

# LA ARQUITECTURA DE LOS BÁRBAROS: JUAN CARAMUEL DE LOBKOWITZ Y EL “ORDEN GÓTICO”\*

Carlos Pena Buján

Universidade de Santiago de Compostela

## RESUMEN

El presente artículo trata de estudiar el lugar que el “orden gótico” ocupa en el pensamiento de Juan Caramuel de Lobkowitz, quien fue el primer teórico de la arquitectura en incorporar el gótico en un tratado arquitectónico en tanto que un orden con entidad propia, aun cuando sus virtudes no alcanzarían la excelencia de las columnas clásicas, cuyo origen habría que rastrear a partir de los diseños que Dios proporcionó para los célebres soportes del templo hierosolimitano.

Palabras clave: Teoría de la arquitectura. Siglo XVII. Juan Caramuel de Lobkowitz. Órdenes arquitectónicos. Orden Gótico.

## ABSTRACT

This paper aims to put forward the Caramuel's conception of the “Gothic Order” in his book *Architectura civil recta y obliqua*, in so far as the first architectural treatise where this idea is proposed so, despite this order would be less beautiful and appropriate than the classical ones, which could be related with the God's designs of the columns of the Temple of Jerusalem.

Keywords: Theory of Architecture. 17<sup>th</sup> Century. Juan Caramuel de Lobkowitz. Architectonical Orders. Gothic Order.

En el momento en que Juan Caramuel de Lobkowitz (1606-1682) escribió su tratado de arquitectura, y de un modo muy especial en el apartado dedicado a desarrollar los órdenes arquitectónicos, resulta cuando menos llamativo que aparezca un artículo dedicado a exponer el que nuestro tratadista denominaría “orden Gothico”. Desde luego, hacer algo así requiere una serie de explicaciones que, como siempre, este teórico da aunque a su personal y abstrusa manera<sup>1</sup>.

En primer lugar, nuestro cisterciense propone una defensa del pueblo godo, argumentando, por una parte, que a pesar de que sus soldados, como todos los de su profesión, eran gente “inhumana y ruda (...) que donde ponía el pie, todo lo quemaba y destruía”, debían diferenciarse de la población, puesto que “la

Gente Civil en todas partes es mas quieta, y la de Palacio de mas nobles costumbres”. Por otra parte, sostiene Caramuel que esta rudeza es habitual en muchas tierras, que no por ello han de ser vistas con menoscabo, no en vano, los soldados españoles habrían cometido muchas atrocidades en el Nuevo Mundo, y mientras en España se construía El Escorial, verdadero paradigma de arquitectura<sup>2</sup>, los sicilianos eran verdaderamente temidos, mientras que en sus tierras “nacieron las Visperas, que con lagrimas de sangre se lloraron”, e igualmente entre los bárbaros, había habido “muy prudentes y políticos Reyes, Doctores muy ilustres, y Varones muy santos”.

Así las cosas, el Gótico es un orden que se habría empleado en las regiones del Norte de Europa “antiguamente”, cuyos habitantes

habrían invadido Italia y España, "revocando las leyes, que la Architectura Griega y Latina prescribían"<sup>3</sup>.

Probablemente, una de las razones de que justificase este tipo de arquitectura era su bagaje visual. La periegética vida que llevó Caramuel lo hizo conocer numerosas ciudades europeas, en las que entraría en contacto con toda la historia de la arquitectura, desde el mundo clásico hasta sus tiempos, no en vano residió durante algún tiempo en su natal Madrid, en Alcalá de Henares, en el Monasterio de La Espina (Valladolid), en el de Montederramo (Ourense) y el de Santa María del Destierro (Salamanca), en Portugal, Lovaina y la abadía de Aulne (Países Bajos), el monasterio de Disenberg (Palatinado Inferior), Praga, Viena, Roma, Nápoles y, finalmente, en Vigevano. Con todo, y por cuanto respecta a este tema, creo que también es interesante mencionar que conocía otras ciudades, entre las que me interesa destacar Bolonia<sup>4</sup>, cuya famosa iglesia de San Petronio seguía generando más y más proyectos arquitectónicos para la conclusión de la fachada. Desde luego, no pretendo hacer un elenco de los edificios góticos que Caramuel podía conocer, ni mucho menos, pero sí considero interesante mencionar que entre las que él destaca están la catedral de Sevilla, que conocería a través de la difundida publicación de Fernando de la Torre Farfán<sup>5</sup>, así como las catedrales de Salamanca y Milán, obras que habría tenido ocasión de conocer personalmente, puesto que en Salamanca no sólo culminó su formación teológica sino que también ejerció la docencia, y la otra está a escasos kilómetros de Vigevano, la ciudad de la que sería nombrado obispo en el año 1673, y en la que ocuparía este puesto hasta el final de sus días, el siete de septiembre de 1682.

