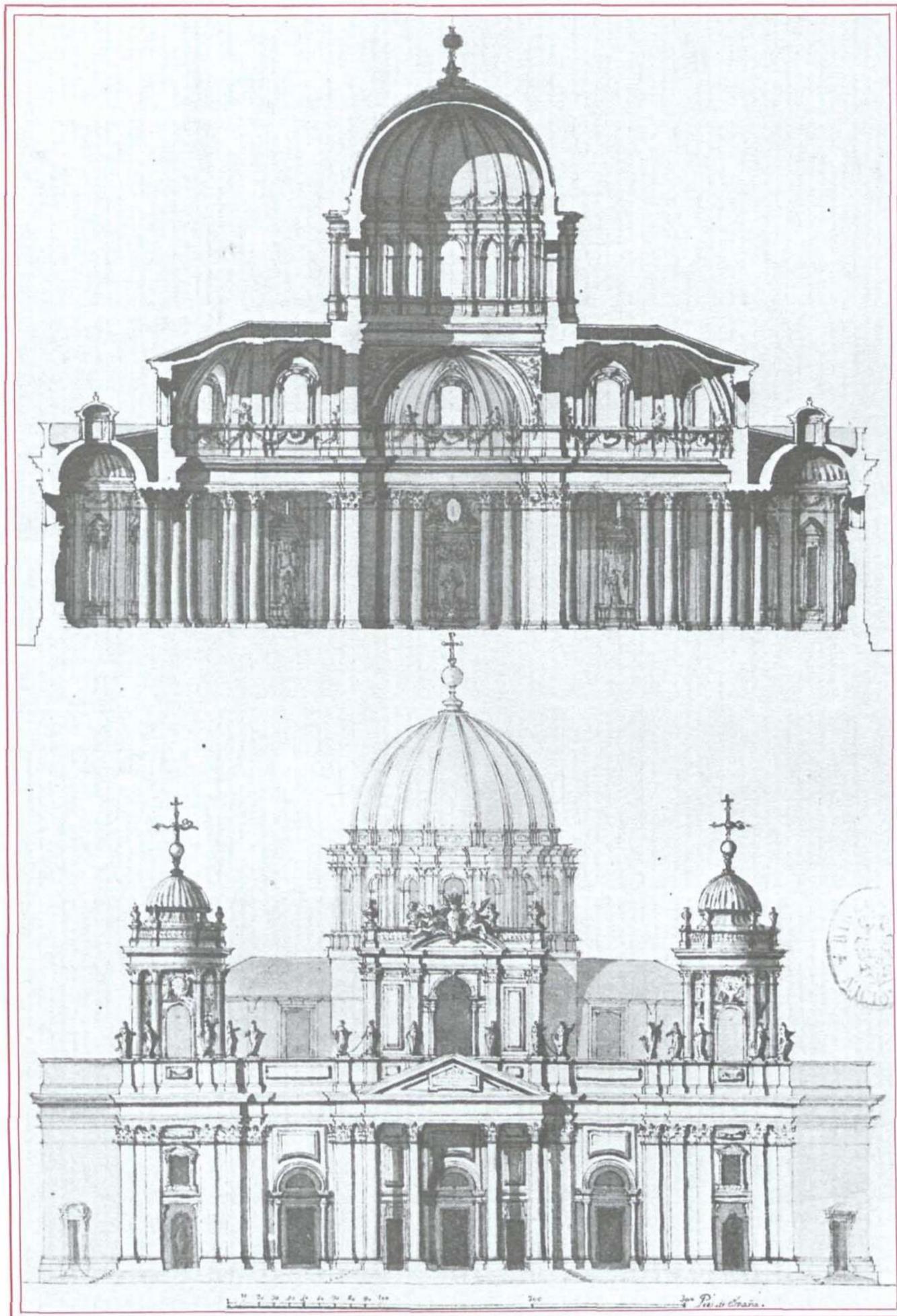
Es fácil suponer que adopte este profundo cambio después de sus contactos con los pensionados franceses y, tal vez, con el propio Soufflot. En semejante clima cultural (94), en el que las teorías de Cordemoy constituyen un elemento central del debate, Hermosilla formula una revolucionaria estructura que sigue

fielmente esas ideas, sobre todo en lo relativo a la defensa de la columna exenta que sostiene el arquitrabe y que, desde la fachada del Louvre, se convierte en una referencia crítica que aspira a configurar una nueva arquitectura en la que la pureza estructural del gótico cumple una función muy importante.

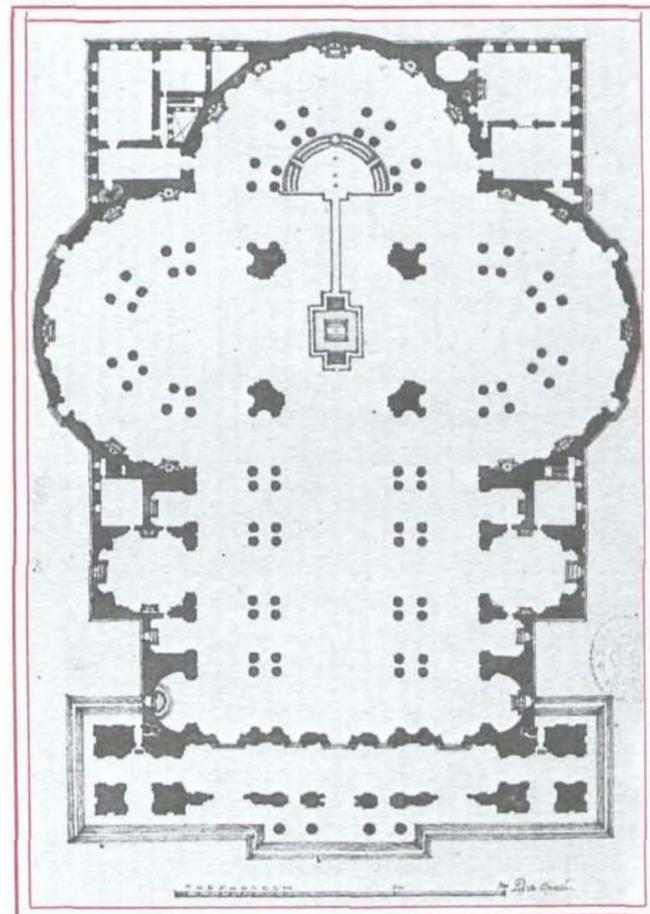
Hermosilla tiene en cuenta varios aspectos a la hora de fijar este modelo de iglesia. En unos coincide con Cordemoy y en otros con Robert, al acercarse a disposiciones tan poco frecuentes como las de algunos ejemplos manieristas; si bien es cierto que esto lo hace a través de las propuestas figurativas de similares elementos planteados por Panini o G. Galli Bibiena. Además, hay en este proyecto un claro intento de proponer no ya una nueva idea sobre la iglesia como tipología, sino un modelo de catedral perfecta, un nuevo San Pedro. Y, en este sentido, no es accidental la elección de la planta basilical grabada por Serlio ni su peculiar defensa de la columna exenta en función de un antecedente antiguo, como es el de la basílica romana, con lo que un nuevo elemento viene a enriquecer este tipo de propuestas. El propio Hermosilla señala que "si atendemos al motivo que tubieron los Primitivos Christianos para apropiarse este nombre a los templos, solo podrán llamarse Basilicas, a mas de las que efectivamente lo fueron (si acaso ha quedado en el Mundo alguna de estas) aquellos templos, que forman Naves sobre Columnas. Y en esta atención el grande de San Pedro en la forma que oy tiene, y desde que perdió la antigua dada por Constantino, no puede llamarse Basilica" (95). Aunque la Antigüedad respondiera parcialmente de la revolucionaria propuesta de Hermosilla, la tradición manierista y los ensayos arquitectónicos propuestos en algunos decorados teatrales son los que definen un anticipador modelo que se plantea de una manera distinta al significado greco-gótico del Soufflot de Sainte-Geneviève: Cordemoy, a mediados del siglo XVIII y antes de Laugier, formaba parte de un patrimonio colectivo de ideas que no tardarían en manifestar toda su contradictoria riqueza de posibilidades.

Mientras Soufflot recogía una tradición nacional muy influyente y un enorme interés por la antigüedad clásica en la idea de formular un nuevo repertorio del que no podían estar ausentes el tema de la columna, que compone y distribuye los espacios, ni un latente enfrentamiento con los modelos italianos, Hermosilla sistematiza metodológicamente numerosas aportaciones que le apartan de los problemas que ha dejado en España y, a la vez, anticipa soluciones innovadoras y lecturas realmente interesantes de los tipos y soluciones del Renacimiento italiano. Así, entender el clasicismo como historia y no como valor, le lleva a plantear una opción en la que los procedimientos geométricos, técnicos y funcionales acabarán por controlar la enorme variedad de tipos y modelos. La antigüedad y la naturaleza se someten al rigorismo racionalista de un concepto utilitarista y, en cierta manera, simbólico, que pretende evitar la crisis definitiva de una idea de la arquitectura que hasta ese momento se sentía inseparable del clasicismo. Separar, en un intento imposible, clasicismo y arquitectura, confiando la operación al valor de la ciencia y a la historia, era una propuesta que ciertamente tenía que resultar conflictiva. Y ello, con independencia de los numerosos problemas que rodearon la vida profesional de Hermosilla.