Realmente, Caramuel estaba hablando de obras ciertamente distintas, pero con una serie de puntos en común que definirían este tipo de arquitectura que "Es verdaderamente curiosa y ingeniosa (...) y dificultosa si se ha de labrar bien". Estas características serían que empleaban columnas redondas, cuadradas o poligonales, en algunas ocasiones, interpenetradas, con unos capiteles de proporciones variables, aunque siempre mínimas, y unas bóvedas realmen-

te elaboradas, es decir, los góticos, qué duda cabe, eran edificios que habían sido diseñados con el fin de resistir en perfectas condiciones el paso de los años. Sin embargo, la conclusión básica a la que nuestro tratadista llega es que las columnas carecen de unos capiteles convincentes, puesto que no guardan una clara relación con los fustes y, en fin, que la arquitectura gótica es realmente difícil de ejecutar bien, e incluso "después de bien ejecutada y trabajada, no es hermosa: porque no es siempre lo mejor, lo mas caro".

Sea como fuere, lo que es verdaderamente interesante es que Caramuel es el primero en hablar de un orden gótico, individualizándolo como tal e integrándolo en un tratado arquitectónico, aunque en cierto modo en inferioridad de condiciones con los clásicos y los restantes que él mismo propuso. Desde un punto de vista meramente nominalista, y al menos hasta donde yo sé, la siguiente persona en exponer claramente la existencia de un "orden Gottico" fue el célebre biógrafo florentino Filippo Baldinucci, quien tres años después de la publicación del tratado caramueliano, y en su *Vocabulario toscano del arte del diseño*, definirá este orden aunque lo hará en unos términos más drásticos que los propuestos por nuestro tratadista, no en vano, su obra era de corte más tradicionalmente clasicista y habría de ser presentada ante una Academia<sup>6</sup>. Quizá al respecto convendría recordar que Caramuel no formaba parte de ningún grupo arquitectónico ni escribía su obra para defenderla en ningún contexto determinado sino que lo que hace es exponer sus propias ideas arquitectónicas, fruto de un profundo conocimiento del mundo de la construcción y de un bagaje cultural y un dominio de la tratadística arquitectónica de corte tradicional incommensurable, así como que nuestro tratadista no escribe su obra para operarios encargados de las tareas manuales de la construcción, sino que se dirige a un público culto fascinado por el arte de la edificación, con la finalidad última de que este tipo de ideas calen en determinados contextos y concretamente en España, con el fin de "servir a grandes Ingenios, que por no saber Latin, y no hallar las Ciencias en su Lengua Materna, se quedan sin aprehenderlas, con gran daño del Publico"<sup>7</sup>.

Sin embargo, el problema que tras el gótico se esconde es mucho mayor de lo que las escasas palabras que nuestro tratadista le dedica revelan, aunque la formulación de los términos es verdaderamente sencilla; no se trata de otra cuestión que la contraposición entre lo clásico y lo no clásico<sup>8</sup>. Ahora bien, ¿qué es lo clásico para Caramuel y qué es lo no clásico?

En primer lugar, y aunque Caramuel no lo define en ningún lugar, creo que se podría definir su concepto de arte clásico y por tanto, y en el fondo, arte en principio correcto –aunque esto sería muy matizable teniendo en cuenta el momento en que fuera realizado, el modo de aplicación de las normas básicas de arquitectura y, en fin, la correcta o incorrecta aplicación de las normas de la oblicuidad–, en los casos de la arquitectura que fue edificada siguiendo las normas que nacieron en Asia, que el mundo griego y Roma habían empleado, y que casi se podría reducir al correcto uso de las columnas como rostro visible de la arquitectura. Más aún; aunque en esta arquitectura de intencionalidad clásica haya habido "errores", Caramuel entiende que su esencia está más próxima a la verdadera y correcta arquitectura que aquélla que, como la gótica, sigue unas normas totalmente diferentes.

Para explicar esto, hay que tener presentes dos tradiciones. La primera de ellas es la idea típicamente renacentista, digamos simplificada, de reactualizar el mundo antiguo. En el momento en que Caramuel escribía su tratado habían pasado ya más de doscientos cincuenta años desde que los arquitectos habían comenzado a volver de una manera clara y reflexiva la vista a la antigüedad con el fin de entender su arquitectura, imitarla –dicho en el sentido renacentista del término, claro está<sup>9</sup>–, y estudiar no sólo sus vestigios textuales, sino también sus construcciones, intentando sacar lecciones, siguiendo el lema "Roma quanta fuit ipsa ruina docet". Esta primera obsesión de imitación del mundo clásico no es solamente inherente a lo que damos en llamar "Renacimiento", sino que los arquitectos "barrocos" también estuvieron obsesionados por los mismos temas, como demuestran, por ejemplo, las constantes aproximaciones de dos arquitectos tan aparentemente distintos como Bernini y Borromini al Panteón

romano<sup>10</sup>. De hecho, comprender las bellas formas y los secretos de los edificios antiguos, así como la teoría que llevaban aparejada, cotejando lo escrito con las ruinas fue casi una obsesión del mundo arquitectónico, podríamos decir cuando menos que hasta el siglo XIX.