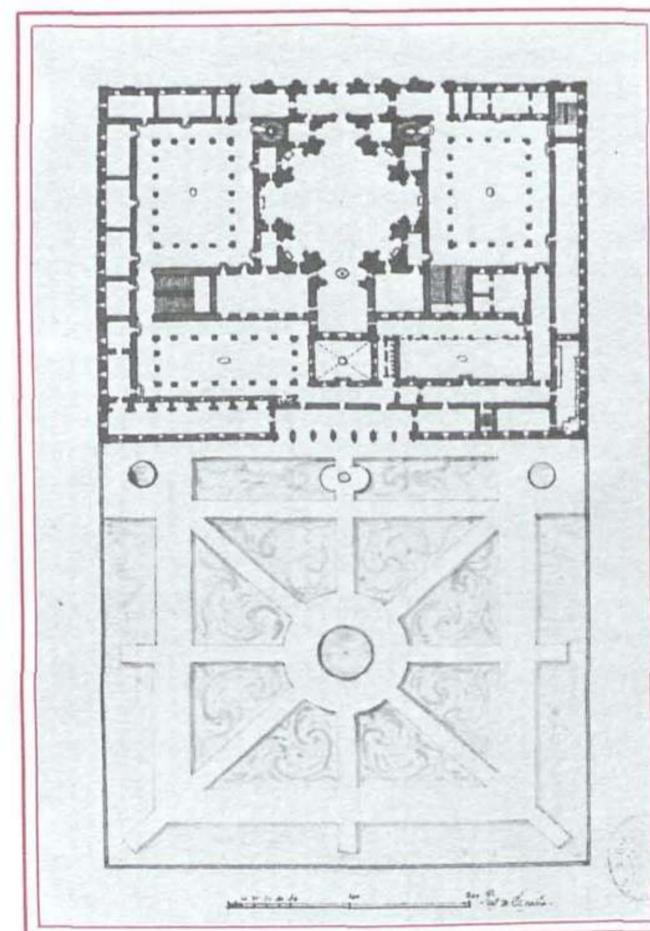
En 1758, incorporado ya al cuerpo de ingenieros militares (96), seguía manteniendo un importante peso en la Academia. La junta particular encarga por esas fechas a Hermosilla y Ventura Rodríguez la elaboración de un reglamento para los pensionados de arquitectura. Solamente se recibe la respuesta del primero y en ella plantea un ambicioso plan de estudios (97), que no hace sino reflejar sus ideas en el sentido comentado. Divide el plazo de estancia de seis años en tres partes que incluirían la visita a ciudades como Roma, Bolonia, Milán, Génova o Venecia, y



Alzado y sección de la catedral.



Planta de la catedral.



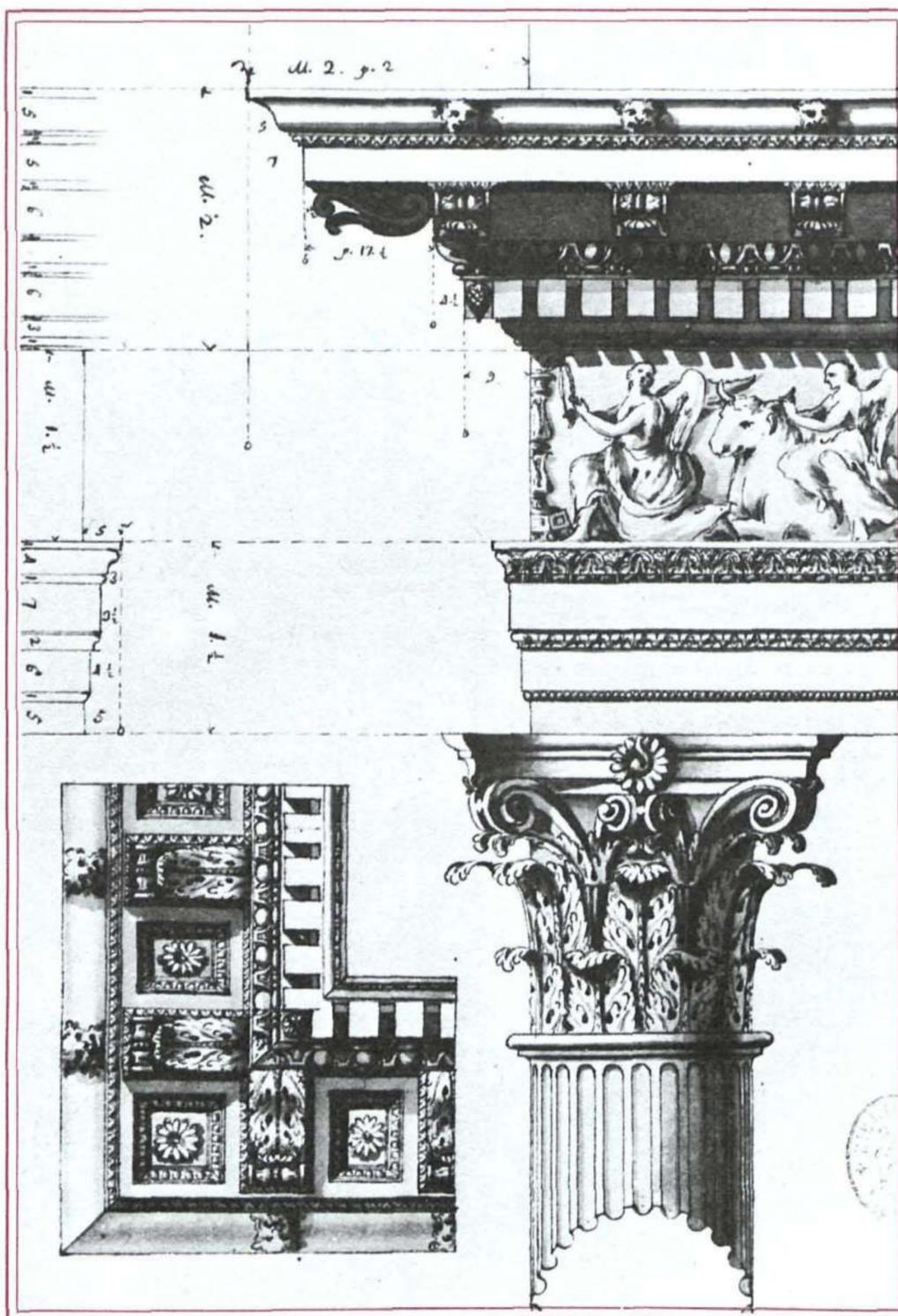
Casa de religiosos.

países como Alemania, Flandes, Francia e Inglaterra; lugares donde deberían estudiar tipologías, técnicas de construcción, legislación urbanística y de policía, disposiciones y formas de plazas, calles o puentes, y un largo y complicado trabajo teórico. Esa misma indiferencia ante el lenguaje le lleva a afirmar en el tratado que “es preciso advertir, que muchas veces no deberán observarse, a causa de la diversidad de Países, donde se edifica, ya sea por los excesos del frío, ya por los del calor: Pues a proporción de estos deberán ser diversos los aspectos, y aun las estructuras de las fábricas” (98).

Es necesario, sin embargo, hacer una observación en el sentido de que Herosilla formula una primera crítica a algunos aspectos, pero con una enorme inseguridad. Así, cuando se enfrenta con otros temas tipológicos, cargados simbólicamente y capaces de recoger hábiles y sugestivas manipulaciones de elementos históricos, su arquitectura parece olvidar ese afán de geometrizar los símbolos, de hacer de los tipos un permanente ensayo de definiciones formales y técnicas, como ocurrirá con frecuencia, en los últimos años del siglo XVIII y principios del XIX, en el ámbito disciplinar desarrollado por los ingenieros militares y civiles (99).

Cordemoy y los modelos del siglo XVI son utilizados por Herosilla como un elemento teórico lo suficientemente amplio y, a la vez, radical, capaz de hacer coincidir vanguardia y clasicismo. Ambos en el límite en que la historia los puede hacer creíbles. Es por esto mismo que su tratado se plantea como un enorme y contradictorio depósito de alusiones y de proyectos. En este sentido, no tardaremos en ver repetidas algunas sugerencias de Herosilla ya sea en dibujos o construcciones. Así, con motivo de la colocación de la primera piedra de Sainte-Geneviève, en 1764, Julien David Leroy publica una historia de las formas de las iglesias desde Constantino (100), en la que figura en una lámina, que resume visualmente los momentos estelares de esa evolución, la planta de San Pedro que reproduce Serlio. Anticipa también el modelo literario que describe Laugier, aunque Herosilla lo hace desde una mayor consistencia constructiva e histórica. Enormemente sugestiva se nos aparece, por tanto, la idea de Herosilla de hacer coincidir en su proyecto de catedral, en su nuevo San Pedro —entendido como ejemplo inseguro de una nueva arquitectura— a Bramante, Rafael, Perrault, Ammannati y Cordemoy. La posterior propuesta de Soufflot, avalada y elogiada por Laugier, en Sainte-Geneviève se puede entender, pues, como un proyecto mucho menos arriesgado y, también, más depurado.

El nuevo sentido que Herosilla plantea con la utilización de

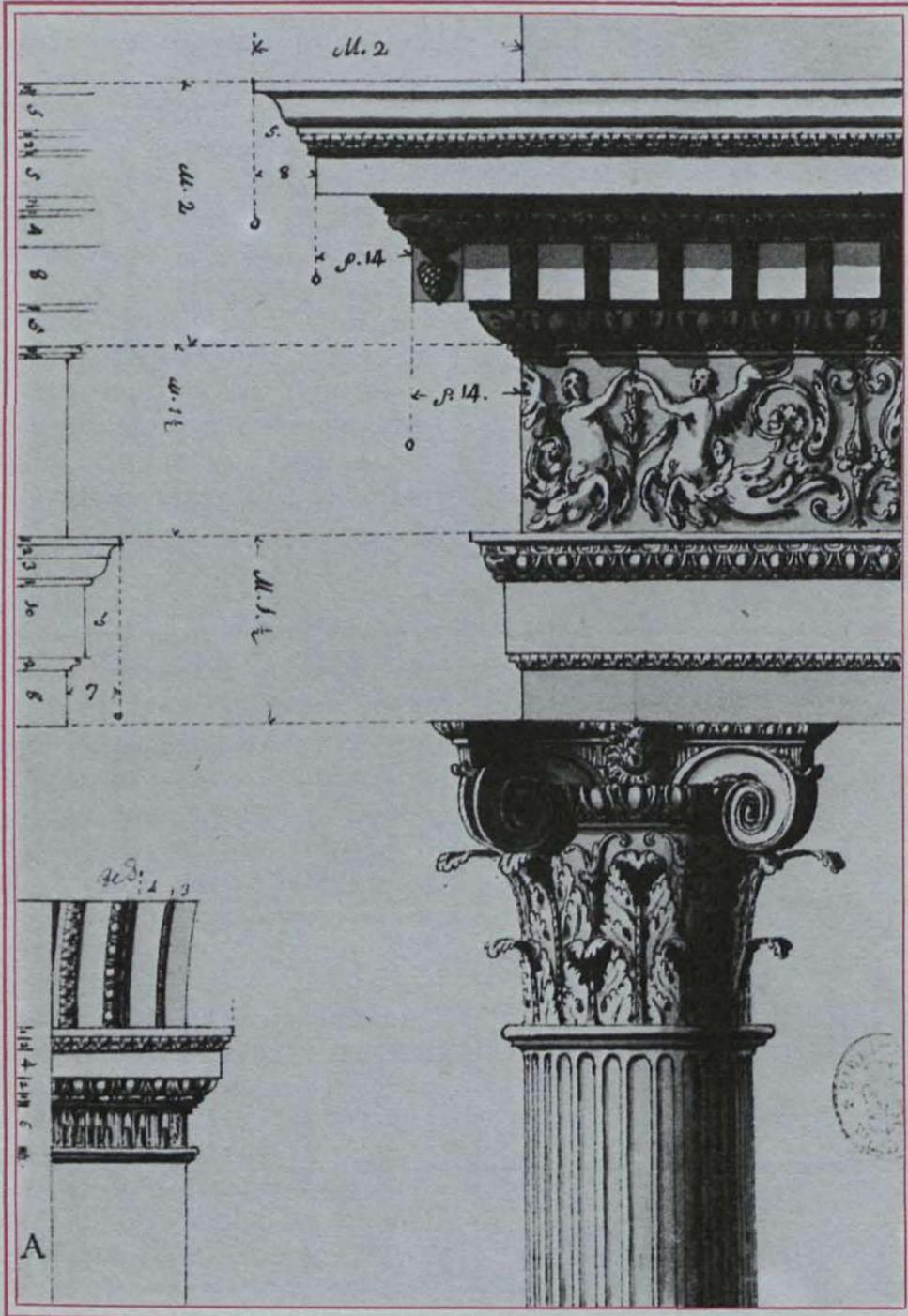


Orden corintio.

las columnas, no ya de los órdenes, ha propiciado un detenido comentario de uno de los proyectos más elocuentes de un tratado que aporta numerosas e interesantes ideas. Sin embargo, ya se ha señalado cómo para Herosilla la importancia dada a la columna como elemento de composición es tan fundamental como la acepción mantenida por los teóricos franceses de la columna como soporte, como elemento de definición estructural y ambiental. Una idea que supo elaborar en consonancia con otras propuestas en las que el carácter efímero, de ensayo o de memoria fantástica configuran un complejo panorama. Pero no debe olvidarse esa otra acepción proyectual que es el ejercicio de la composición, a medio camino entre la academia y la herejía. Y aquí Palladio debió resultar imprescindible para Herosilla (101). Entender la columna como proyecto constituye la excusa más acertada para hacer abstracción de la técnica y de la historia. De ahí que su idea de ciudad constituya una manera de forzar la realidad por medio de una utopía que, paradójicamente, encuentra su razón de ser, no en una estructura ideal, sino en la confirmación de la claridad de algunos modelos renacentistas —y pienso sobre todo en las magníficas aportaciones de Francesco de Marchi—. Tal vez, por todo esto, no resulte en absoluto casual el hecho de que Herosilla elija a los jóvenes arquitectos Juan de Villanueva y Juan Pedro Arnal como colaboradores en la empresa que le encarga la academia para dibujar las ruinas árabes de Granada y Córdoba (102).

Composición y tipología

De la complejidad teórica y proyectual del tratado de Herosilla dan idea algunos nuevos elementos en los que la historia, el dibujo (103) como proceso de control del proyecto y una peculiar manera de *manipular* la ciudad en función de la relación entre volúmenes y espacios vacíos, logran hacer de su idea de lo urbano no sólo una tradicional propuesta vitruviana sino una fascinante utopía que se define no tanto en su capacidad de proponer una ciudad nueva, cuanto en la ingenuidad que supone aceptar como posible el control formal de la ciudad: edificios como el palacio o la catedral resultan, desde este punto de vista, marginales. Y esto implica realizar una sorprendente propuesta en la que los elementos del pintoresquismo inglés o la idea de la ciudad como bosque de Laugier, son reemplazadas por una especial atención a aspectos tan fundamentales en la ciudad como son la calle, la manzana y la plaza. En lugar de imaginar una ciudad nueva abstraída de la ciudad histórica algunos elementos que él cree invariables en cualquier concepción urbanística.



Orden compuesto.

importante tener en cuenta la influencia figurativa de las Termas, fundamentalmente a través de la lectura que de ellas realiza Palladio en algunas de sus villas y dibujos. Y este interesante aspecto no pudo estar ausente de las consideraciones de Hermosilla.

En ese proyecto se fundan, en otro sentido, la idea renacentista del teatro en el jardín (114) con los contemporáneos modelos italianos de edificios teatrales —incluso en el decorado que aparece en el proyecto de Hermosilla se deja ver la clara influencia de G. Galli Bibiena— de la primera mitad del siglo XVIII. El hemiciclo porticado, como estructura teatral de origen vitruviano, define el imponente y majestuoso escenario del palacio. Por otra parte, el espectáculo ideal puede reproducirse al infinito en la experiencia festiva de un edificio destinado a tal fin.

Aunque es verdad que el sueño de Hermosilla no pudo hacerse ni tan siquiera academia, el tratado de la *Architectura Civil* brinda la ocasión de iniciar de nuevo el debate sobre nuestro siglo XVIII, favoreciendo la revisión de numerosos tópicos que sobre los arquitectos, sus obras y sus ideas circulan habitualmente.

Material gráfico de la Biblioteca Nacional.

NOTAS

(1) Entre los magníficos trabajos dedicados al tema no cabe la menor duda que los de mayor fortuna han sido los de Kaufmann, entre ellos *La arquitectura de la Ilustración*, G. Gili, Barcelona, 1974; *Tres arquitectos revolucionarios: Boullée, Ledoux y Lequeu*, G. Gili, Barcelona, 1980, y el atractivo *Da Ledoux a Le Corbusier*, G. Mazzotta, Milán, 1973.

(2) Una reciente revisión de estos problemas puede verse en el apasionante estudio de J. Rykwert, *Los primeros modernos. Los arquitectos del siglo XVIII*, G. Gili, Barcelona, 1982. Para una idea general de la historiografía sobre este período es interesante la consulta de L. Puppi, "La storiografia del Neoclassicismo", en *Bollettino del C.I.S.A. Andrea Palladio*, XII, Vicenza, 1971, págs. 92-106; W. Oechslin, "Pyramide et Sphère. Notes sur l'architecture révolutionnaire du XVIII^e siècle et ses sources italiennes", en *Gazette des Beaux-Arts*, vol. LXXVII, 1971, págs. 201-238, y, sobre todo, G. Teyssot, "Clasicismo, neoclasicismo y arquitectura revolucionaria", introducción a E. Kaufmann, *Tres arquitectos...*, op. cit., págs. 15-54.

(3) Este importante manuscrito fue localizado por don Gregorio de Andrés en la sección de manuscritos de la Biblioteca Nacional y su existencia me ha sido amablemente comunicada por el director de dicha sección, don Manuel Sánchez Mariana, a quien debo además numerosas sugerencias y datos. En el estudio de este tratado he contado también con el estímulo y la colaboración de Elena Santiago Páez, directora de la Sección de Estampas y Bellas Artes de la misma Biblioteca.

Los datos del tratado, del que preparo una edición completa, son los siguientes: *La Architectura Civil de Dn Joseph de Hermosilla y de Sandoval*, Roma, 1750, 19 x 26,5 cm., 14 h., 374 páginas con dib., 47 láminas. Sign: Mss/7573.

(4) Aunque es verdad que ha sido un tópico habitual mencionar su nombre entre los renovadores de la arquitectura de este período, sólo hemos podido tener un primer estudio, basado fundamentalmente en documentación de la Academia de San Fernando, con el interesante artículo de C. Sambricio, "José de Hermosilla y el ideal historicista de la Ilustración", en *Goya*, n.º 159, 1980, págs. 140-151. Nuevos datos aparecen en el erudito trabajo de A. Quintana, *La arquitectura y los arquitectos en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1774)*, Xarait ed., Madrid, 1983.

(5) E. Llaguno y Amirola, *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración... ilustradas y acrecentadas con notas, adiciones y documentos por D. Juan*

Agustín Cean-Bermúdez..., Madrid, 1829, tomo IV, págs. 264-267.