Sin embargo, esta casi perfección del mundo antiguo que se aspiraba a comprender vino a fundirse a principios del siglo XVII con otra idea, fruto de las reflexiones de los padres jesuitas Prado y Villalpando, y sería la sanción divina del paradigma clásico. Tal y como estos jesuitas reconstruyeron el Templo de Salomón, con bellas formas de carácter clásico, y tal y como reinventaron sus columnas Jachim y Bóaz en tanto que un orden primordial que contendría en esencia todos los órdenes clásicos, sería un paradigma nuevo que legitimaría la excelencia de la arquitectura clásica, aunque llevase implícitas ciertas ideas que serían verdaderos detonantes que harían, en ciertos ámbitos, saltar por los aires todo un sistema que había llevado mucho tiempo redescubrir [fig. 1].

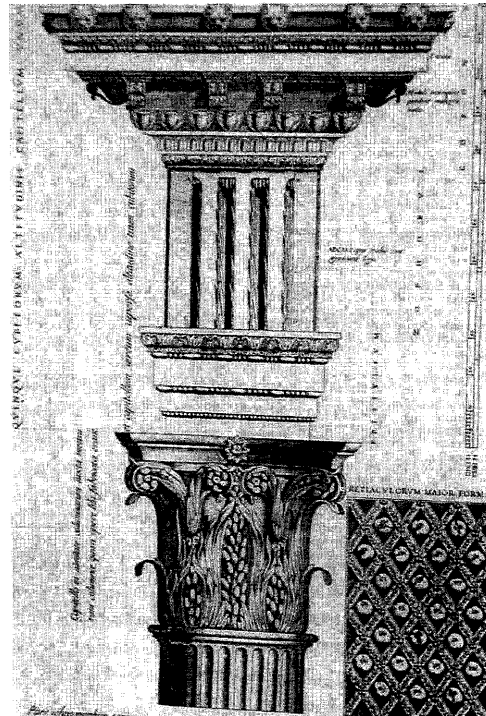


Fig. 1.- Juan Bautista Villalpando, Columna salomónica.

En todo caso, con estos dos referentes tan distintos entre sí, pero con un sujeto común, era difícil albergar la duda, que ahora ya casi se convertía en herética, de la excelencia del sistema clásico.

Es por ello por lo que Caramuel mantiene una concepción siempre positiva de los sistemas clásicos, aun cuando se permite realizar ciertas críticas concretas, por ejemplo, a Bramante y Bernini, a poner en constante duda las propuestas vitruvianas y las de sus posteriores exegetas, y en fin, a rebatir cualquier tipo de opinión o proposición, puesto que según él existe otro modo de ejecutar la arquitectura de una manera correcta, y ésta es la que el obispo de Vigevano propone en su tratado, es decir, aquella que sigue los preceptos del diseño oblicuo.

Sin embargo, la arquitectura que parece ser clásica, aunque sólo sea porque no es no-clásica, siempre es valorada positivamente, aunque pueda tener algún "defectillo", y aun cuando incluye edificios tan dispares como el Panteón o el Teatro Marcello, el monasterio de El Escorial y el Vaticano o el templo de Antonino y Faustina del Foro Boario y el claustro dórico de San Ambrosio de Milán, aunque esto merece ciertas matizaciones.

En primer lugar, nuestro cisterciense sostiene que la arquitectura había nacido en Asia –siguiendo una idea que, por ejemplo, ya está presente en Alberti–, que los romanos la habían elevado a un grado de excelencia notable, que habría sido defenestrada de manos de los pueblos bárbaros, quienes introdujeron su no-hermoso modo constructivo, cuya consecuencia directa fue una "ceguedad y barbarismo" que duró hasta que Bramante "resuscitó la Arquitectura, cuyas leyes se habían olvidado y perdido en Italia", y que culminó en el "Escorial que Philippe II edificó, por su grandeza, hermosura, y riquezas es tenido por Milagro del Mundo"<sup>11</sup>.

Ahora bien, y aun obviando los cien años de arquitectura a la clásica realizada en Italia antes de Bramante y que Caramuel omite con una facilidad pasmosa, y partiendo de este arquitecto como el primero que había entendido la arquitectura antigua, las edificaciones *all'antica* que se realizaron hasta sus tiempos son verdaderamente distintas entre sí, y sin embargo, todas parecen entrar en la categoría de "lo clásico".

La razón por la que comienza en Bramante, y no en Brunelleschi, es una consecuencia de la teoría de la arquitectura anterior, puesto que Palladio, al incluir en su tratado arquitectónico el *Tempietto* de San Pietro in Montorio [fig.2] con un pasaje en el que decía que "Bramante ha sido el primero en sacar a la luz la buena y bella arquitectura que desde los antiguos hasta aquel tiempo había estado escondida", y que a él lo seguirían Miguel Ángel, Sansovino, Peruzzi, Antonio da Sangallo, Sanmicheli, Serlio, Vasari, Vignola y León Leoni<sup>12</sup>, estaba dejando un camino abierto para que los historiadores posteriores pudiesen crear, siguiendo su habitual costumbre o manía, la categoría de Manierismo, sobre lo que tanto se ha escrito desde los años veinte del siglo pasado<sup>13</sup>. De hecho, los historiadores del arte han tratado de subdividir el tiempo pasado, y por ello estos artistas pertenecen a épocas bautizadas como Alto Renacimiento, diversas generaciones o categoría del llamado Manierismo, o lo que se ha dado en llamar Clasicismo, y que en todo caso suelen considerarse consecuencias directas de la obra bramantesca.

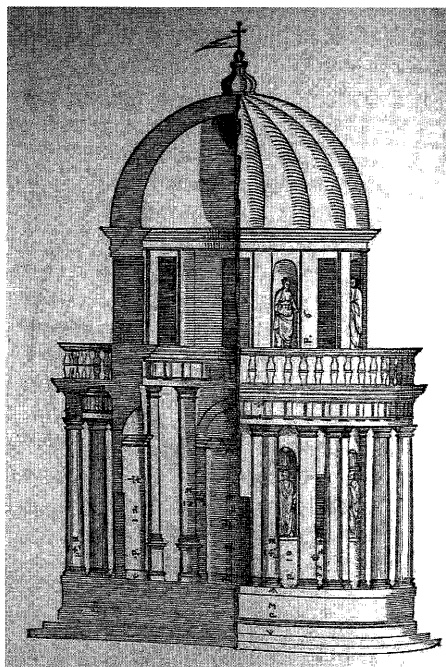


Fig.2.- Andrea Palladio, *I quattro libri dell'architettura*, San Pietro in Montorio.

Sin embargo, a Caramuel, que podemos suponer conocedor de gran número de obras de estos artistas, no parece importarle en exceso cuál fuese la aproximación que realizaron al mundo clásico, que fuesen el artífice de su resurrección –Bramante–, que dominasen las normas y las convirtiesen en reglas inmutables y de validez universal –los ahora considerados clasicistas– o que decidiesen jugar con ellas –lo que se denomina Manierismo–, sino que extrae lo que todos ellos tienen en común, y que es, sencillamente, el empleo de una serie de principios comunes, basados en el uso de los órdenes arquitectónicos con el fin de crear una arquitectura que tuviese una clara vinculación con la tradición greco-romana puesto que, ya llegados a este punto, tenía no poco que ver con las ideas que Dios tenía sobre la arquitectura.

Sea como fuere, no todo valía cuando un arquitecto decidía construir con las normas de la antigüedad, ni todas las obras estaban igual de bien hechas. Había existido una obra a la clásica paradigmática que ejemplificaba y situaba sobre la tierra un modelo muy semejante a la obra que Dios había diseñado para Jerusalén; no se trata de otro que el monasterio jerónimo de San Lorenzo de El Escorial [fig.3]. Quisiera traer a colación un pasaje que resulta verdaderamente ilustrativo en este discurso:

*Estudio Philippe [III] con toda perfeccion las Mathematicas, y muy en particular la Architectura: y para instruir a la Posteridad, quiso que como el Pantheon en Roma, era el libro, en que estudiaba Michael Angelo; assi en Castilla la Vieja, el Templo y Palacio de San Lorenzo, que se llama el Escorial, fuese el libro, en que las Ideas de Obras Rectas y Obliquas, que concibio y imagino con su Divino entendimiento, y dibuxo y pinto con su real mano, las mirasse, y admirasse la posteridad puestas en Obra; teniendo en ellas mucho que aprender los Architectos libres, y los de la Secta Vitruviana, mucho que imitar, nada que reprehender<sup>14</sup>.*

Al margen de las ideas que de este texto se pueden deducir en relación a la concepción de la arquitectura y del monarca como arquitecto, de la consideración social del arquitecto que nuestro tratadista defiende, de las ideas políticas que están implícitas en este fragmento en relación con el habsburguismo de Caramuel, de su concepción del papel jugado por Felipe II en la historia, o de las relaciones entre matemática y arquitectura, lo que en este discurso nos interesan son dos cuestiones; por una parte, la concepción de El Escorial como arquitectura clásica y ejemplar, y por otra su concepción de la arquitectura de su tiempo, implícita en las últimas líneas.



Fig.3.- Juan Caramuel de Lobkowitz, *Architectura civil recta y obliqua*, El Escorial.