(6) Aunque se harán con posterioridad algunas precisiones sobre este tema, se ha de señalar que sobre este curso continúan apareciendo nuevos e importantes datos. Especialmente interesantes resultan los últimos estudios sobre el conocido y considerado inédito hasta fechas recientes *Tratado de delineación de los órdenes de arquitectura*, de Diego de Villanueva. La noticia de su existencia impresa aparece en P. Navascués, "Sobre la arquitectura neoclásica en España", en *C.A.U.*, núm. 77, 1982, págs. 50-64. En él se indica la "novedad de altísimo interés" que supone el "despejar una de las incógnitas más perseguidas de nuestro mundo académico" al identificar la obra de Villanueva con un anónimo *Tratado de la decoración y hermosura de las fábricas* (s. l., s. a., s. i.) del que reproduce dos láminas y del que, sin duda por olvido, no menciona su localización.

Un ejemplar que coincide con los datos que publica Navascués y que, como él mismo señala, sólo es posible atribuir a Diego de Villanueva a partir del trabajo de J. Bérchez, "Noticias en torno a Diego de Villanueva en la Academia de San Carlos de Valencia: Láminas del tratado de delineación de los órdenes de arquitectura", en *Academia*, n.º 50, 1980, págs. 187-207, se encuentra en la biblioteca del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, con la signatura 729 l./s. a. - 11.

(7) Esta idea es defendida por Sambricio en su mencionado estudio sobre José de Hermosilla.

(8) J. Bérchez, "La difusión de Vitruvio en el marco del neoclasicismo español", introducción a Cl. Perrault, *Compendio de los diez libros de arquitectura de Vitruvio*, traducido al castellano por Joseph Castañeda, Madrid, 1761, ed. facsímil, Murcia, 1981, págs. IX-XCIV.

(9) En este sentido, preparo un estudio sobre las relaciones entre el padre Márquez, Silvestre Pérez, Evaristo del Castillo e Isidro González Velázquez.

(10) Marc-Antoine Laugier, *Essai sur l'Architecture*, París, 1753.

(11) Las ideas del denominado "Sócrates de la arquitectura", Carlo Lodoli, fueron divulgadas por dos de sus discípulos intelectuales como son F. Algarotti, *Opere*, Cremona, 1778-1784, y A. Memmo, *Elementi dell'Architettura Lodoliana*, Roma, 1786.

(12) F. Chueca Goitia ha planteado estas ideas en dos importantes estudios como son *La vida y la obra de Juan de Villanueva*, Madrid, 1949, en colaboración con Carlos de Miguel, y "Ventura Rodríguez y la escuela barroca romana", en *Archivo Español de Arte*, n.º 52, 1942, págs. 185-210.

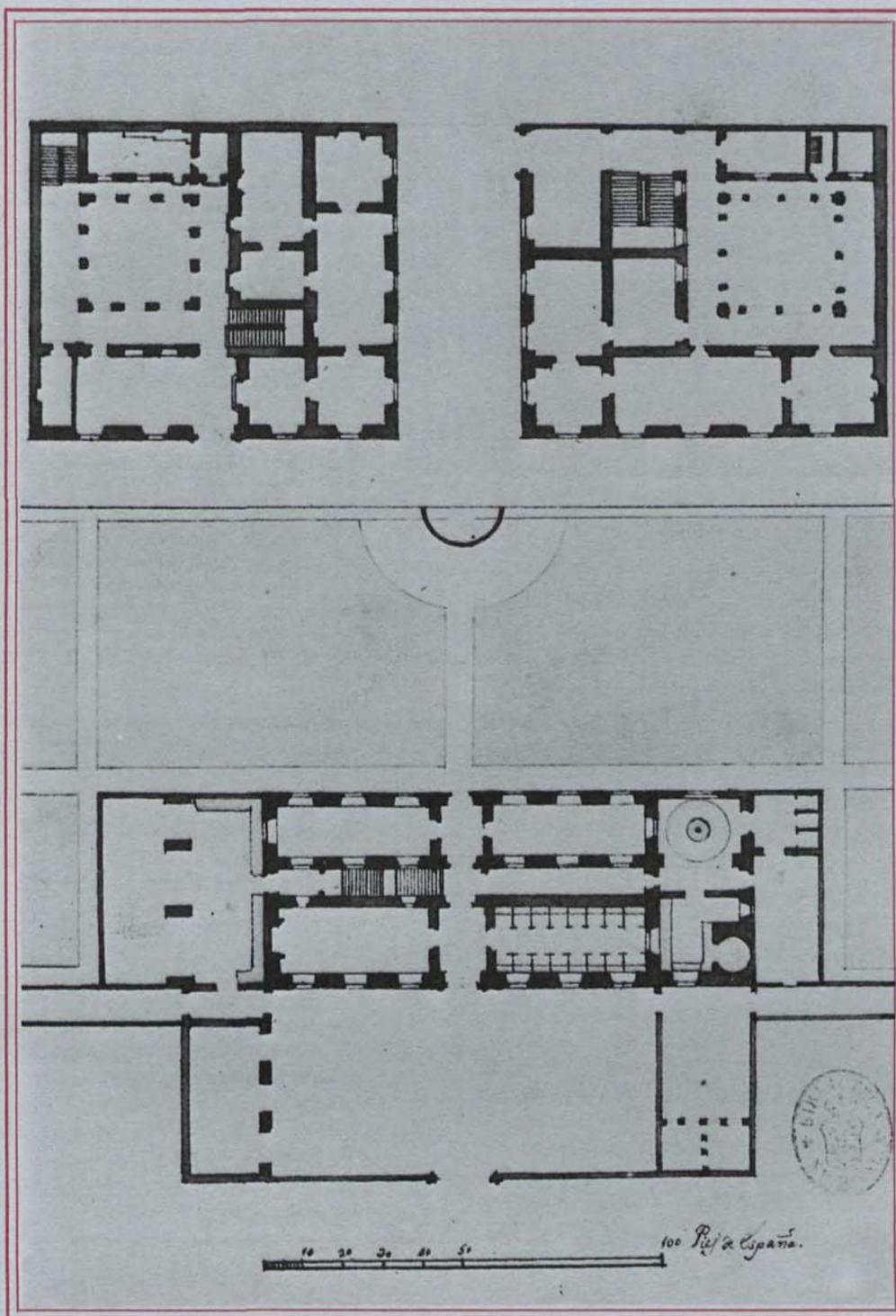
Por otra parte, y con posterioridad, los estudios sobre Ventura Rodríguez han modificado algunas ideas. Es así como Th. Reese, *The architecture of Ventura Rodríguez*, Nueva York, 1976, puede defender la opción clasicista de Ventura Rodríguez, mientras que C. Sambricio, "Sobre la formación teórica de Ventura Rodríguez", en *Academia*, n.º 53, 1981, págs. 121-147, mantiene como válida la tesis de Chueca. Menos diferencias se han producido, sin embargo, con respecto a la figura de Diego de Villanueva convertido en el teórico de nuestro neoclasicismo. Al respecto pueden consultarse, C. Sambricio, "Diego de Villanueva y los 'Papeles críticos de arquitectura'", en *Revista de Ideas Estéticas*, n.º 122, 1973, págs. 159-174 y Luis Moya, "Noticia de la colección de diferentes papeles críticos de arquitectura", en Diego de Villanueva, *Colección de diferentes papeles críticos sobre todas las partes de arquitectura*, Valencia, 1766, ed. facsímil, Madrid, 1979, págs. 9-39. A lo largo de este trabajo intentaremos demostrar la relativa importancia de Diego de Villanueva en este contexto.

(13) Sobre el Palacio Real de Madrid es imprescindible el magnífico estudio de F. J. de la Plaza, *Investigaciones sobre el Palacio Real nuevo de Madrid*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 1975.

(14) Carta de Carvajal a B. de Elgueta fechada en Aranjuez el 2 de mayo de 1747, en A.G.P. Obras de Palacio, legajo 2. Unos meses después, Carvajal comunicaba a Elgueta el nombramiento de Diego de Villanueva como "delineador" sustituto de José de Hermosilla en la obra del Palacio Real.

(15) En la dedicatoria a Fernando VI señala Hermosilla: "siendo la formación de este libro una obediencia de las Ordenes de V. M. vastamente expresadas en la naturaleza misma de mi destino", en *Architectura Civil*, op. cit., s. p. Desde Llaguno-Ceán se ha venido hablando de que Hermosilla realizó en Roma un tratado de geometría y otro de máquinas, que fueron elogiados por Fuga, Rogerio Joseph Boscovich, Francisco Jacquier y Fr. Alonso Cano. Todo hace pensar que esos tratados son los que forman parte del texto que aquí estudiamos, máxime cuando esos elogios vienen firmados por los mismos protagonistas en las primeras páginas de la *Architectura Civil*.

(16) El propio Fuga escribe la aprobación del tratado de Hermosilla en su calidad de "Primer Arquitecto de su Santidad, y del Palacio y Colegio Apostólico". En ella señala: "Con molto mio piacere ó veduto il suo nuovo Libro d'Architettura, quale non so che lodare, si per il trattato della Geometria, é Machinaria, che in esso vi fá, quanto anche per la loddevole fatica



Plantas de viviendas.

d'havere stratato le migliori Regole d'Architettura da gli Autori piu Antichi, che di questa novilissima Arte anno tratato, é dal confronto da Ley fato, con gli edifici antichi. Per la qual cosa spero, che sara per esigerne tutta la lodde, come di core li desidero, e mi pretesto di V. S. Illma. Roma 22 Settembre 1750. Devotissimo ed umilissimo servitore Ferdinando Fuga", en *Architectura Civil*, op. cit., s. p.