*La arquitectura de los bárbaros: Juan Caramuel de Lobkowitz y el "orden gótico"*

Comenzando por el primero de estos aspectos<sup>15</sup>, la mera evidencia visual demuestra el clasicismo de El Escorial y la formidable consideración como obra maestra se puede deducir de la extraordinaria difusión que tuvo en su tiempo, no en vano, ya durante su edificación se había ganado la fama de ser un edificio ejemplar<sup>16</sup>. Pero para Caramuel existían dos razones que lo hacían entender que ésta era una obra arquitectónica de una extraordinaria excelencia. En primer lugar, que en el diseño y construcción de El Escorial se habrían aplicado a la perfección las leyes de la oblicuidad, y en segundo, que era el paradigma terrenal más próximo a la arquitectura que Dios diseñó para Jerusalén.

Para comprender esto hay que tener en cuenta que en España existía una tradición, que había nacido en los Países Bajos, y que consistía en el paralelismo entre la figura de Carlos V y la del rey David, que probablemente tuviera mucho que decir en la creación de otro símil entre su hijo Felipe y Salomón<sup>17</sup>. Una de las consecuencias de esto, ya en los últimos años del siglo XVI, será el considerar que el monasterio madrileño era un nuevo Templo de Salomón, tal y como demuestran una larga lista de textos de finales de esa centuria y de la siguiente<sup>18</sup>. Al

de la importancia relativa que en este tial pasaba por el estudio de El Escorial, no en vano era la arquitectura que más próxima estaba a la realizada por el propio Dios. O lo que es lo mismo, que aunque Dios no hubiese diseñado El Escorial, a través de sus piedras, y sabiendo leer entre líneas, se podría llegar a leer y aprender de su presencia, de su concepción de la arquitectura, casi se podría decir que de sus ideas a la hora de diseñar el mundo y, por tanto y en suma, de la perfección de su propia divinidad.

En esto estribaba la perfección de El Escorial; era un edificio perfecto y se aproximaba a la perfección divina, y por ello era un edificio clásico –aunque hoy diríamos clasicista–. Precisamente por esta razón, en él deben fijarse los arquitectos y aprender, pero ¿qué arquitectos?

En el texto anteriormente citado, la segunda idea que proponía desarrollar era la de la existencia de dos tipos de arquitectos en época de Caramuel, los que él llama libres y los de la secta vitruviana. Parece bastante razonable pensar que al hablar de arquitectos libres se refiera a los que hoy llamamos "barrocos" y que los vitruvianos sean los que denominamos "clasicistas". Y sin embargo, para todos ellos sería El Escorial una obra de referencia de la que aprender, no en vano era la arquitectura más perfecta, y si esto es así es porque Caramuel defiende

tónicas sólo se han de seguir "donde se pudiere guardar; no, donde no"<sup>24</sup>.

¿Y qué ocurre entonces con la "secta vitruviana", que tendría "mucho que imitar, nada que reprender"? A pesar de que este texto, a primera vista, parece una crítica a la arquitectura clasicista, quizá agotada en sus recursos y que, por tanto, debería aprender de El Escorial, no creo que esta sea la verdadera explicación.

En primer lugar, no creo que debamos entender el término "secta" con un sentido despectivo ni peyorativo, sino que creo que Caramuel entiende este concepto en el sentido de grupo que sigue la doctrina de un maestro, tal y como recogerá Diderot en su célebre *Enciclopedia*, como ya había propuesto Blondel en su *Curso de arquitectura*, y sobre todo, como propone Philandrier en las anotaciones a Vitruvio que Caramuel conocía<sup>25</sup>. Por otra parte, cuando nuestro tratadista sugiere a estos arquitectos que imiten, no creo que emplee el término en el sentido que actualmente le damos, sino en el que había tenido a lo largo del Renacimiento, momento en el que imitar se entendía como crear novedades a partir de obras anteriores<sup>26</sup>. Más aún; podríamos traer a colación un texto del mismísimo Borromini en el que defiende de este mismo concepto de imitación:

*Y ciertamente yo no me habría dedicado a esta profesión con el fin de ser solamente un copista (copista), aunque sepa que en el inventar (inventare) cosas nuevas no se puede recibir el fruto de los esfuerzos si no es tarde; así como no lo recibió el mismo Miguel Ángel, cuando en la reforma de la gran basilica de San Pedro era lastimado por las nuevas formas y ornatos que eran censurados por sus detractores, hasta el punto que procuraron en varias ocasiones privarlo del encargo de San Pedro, pero no lo lograron, y posteriormente el tiempo ha aclarado que todas sus cosas han sido reputadas dignas de imitación y admiración (degne d'imitazione ed ammirazione)*<sup>27</sup>.

Así las cosas, no creo que se puedan cargar las tintas en una posible crítica al clasicismo, puesto que además de este fragmento, Cara-

muel no hace en ningún momento comentarios que censuren las propuestas de los arquitectos que forman parte de esta secta todavía en su tiempo, ni siquiera los más clasicistas de los teóricos de arquitectura anteriores a él, a saber, Palladio, Vignola y Scamozzi.