(17) El dibujo de esta máquina se conserva en el Archivo Histórico Nacional, *Mapas, planos y dibujos*, sign. 824. Este proyecto fue recomendado por el cardenal Portocarrero a Carvajal y el propio Hermosilla le explicaba, en carta del 23 de junio de 1751, cómo la Cámara Apostólica estaba dispuesta a aceptar su idea. AHN, Estado, leg. 3188, n.º 379.

(18) En el archivo del Palacio Real de Madrid se conserva un documento que permite atribuir a Hermosilla la remodelación de la mencionada iglesia, fundamentalmente en la fachada y en la torre. La licencia le es concedida, para abandonar la obra de Palacio y asistir a la de Llerena, desde mediados de noviembre de 1746 al 31 de

enero de 1747, según aparece en carta del marqués de Villarias a Elgueta fechada en el Buen Retiro, 9 de septiembre de 1746 A.G.P. Obras de Palacio, legajo 2. Sobre Nuestra Señora de la Granada, aunque sin mencionar a Hermosilla, pueden verse J. R. Mérida, *Catálogo monumental de España. Provincia de Badajoz*, 3 vols. Madrid, 1926, págs. 301-305, y C. Callejo, *Badajoz y su provincia*, Barcelona, 1964, pág. 150.

(19) *Architectura Civil*, op. cit., págs. 7-8. Este interesante párrafo plantea además el apasionante tema de las polémicas entre ingenieros y arquitectos, aún por estudiar. Aunque más adelante se harán algunas referencias generales, para dar un idea de la importancia de este problema recordaré la anécdota casi caricaturesca de la expulsión violenta, de las obras del Cuartel de Leganés, del "albañil" José de la Ballina, por el ingeniero —sucesor a partir de 1778 de José de Hermosilla en la dirección de la mencionada construcción— Luis Marqueli, lo que le ocasionó un fuerte enfrentamiento con Sabatini. La documentación sobre este tema se encuentra en A.G.P. Obras de Palacio, legajo 366.

(20) Estos dibujos aparecen reproducidos en C. Sambricio, *José de Hermosilla...*, op. cit.

(21) Sobre este arquitecto y en general sobre el barroco romano, véase el atractivo libro de P. Portoghesi, *Roma barocca*, Ed. Laterza, Roma-Bari, 1978, págs. 428-429.

(22) R. Pane, *Ferdinando Fuga*, Nápoles, 1956, pág. 46.

(23) P. Portoghesi, op. cit., pág. 429.

(24) E. Tormo, *Monumentos españoles en Roma y de portugueses e hispanoamericanos*, Madrid, 1942, tomo II, págs. 38-39.

(25) *Architectura Civil*, op. cit., s. p.

(26) J. Rykwert, *Los primeros modernos*, op. cit., pág. 271.

(27) *Architectura Civil*, op. cit., pág. 16.

(28) *Regla de los cinco ordenes de arquitectura de Jacome de Vigñola. Delineado por Don Diego de Villanueva, Director de Arquitectura de la Real Academia de San Fernando*, Madrid, 1764.

(29) *Architectura Civil*, op. cit., pág. 289.

(30) *Ibid.*, pág. 18.

(31) Una interesante visión del ambiente cultural y científico de Roma puede verse en L. von Pastor, *Historia de los papas*, G. Gili, Barcelona, 1937, tomo XVI, vol. XXV, págs. 144 y ss.

(32) El ambiente artístico y los debates arquitectónicos relacionados con la Academia de Francia en Roma son tratados en el magnífico estudio de G. Erouart, *Architettura come pittura. Jean-Laurent Legeay un piranesiano francese nell'Europa dei Lumi*, Electa Ed., Milán, 1982, págs. 25-42.

(33) Sobre este interesante tema es importante ver J. Rykwert, *Los primeros modernos*, op. cit., donde él mismo indica que una de sus intenciones es demostrar el enorme impacto de Perrault a lo largo de todo el siglo XVIII. También es interesante M. Tafuri, "Architettura artificialis": Claude Perrault, sir Christopher Wren e il dibattito sul linguaggio architettonico", en *Barocco europeo, barocco italiano, barocco salentino*, L'Orsa Maggiore, Lecce, 1969, págs. 375-398, y W. Hermann, *The Theory of Claude Perrault*, Zwemmer, Londres, 1973.

(34) Sobre este término véase el importante e influyente estudio de S. Benedetti, "Per un'architettura dell'Arcadia, Roma, 1730", en *Controspazio*, vol. III, núms. 7-8, 1971, págs. 2-17, y en general, sobre las relaciones entre la Academia de la Arcadia y el arte y

la arquitectura de esta época A. Gri-seri, "Arcadia: crisis e trasformazione fra Sei e Settecento", en *Storia dell'arte italiana*, vol. VI, Einaudi, Turín, 1981, págs. 525-595.

(35) Para los dibujos y proyectos de la Academia de San Lucas es imprescindible P. Marconi, A. Cipriani y E. Valeriani, *I disegni di architettura dell'Archivio Storico dell'Accademia di San Luca*, 2 vols., Roma, 1974, y, sobre todo, el estudio de los concursos clementinos en Hellmut Hager et al., *Architectural fantasy and reality. Drawings from the Accademia Nazionale di San Luca in Rome. Concorsi Clementini 1700-1750*, Museum of Art the Pennsylvania State University, 1981.

(36) Cl. Perrault, *Ordonnance des Cinq Especies de Colonnes, selon la Méthode des Anciens*, País, 1683.

(37) He utilizado la edición española ya mencionada. En francés es Cl. Perrault, *Abregé des Dix Livres d'Architecture de Vitruve*, París, 1674.

(38) J. L. de Cordemoy, *Nouveau Traité de toute l'Architecture*, París, 1714.

(39) Sobre este importante problema es necesaria la consulta del brillante ensayo de R. D. Middleton, "The Abbé de Cordemoy and the Graeco-Gothic Ideal: a Prelude to Romantic Classicism", en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXV, 1962, págs. 278-32 y XXVI, 1963, págs. 90-123, y del clásico W. Hermann, *Laugier and Eighteenth Century French Theory*, Londres, 1962. Una buena síntesis de todo el período se encuentra en R. Middleton y D. Watkin, *Arquitectura moderna*, Aguilar, Madrid, 1979, especialmente el primer capítulo, págs. 9-36.

(40) El carácter renovador de las ideas de L. Pascoli en los años treinta y cuarenta puede verse en S. Benedetti, op. cit., págs. 2-3, y E. Battisti, "Lione Pascoli, Luigi Vanvitelli e l'urbanistica italiana del Settecento", en *Atti dell' Congresso di Storia dell'Architettura*, Caserta, 1953, págs. 51-64. A la importancia de Pascoli como urbanista, en su *Testamento político d'un Accademico fiorentino*, Colonia, 1733, ya he hecho referencia en D. Rodríguez, "Experimentalismo urbano en la época del barroco", en *Boletín de Arte*, Universidad de Málaga, núm. 2, 1981, págs. 87-114.

(41) *Architectura Civil*, págs. 135-136 y 142.

(42) G. Bottari, *Dialohi sopra le tre arti del Disegno*, Lucca, 1754. Cito por la edición española *Diálogos sobre las artes del diseño, traducidos del toscano, e ilustrados con notas por don Joseph Ortiz y Sanz*, Madrid, 1804, págs. 139-144.

(43) M. Tafuri, "El arquitecto loco: Giovanni Battista Piranesi, la heteroto-

pía y el viaje", en *La esfera y el laberinto*, G. Gili, Barcelona, 1984, pág. 37.

(44) G. Matthiae, *Ferdinando Fuga e la sua opera romana*, Roma, 1951. Es interesante la consulta de L. Bianchi, *Disegni di F. Fuga e di altri architetti del Settecento*, Roma, 1955.

(45) Sobre Vanvitelli y, en general, sobre la cultura artística del siglo XVIII en Nápoles, C. de Seta ha realizado recientemente una síntesis importante en *Architettura, ambiente e società a Napoli nel'700*, Einaudi, Turín, 1981, pág. 66. Véase también R. Pane et al., *Luigi Vanvitelli*, Nápoles, 1978.

(46) W. Oechslin, "Le groupe des "piranéens" français (1740-1759): un renouveau artistique dans la culture romaine", en AA. VV. *Piranesi et les Français*, Roma, 1978, pág. 366.

(47) Sobre el concurso clementino de 1750 y el proyecto de Sabatini, es interesante Gil. R. Smith, "Concorso Clementino of 1750", en H. Hager, *Architectural fantasy...*, op. cit., pág. 131-140.

(48) Se ha repetido desde Ceán y Caveda que preparó una edición de Vitruvio. El propio Llaguno señala en la vida de Juan de Herrera que Hermosilla poseía un ejemplar del Vitruvio de G. Philander con notas marginales del arquitecto de El Escorial, tomo II, pág. 147. Véase J. Caveda, *Memorias para la historia de la Real Academia de San Fernando y de las Bellas Artes de España, desde el advenimiento al trono de Felipe V hasta nuestros días*, Madrid, 1867, págs. 113 y 175-176.

(49) El texto está recogido del prefacio a Cl. Perrault, *Les Dix Livres d'Architecture de Vitruve, corrigez et traduits nouvellement en François, avec des Notes et des Figures*, segunda ed., París, 1684.

(50) Cordemoy, *Nouveau traité...*, op. cit., pág. 86.

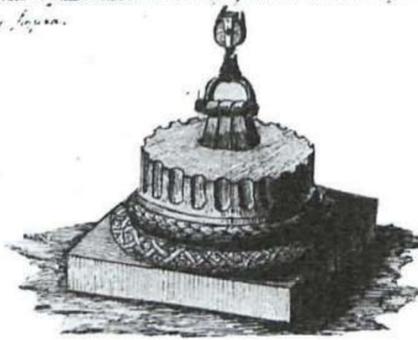
(51) *Architectura Civil*, op. cit., pág. 62.

(52) *Ibidem*, op. cit., pág. 61-62.

(53) No es sorprendente que un estudioso de las relaciones establecidas por el clasicismo entre arquitectura y naturaleza, a través de sus reconstrucciones de las villas de Plinio el Joven, valorase positivamente algunos aspectos de la arquitectura gótica. Ver Felibien des Avaux, *Les plans et les descriptions de deux des plus belles maisons de compagne de Pline le Consul. Avec des remarques sur tous ses bâtiments, et une dissertation touchant l'architecture antique & l'architecture gothique*, Londres, 1707, pág. 118.

(54) En este tema demuestra un interés histórico sobre los órdenes paralelos a las primeras experiencias de viajes arqueológicos como el de Stuart y Revett a Grecia o el de Dumont y Soufflot a Paestum. Ver *Architectura Civil*, op. cit., págs. 124-128.

354
"mismos" desde la misma época. Sin embargo de que en el
de las de que colocan en la forma, como se ve en la figura
de la figura.



8. Sobre la en la expresión de la obra, se dice el con de
anillo de las Cuentas y así se fijamos así la línea que se
cabe a aquellas a continuación sobre el mas ancho, sobre del
guiso, se vean de el con gran facilidad, quando se
de la manera en brevíssimo tiempo, y con muy poca
cualquiera admira, que quando el con se ve en la
de y Cuentas, se ve a fuerza al modo que se practica en la
quillo, y otros semejantes instrumentos, a fin de que no se
ha de de otro, porque si se hubiese este caso, se ve
las Cuentas, o quando no se ve, se ve la línea de ellas
al ojo, y en una y otra ocasión se excitará la persona
recientemente.

(55) *Architectura Civil*, op. cit., págs. 259-260.

(56) W. Oechslin, "L'intérêt archéologique et l'expérience architecturale avant et apres Piranesi", en AA. VV. *Piranesi et les Français*, op. cit.

(57) *Architectura Civil*, op. cit., pág. 238.

(58) Fray Lorenzo de San Nicolás, *Arte y uso de arquitectura*, Madrid, 1633. Sobre las distintas ediciones del tratado y de la literatura arquitectónica española es imprescindible, A Bonet Correa, J. E. García Melero y otros, *Bibliografía de arquitectura, ingeniería y urbanismo en España (1498-1880)*, 2 vols., Turner, Madrid, 1980.

(59) *Architectura Civil*, op. cit., págs. 2-3.

(60) J. Caramuel, *Architectura Civil Recta y Obliqua*, Vegeven, 1678. Existe una reciente edición con estudio de A. Bonet Correa, Madrid, 1984.

(61) T. V. Tosca, *Compendio mathematico*, Madrid, 1727.

(62) Sobre este tema es interesante el estudio de M. Tafuri, *Progetto e utopia*, Laterza, Roma-Bari, 1977, págs. 5-40.

(63) F. Chueca, *La vida y la obra de Juan de Villanueva*, op. cit., págs. 17-18 y 27.

(64) C. Sambricio, *José de Hermosilla...*, op. cit., págs. 142-143.

(65) Sobre Hubert Robert ha escrito un inteligente ensayo André Corboz, *Peinture militante et architecture révolutionnaire. A propos du tunnel chez Hubert Robert*, Birkhauser Verlag, Basel und Stuttgart, 1978.

(66) *Architectura Civil*, op. cit., pág. 143.

(67) L. Cicognara, *Catalogo ragionato dei libri d'arte e d'antichità*, Pisá, 1821, pág. 85.

(68) J. Schlosser, *La literatura artística*, Cátedra, Madrid, 1976, págs. 553-554.

(69) E. Kaufmann, *Tres arquitectos...*, op. cit., pág. 78.

(70) D. de Villanueva, *Tratado de la decoración...*, op. cit., págs. 15-17.

(71) Ver al respecto L. Moya, *Noticia...*, op. cit., págs. 16-21. En general sobre la Academia puede verse Cl. Bédard, *L'Académie des Beaux-Arts de Madrid, 1744-1808*, Toulouse, 1973.

(72) D. de Villanueva, *Colección de diferentes papeles criticos...*, op. cit., págs. 146-147.

(73) S. Le Clerc, *Traité d'architecture*, París, 1714.

(74) A. G. Briguz y Bru, *Escuela de arquitectura civil*, Valencia, 1738, recoge la tradición de Villalpando y Caramuel y reproduce el orden francés y el español propuestos por Le Clerc.

(75) M. A. Laugier, *Observations sur l'architecture*, La Haye, 1765, pág. 276.

(76) M. Ribart de Chamouss, *L'ordre françois trouvé dans la nature*, París, 1783, págs. 5-8.

(77) La importancia de las oraciones ha sido estudiada por C. Sambricio, "Las "oraciones" en la Academia de San Fernando", *Revista de Ideas Estéticas*, núm. 136, 1976, págs. 69-94.

(78) Estos comentarios aparecen en la correspondencia de Aróstegui que se conserva en el Archivo General de Simancas, Sección de Estado, leg. 5857.

(79) *Architectura Civil*, op. cit., pág. 276.

(80) A.G.S., Estado, leg. 5857.

(81) A. Bonet Correa, *Andalucía barroca*. Ed. Polígrafa, Barcelona, 1978, págs. 261-264.

(82) En este mismo período de tiempo Diego de Villanueva era "delineador" de Sachetti en palacio. Estos datos se encuentran en A.G.P., Obras de Palacio, leg. 283.

(83) A pesar de todo, la figura de Hermosilla ha sido sistemáticamente olvidada o poco valorada por historiadores como F. J. Sánchez Cantón, "Las bellas artes en el reinado de Fernando VI", en *Academia*, núm. 9, 1959, págs. 5-24 o incluso por Cl. Bédard en sus recientes estudios sobre la Academia de San Fernando. Tan sólo E. Lafuente Ferrari, "Dibujos de don Ventura Rodríguez o el sino de un gran arquitecto", en *Arte español*, núm. 6, 1933, págs. 305-316 y, posteriormente, Chueca en su estudio sobre Juan de Villanueva y G. Kubler, *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*, Ars Hispaniae, vol. XIV, Madrid, 1957, llamaron la atención sobre Hermosilla. Pero no ha sido hasta los trabajos de Sambricio cuando su figura se ha incorporado en toda su importancia a la historia de la arquitectura española.

(84) A las dificultades que siempre tuvo Hermosilla se refirió Ceán y el mismo sentido parece tener un breve texto de Aróstegui en una carta a Carvajal, fechada en Caserta el 1 de junio de 1754: "Me parece mui bien la elección de Hermosilla, que en todo sera mui del caso, si se adaptase a contemplar un poco los profesores". A.G.S., Estado, legajo 5857.

(85) Las razones de la expulsión de Hermosilla de la obra del Palacio Real no están claras. F. J. de la Plaza atribuye el hecho a un memorial que redacta en 1754 sobre la técnica de construcción de los muros del palacio, en el que llega a afirmar del mismo que tiene "la deformidad de estar lleno de remiendos aun antes de estar acabado". A.G.P., Obras de Palacio, legajo 386. El documento lo transcribe F. J. de la Plaza, op. cit., págs. 382-383. Aparte de esto, los enfrentamientos con Sachetti debían ser frecuentes, no siendo habitual que asistiera a su estudio para discutir el desarrollo del trabajo, "siguiendo siempre con total independencia suia" y faltando en ocasiones a la obra. Estos datos se encuentran en un informe del 16 de mayo de 1755 en el que se responde a la alegación expuesta una semana antes por la Academia de San Fernando, y firmada por nobles como el conde de Saceda, el de Baños, el de Valdeparayso y el marqués de Villafranca, entre otros. Ambos documentos se localizan en A.G.P. Obras de Palacio, legajo 388. El tema de las ausencias de Hermosilla queda confirmado, por ejemplo, en una autorización para que continúe unas reparaciones en el monasterio de Guadalupe realizadas a mediados de 1754 y ello a pesar de la advertencia de Elgueta para que "lo haga con la maior brevedad, por la mucha falta que hace en la obra, siendo uno de los Arquitectos Ynterventores de ella". A.H.N., Estado, legajo 2604.

(86) *Architectura Civil*, op. cit., págs. 255-262.

(87) Doménico de Rossi, *Studio d'architettura civile*, Roma, 1702-1721.