De este modo, parece que casi se podría concluir que la arquitectura de corte clásico anterior a Caramuel es toda, según su punto de vista, cuando menos aceptable, aun cuando en determinados aspectos podría haberse hecho mejor o estuviera, sencillamente equivocada, pero en todo caso, las afirmaciones del obispo de Vigevano al respecto son siempre respetuosas y casi podríamos decir que las consiente al haber sido realizadas en un determinado momento.

Por otra parte, y en relación al presente de la arquitectura, Caramuel defendía que los arquitectos deben tener en cuenta que para no cometer errores han de mantener un justo medio, puesto que pueden "errar de dos maneras: o estimando en poco los Antiguos, o menospreciando los Modernos", eso sí, siempre diseñadas con lenguaje clásico<sup>28</sup>.

Éstas son las opiniones sobre lo clásico, siempre bello, siempre más o menos bien construido, aunque hubiese que matizar y censurar determinados detalles, pero siempre acorde con las ideas que emanaban directamente de la divinidad y que a medida que iba pasando el tiempo se habían ido puliendo más y más hasta llegar a alcanzar una materialización paradigmática en el madrileño monasterio jerónimo de San Lorenzo de El Escorial. Frente a esta excelencia, había existido un tiempo en que la arquitectura no era clásica, y en esto, como en todo, Caramuel no era una excepción, sino un miembro más de una comunidad que sostenía que los bárbaros habían bajado a conquistar el Sur e imponer sus toscos modos constructivos.

Realmente, no es el objetivo de esta investigación averiguar las razones por las que en un determinado momento de la historia se decidió volver la vista a la arquitectura antigua, repudiando en cierto modo las formas constructivas que la Edad Media había desarrollado, ni la génesis de la arquitectura gótica, ni tampoco la del concepto de "Edad Media", ni siquiera realizar disquisiciones sobre si el arte italiano ante-

rior al llamado renacentista era gótico o no lo era. Sin embargo sí parece interesante recordar que a los ojos de los hombres italianos y ya del siglo XV, los godos habían sido los destructores de Roma y habían poblado las ciudades de su arquitectura de espíritu no-clásico. Evidentemente será esta asimilación la que generará que a esta arquitectura se la denomine "gótica", pero esa ya es una historia posterior.

En principio, y en los propios tiempos en que los que la arquitectura hoy llamada gótica era creada, el modo de referirse a ella tenía una clara referencia geográfica a su lugar de origen. Por ejemplo, en una famosa frase de Burchard von Hall (ca. 1280) en la que habla de la iglesia de la abadía alemana de San Pedro de Wimpfen en Tahl, se utiliza la expresión *opus francigenum* para referirse a su "estilo" arquitectónico<sup>29</sup>, y sin embargo, en Italia, al menos desde el siglo XIV parece que ya está presente la tradición de considerar que este tipo de arquitectura hundía sus raíces en el mundo alemán<sup>30</sup>, tal y como lo considerarán los tratadistas italianos de los siglos posteriores, que se referirán a este tipo de arquitectura como "estilo alemán" (*maniera tedesca*)<sup>31</sup>.

Esta arquitectura de los pueblos bárbaros, fueran quienes fueran, tenía unas características y una imagen que la definía, y era criticada por ser un símbolo de una degradación constructiva que se podía vincular notablemente con oposiciones de carácter político, pero en todo caso, no tuvo una clara definición entre aquéllos que la criticaban hasta Giorgio Vasari. El más célebre de los biógrafos artísticos escribía en el tercer capítulo de la introducción a la arquitectura de sus *Vidas* las siguientes palabras:

*Hay otro tipo de obras que se llamaron alemanas, y que tienen ornamentos y proporciones muy diferentes de las antiguas y de las modernas; hoy no son usadas por los excelentes, que huyen de ellas en tanto que monstruosas y bárbaras, ya que carecen de cualquier clase de orden, y que se podrían llamar más bien desorden o confusión. Habiéndolas hecho en sus fábricas que son tantas que han infectado el mundo, las puertas están adornadas de columnas delgadas y torcidas como una parra, que no*

*pueden tener la fuerza para soportar el menor peso. Y así, por las fachadas y en otros ornamentos empleaban una maldición de tabernáculos, uno sobre otro, con tantas pirámides, agujas y hojas, que parece imposible que se puedan sostener, no digamos ya sostener otros pesos; más parecen hechas de papel que de piedra o mármol. Y en estas obras hacen tantos salientes, huecos, ménsulas y florituras que rompen las proporciones; y a menudo, con una cosa encima de la otra, tanto ascienden que lo alto de una puerta toca el tejado. Esta manera la inventaron los godos, que por haber arruinado las fábricas antiguas y matado a los arquitectos a causa de la guerra, hicieron lo que desearon, las fábricas de este modo; arquearon las bóvedas con arcos agudos, y llenaron toda Italia de esta maldición de fábricas<sup>32</sup>.*

Fuese o no fuese consciente Vasari de cuáles eran sus fuentes, y tal y como en su día demostró Gombrich, la categoría estilística que englobaría las construcciones de estos pueblos bárbaros no se define a partir de su observación morfológica, sino a partir del catálogo de pecados que Vitruvio había redactado al hablar del hoy llamado, siguiendo la terminología de Wickhoff, segundo estilo pompeyano<sup>33</sup>.

Y bien es cierto que esta opinión estaba presente en el Renacimiento, pero también lo es que los historiadores del arte estamos demasiado acostumbrados a realizar compartimentos estancos en el tiempo, creando categorías a las que dotamos de entidad y vida propia —a veces en un sentido evolucionista del arte en el que todavía estamos arrastrando las ideas que Plinio ya propuso hace casi dos milenios y que Vasari convirtió en un canon del que todavía no somos capaces de despegarnos cuando estudiamos el arte del Renacimiento—, de principio y final, fechas, nombres y subdivisiones, y muchas veces olvidamos que la realidad es más compleja, y las piedras, que permanecen en tanto que testigos mudos de la historia, parecen querer mofarse de nosotros y nuestros "descubrimientos".

Uno de los aspectos menos estudiado en la historia del arte son aquellas obras que furtivamente se introducen en un período al que no

les es lícito pertenecer, según los derechos que los historiadores les hemos concedido, y cuando son estudiadas, salvo honrosas excepciones, se hace desde presupuestos del tipo "es una obra gótica, retardataria, que se construye en época renacentista porque el taller dominaba mejor la técnica anterior", o lo que es peor, "tiene arcos apuntados, bóvedas de crucería nervadas y una altura descomunal, pero sin embargo es arquitectura renacentista porque está decorada con cuatro medallones y se construyó en 1546". El estudio del caso de la *maniera tedesca* es verdaderamente revelador en este sentido; por ello quisiera traer a colación algún ejemplo con el fin de demostrar que cuando Caramuel habla de orden gótico no se está refiriendo a una época pasada y finalizada, sino a un modo constructivo que todavía seguía en vigencia en su tiempo, en la tan clásica, tan renacentista e, incluso, tan barroca Italia.

Una de las más grandes empresas arquitectónicas que se llevó a cabo en el ducado de Milán en época de Gian Galeazzo Visconti fue la construcción de una nueva catedral para la ciudad, que fue fundada en 1386 [fig.4]. Esta catedral, sin lugar a dudas, es uno de los más góticos edificios italianos y por razones que no vienen al caso no fue finalizada hasta varios siglos después del inicio de su construcción, y aquí comienza nuestra historia.

Al margen de que a principios del siglo XV en Florencia se inventara el Renacimiento, la

realidad es que su, llamémoslo así, "difusión" no tuvo lugar hasta bien avanzado el siglo. En el caso concreto de Milán, y al margen de que fuera con los Visconti cuando se comenzó la cartuja de Pavía (1473), fue gracias al mecenazgo de Ludovico Sforza, llamado el Moro, cuando en esta región se llevaron a cabo los mayores esfuerzos de construcción de obras "renacentistas". Donato Bramante trabajó en Santa María de las Gracias y en Santa María presso San Sático, Leonardo da Vinci pintó su famoso cenáculo, y en fin, en esa época coincidieron en Milán los dos artistas mencionados con Francesco di Giorgio, Luca Fancelli, Giuliano da Sangallo, Luca Pacioli y, por ejemplo, Cesare Cesariano, y mientras esto ocurría, las obras de la catedral continuaban, siempre en estilo gótico, y surgió el problema del diseño del cimborrio. Al margen de muchas otras opiniones al respecto, quisiera traer a colación las propuestas de algunos arquitectos que han llegado a ser paradigmas de la idea de arquitectos "renacentistas", como Francesco di Giorgio, Bramante o Leonardo, y curiosamente, las ideas que exponen al respecto se podrían resumir en que la obra debe continuarse siguiendo el estilo en que fue iniciada, con el fin de que mantenga la correspondencia general de las partes y su sentido unitario, y por tanto, no pierda la armonía<sup>34</sup>. A esto habría que añadir que Cesariano, en la primera traducción al italiano del texto de Vitruvio, cuando desarrolla el segundo capítulo del primer libro, donde el

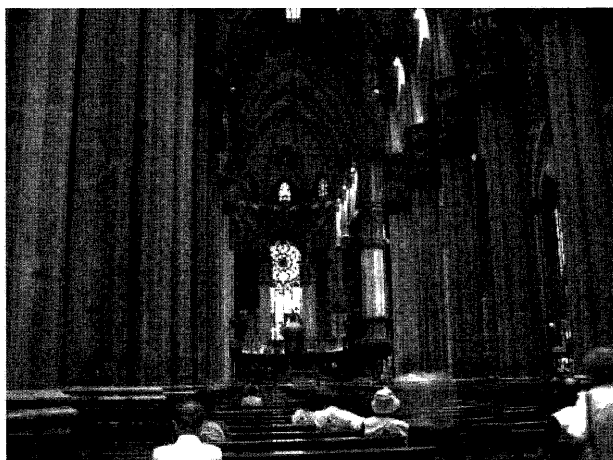


Fig.4.- Nave central de la catedral de Milán.