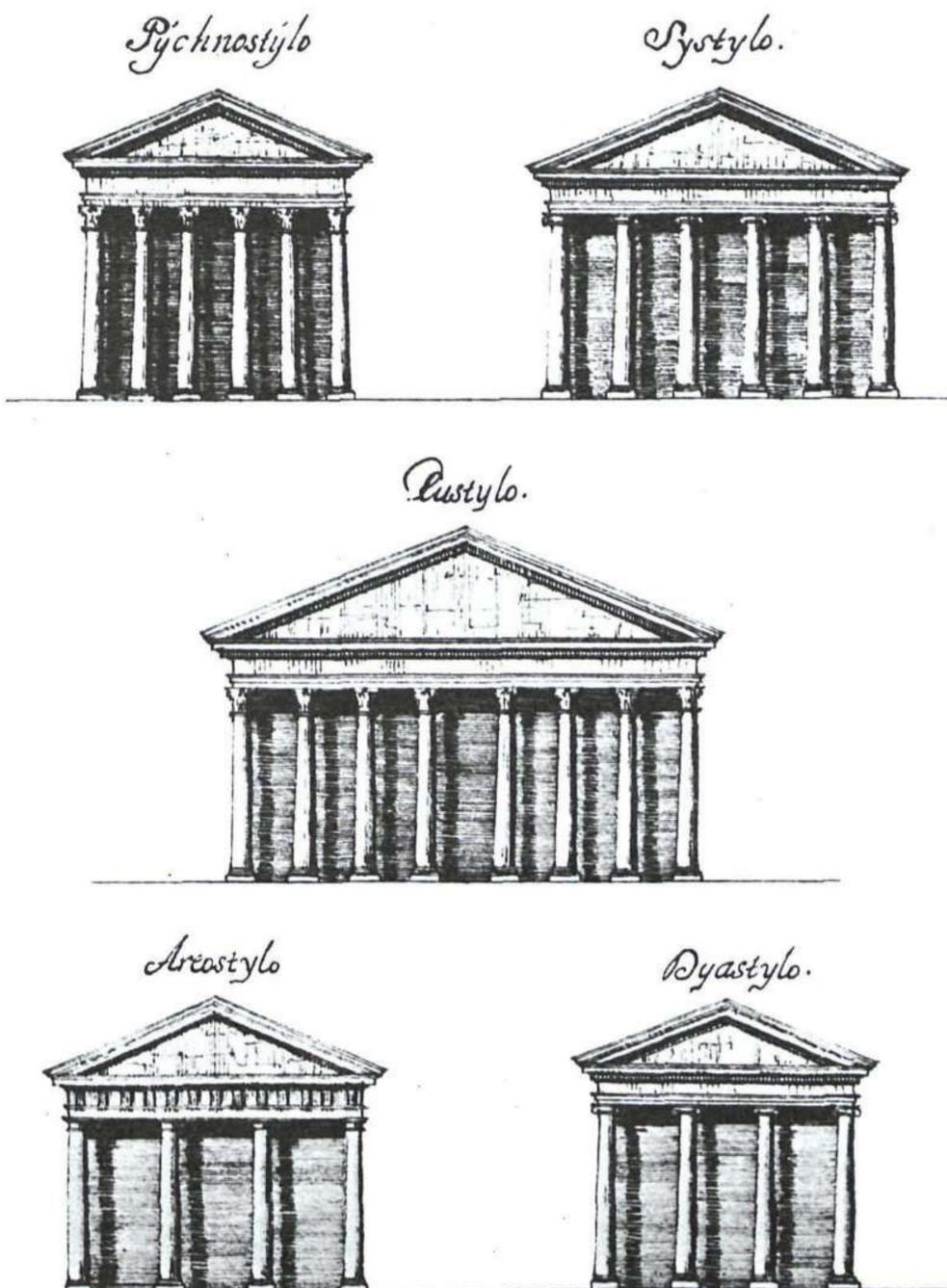
(88) Sobre Alessi es importante ver las actas del convenio Galeazzo Alessi e l'architettura del cinquecento, Sagep Ed., Génova, 1975.

(89) No es la primera vez que se pone en relación a Vittone con la arquitectura española. Sobre su influencia en Ventura Rodríguez han escrito Kubler y W. Oechslin, "Il soggiorno romano di Bernardo Antonio Vittone", en *Atti del Convegno su B. Vittone*, Turín, 1970, I, págs. 393-442.

(90) S. Serlio, *I sette libri dell'architettura*, Venezia, 1584.

El grabado se encuentra en la página 65 del *Libro Terzo*.

(91) La influencia de este proyecto de Perrault ha sido cuestionada, indicando que era desconocido, por Michael Petzet, "Soufflot et l'ordonnan-



ce de Sainte-Geneviève", en *Actes du Colloque Soufflot et l'Architecture des lumières*, París, 1980, págs. 12-25. R. Middleton, sin embargo, ha señalado la influencia directa en Cordemoy, y Rykwert considera posible que Soufflot lo conociese.

(92) Sobre este aspecto del problema es muy interesante F. Hamon, "Les églises parisiennes du XVIII siècle. Théorie et pratique de l'architecture cultuelle", *Revue de l'art*, núm. 32, 1976, págs. 7-14.

(93) Este dibujo figura con el número 3382 A. Sobre Ammannati es importante M. Fossi, *Bartolomeo Ammannati*, Morano Ed., Nápoles, 1967, págs. 10-11, y la edición de su tratado a cargo del mismo autor, B. Ammannati, *La Città. Appunti per un trattato*, Officina Ed., Roma, 1970, págs. 40-42.

(94) Sobre estos temas ver A. Corboz, *Peinture militante...*, op. cit., págs. 27-31.

(95) *Architectura Civil*, op. cit., pág. 258.

(96) En 1757 se encontraba, según una relación de destinos, en la Dirección General de Madrid. A.G.S. Guerra Moderna, legajo 3058.

(97) Este plan de estudios y reglamento fue publicado por A. López de Meneses, "Las pensiones que en 1758 concedió la Academia de San Fernando para ampliación de estudios en Roma", en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XLI, 1933, págs. 253-300.

(98) *Architectura Civil*, op. cit., pág. 251.

(99) Sobre este importantísimo problema puede verse el reciente estudio de Morachiello, P., y Teyssot, G., *Nascita delle città di Stato. Ingegneri e architetti sotto il Consolato e l'Impero*, Officina Ed., Roma, 1983, y en especial las páginas 44-46.

(100) J. D. Leroy, *Histoire de la disposition et des formes différentes que les chrétiens ont donnés a leurs temples, depuis le regne de Constantin le Grand, jusqu'à nous*, París, 1764.

(101) La influencia de Palladio en la arquitectura española ha merecido la atención de numerosos historiadores. Aunque, en esta ocasión no me detendré en este apasionante problema, sí considero útil recordar una reciente y polémica hipótesis, por lo distinta que resulta frente a las aportaciones de Kubler, Ramón Gutiérrez o Chueca, de P. Navascués: "¿No será que Palladio no tuvo eco en España, no por culpa de los arquitectos, sino porque no se dieron entre nosotros las constantes socioeconómicas y culturales que impulsaron las refinadas "villas" italianas, los "chateaux" franceses o las "country houses" inglesas? Es por aquí por donde hay que buscar la razón final de la ausencia de Palladio en España", en "Reflexiones sobre Palladio en España", introducción a J. S. Ackerman, *Palladio*, Xarait, Madrid, 1980, págs. XVIII-XIX.

(102) Los trabajos se realizan entre 1766 y 1767, fechas en las que Hermosilla se encontraba colaborando con la Junta de Hospitales, según se desprende de los datos que se conservan en A.G.S., Sec. y Superintendencia de Hacienda, Avisos de Estado, legajo 7, núms. 622 y 623. La publicación de los dibujos no se realiza hasta mucho más tarde en *Antigüedades árabes de Granada y Córdoba*, Madrid, 1804.

(103) Del rigor de su concepto del dibujo, no como apunte sugerente, sino como proceso de definición del espacio arquitectónico, urbanístico o del territorio, dan idea dos dibujos, conservados en la Biblioteca Nacional y que reflejan un momento de su actividad como ingeniero militar. Los dos dibujos de la plaza de Almeida, realizados en 1762, figuran en el catálogo de Elena Santiago, *La historia en los mapas manuscritos de la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1984, con los números 411 y 413.

(104) *Architectura Civil*, op. cit., pág. 247.

(105) *Ibid.*, pág. 322.

(106) *Ibid.*, pág. 295.

(107) Entre la abundante bibliografía palladiana es interesante ver sobre el urbanismo el estudio de A. Corboz, "Procedimenti dell'urbanistica palladiana", en *Bolletino del C.I.S.A. Andrea Palladio*, XIV, 1972, págs. 235-250.

(108) La actividad de Hermosilla como arquitecto es compleja. Entre los proyectos más interesantes mencionaremos el diseño para el paseo del Prado, el Hospital General de Atocha y la remodelación del Colegio de San Bartolomé de Salamanca, posteriormente Colegio Anaya, así como su intervención en el proyecto de San

Francisco el Grande de Madrid. Sobre este último edificio es fundamental el trabajo de Mercedes Agulló, "Notas sobre la construcción de San Francisco el Grande", en *El arquitecto don Ventura Rodríguez (1717-1785)*, Ayuntamiento de Madrid, 1983, págs. 81-87. Sobre el paseo del Prado puede verse M. Molina Campuzano, "La urbanización de Madrid en el siglo XVIII", en AA. VV. *El Madrid de Carlos III*, Ayuntamiento de Madrid, Madrid, 1961, págs. 81-239, y C. Sambricio, "Urbanismo e Ilustración en Madrid", en AA. VV., *La estructura urbana*, Pamplona, 1977, págs. 1-11. En relación al Hospital de Atocha es importante C. Sambricio, "El Hospital General de Atocha en Madrid, un gran edificio en busca de autor", en *Arquitectura*, n.º 239, 1982, págs. 44-52.

(109) Sobre el urbanismo y las plazas mayores en España son imprescindibles los estudios de A. Bonet Correa reunidos en *Morfología y ciudad*, G. Gili, Barcelona, 1978.

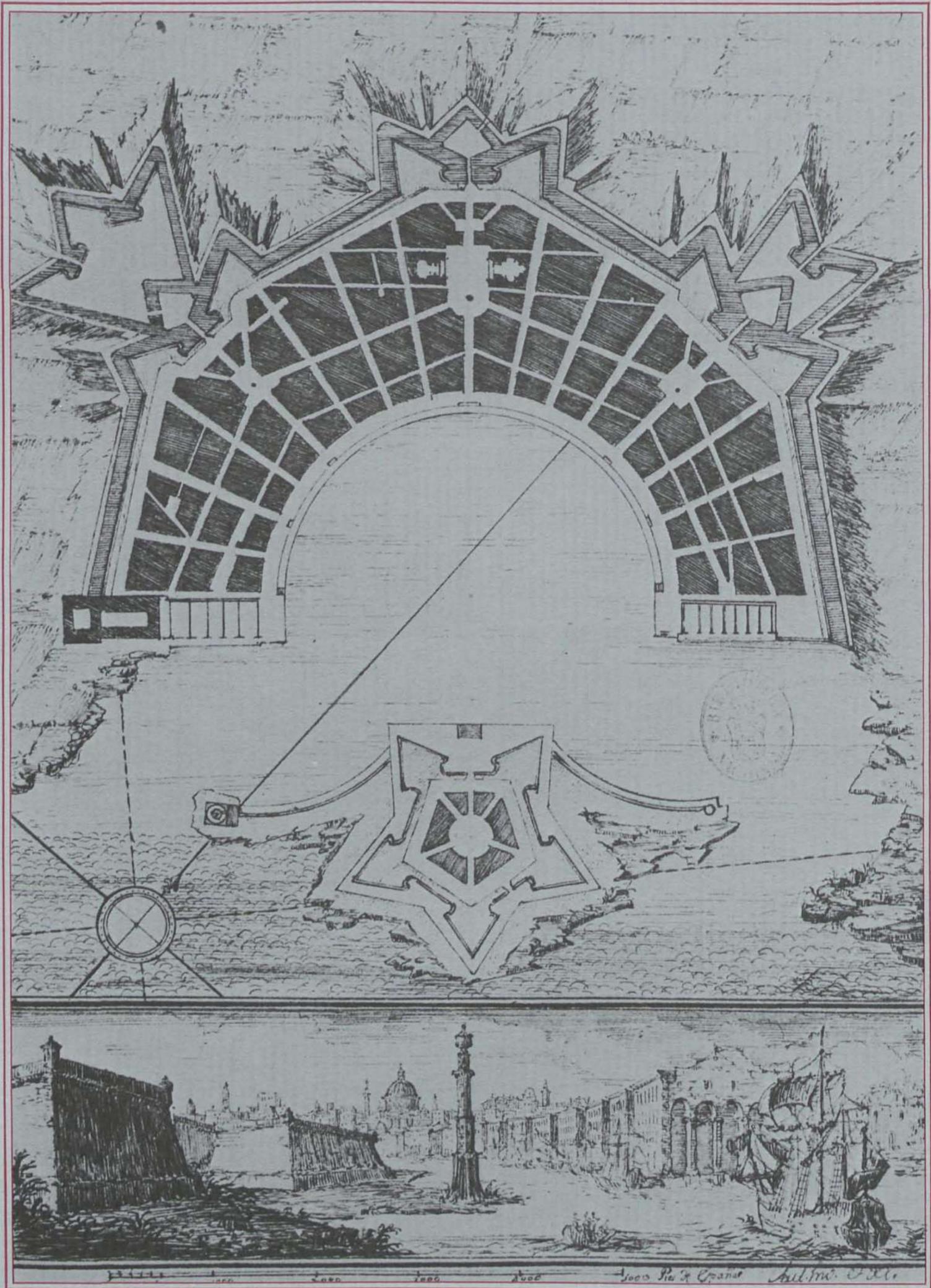
(110) Miguel Avilés, *Sinapia. Una utopía española del siglo de las luces*, Ed. Nacional, Madrid, 1976.

(111) Juan Andrés, *Cartas familiares*, tomo III, Madrid, 1790, pág. 24.

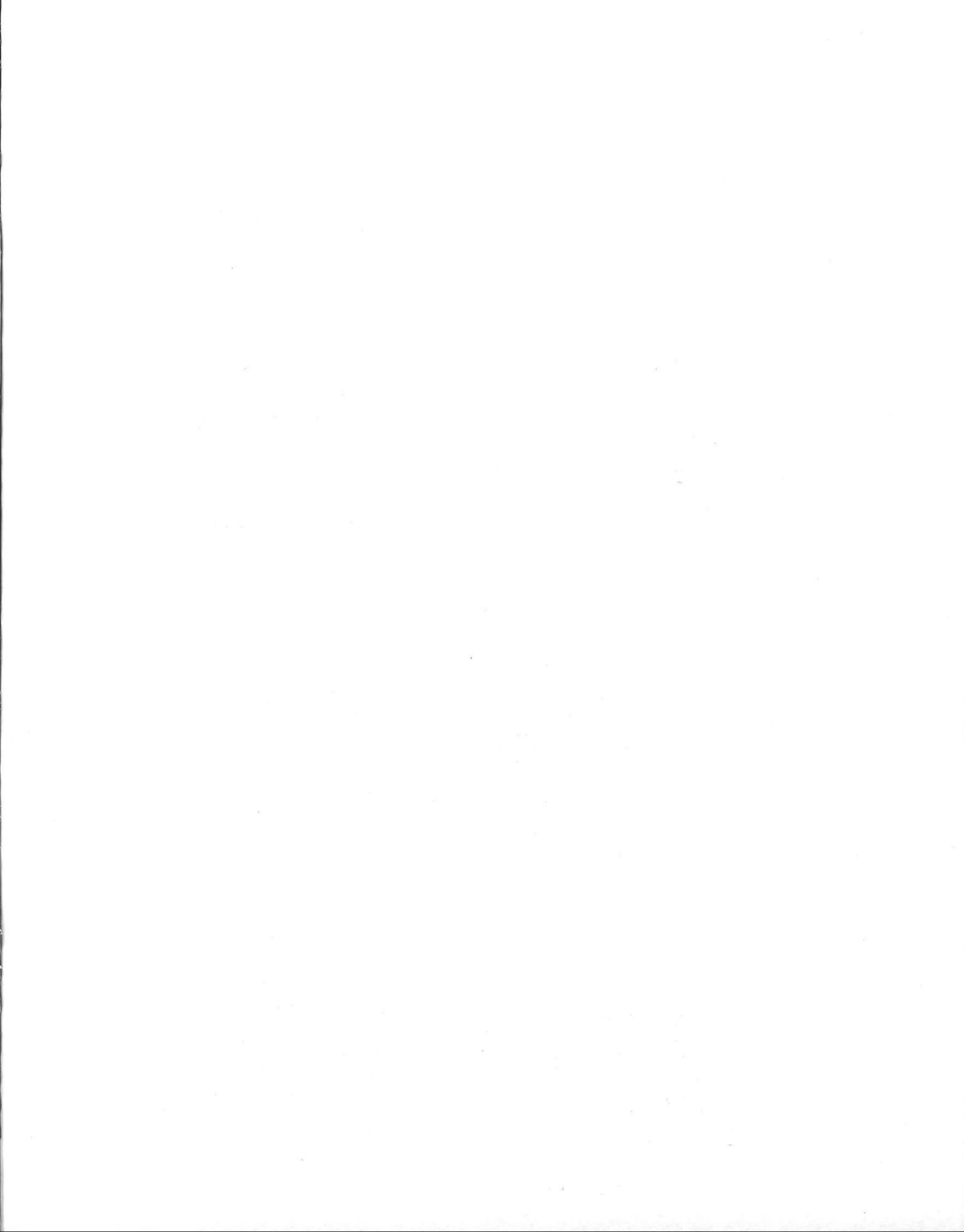
(112) Georg B. Hersey, "Carlo di Borbone a Napoli e a Caserta", en *Storia dell'arte italiana*, vol. 12, Einaudi, Turín, 1983, págs. 213-264.

(113) Este proyecto invita casi inmediatamente a revisar el tema de la plaza del Palacio Real de Madrid, construida, según un proyecto muy modificado de I. González Velázquez, a mediados del siglo XIX y ante la que se venía repitiendo que se trataba de una consecuencia del proyecto de Antolini para el Foro Bonaparte en Milán.

(114) Sobre el tema de las villas, el teatro y el jardín los estudios son numerosísimos. Sin embargo, quiero señalar dos trabajos que tienen relación con nuestro estudio: C. L. Frommel, "La villa Madama e la tipologia della villa romana nel Rinascimento", en *Bollettino del C.I.S.A. Andrea Palladio*, n.º XI, 1969, págs. 47-64, y C. Thoenes, "Vignola e il teatro Farnese a Piacenza", en *Bollettino del C.I.S.A. Andrea Palladio*, n.º XVI, 1974, págs. 243-256. Por último, es interesante el estudio de M. Fagiolo, "Il giardino come teatro del mondo e della memoria", en el volumen *La città effimera e l'universo artificiale del giardino*, Officina Ed. Roma, 1980, págs. 125-141.



Planta de una ciudad-puerto.



guedas de lo que en realidad son: como es notorio en la Optica. Surge
 con los Antiguos curar a esto, estrechando mas lo intercolumnio, e engru-
 sando mas las Columnas; y por esto las que hacian Equina en un Atrio,
 o Portico, siendo de igual altura a las otras, era de grueso una cinquenta
 y una parte mayor. Los siguientes son exemplos de los cinco citados
 Generos.

Pychnostylo



Systylo



Eustylo



Areostylo



Dyastylo