autor romano expone la planta, el alzado y la sección de un edificio, emplea representaciones de la catedral de Milán [fig.5]. Aunque Cesariano no expone qué lo movió a incluir un edificio gótico en el más clásico de los textos sobre arquitectura, lo que parece claro es que la idea que tras esto está es la aplicación de la geometría en el diseño del *Duomo* milanés, dominado por el empleo de los triángulos y el círculo, que probarían la validez de la geometría gótica. Soy consciente de que esto no demuestra que los arquitectos del llamado "Alto Renacimiento" valorasen más positivamente la arquitectura de los bárbaros que el sistema del que se mostraron defensores y excelsos exponentes, sin embargo sí da cuenta del grado de convivencia que existía entre los diferentes estilos que se desarrollaban simultáneamente.

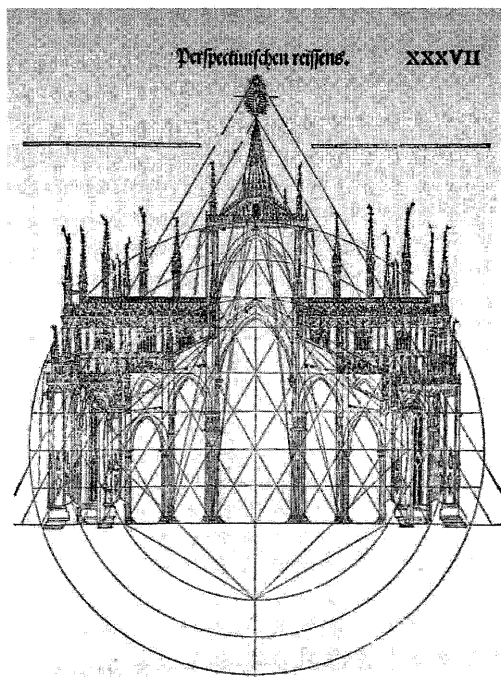


Fig.5.- Cesare Cesariano, sección de la catedral de Milán.

Antes de ver la evolución de estas ideas a lo largo del siglo XVII, quisiera detenerme momentáneamente en otra gran obra arquitectónica con una historia parecida, y que permite ver otro momento del debate estilístico, y que habitualmente presuponemos un tiempo de triunfo de la norma clásica. En este caso, la ciudad es

Bolonia, y la obra arquitectónica la iglesia de San Petronio cuya construcción fue iniciada en la última década del siglo XIV y pretendía rivalizar con la catedral de Florencia [fig.6]. Al margen de momentos anteriores en la historia de su construcción, quisiera llamar la atención sobre los proyectos que para su fachada propusieron Baldassare Peruzzi, Giulio Romano y Vignola [figs.7-8]. Estos tres arquitectos, con concepciones de la arquitectura notablemente diferenciadas, resolvieron también la cuestión de esta fachada con proyectos marcados por la impronta gótica. Quizá los historiadores del arte tengamos que replantearnos muchas ideas teniendo en cuenta que el discípulo de Bramante, el gran manierista y el normativizador de las columnas clásicas fuesen capaces y estuvieran dispuestos a diseñar edificios *alla maniera tedesca*, aunque de la misma manera sería interesante estudiar por qué Miguel Ángel, cuando le fue enviada una carta invitándolo a realizar sus sugerencias para el remate de esta fachada, decidió no contestar.

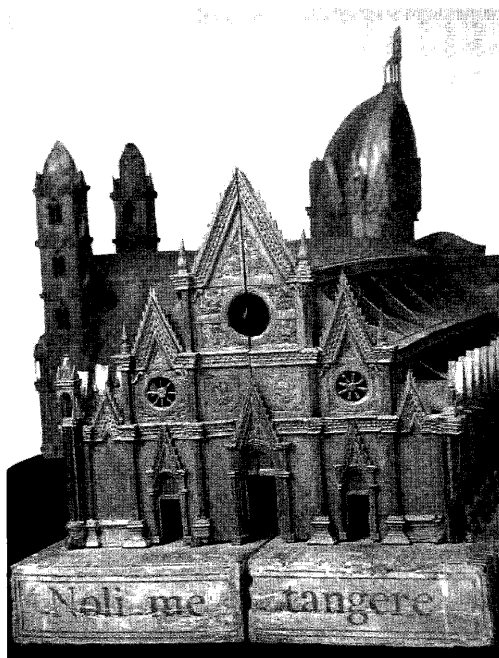


Fig.6.- Maqueta de San Petronio de Bologna.

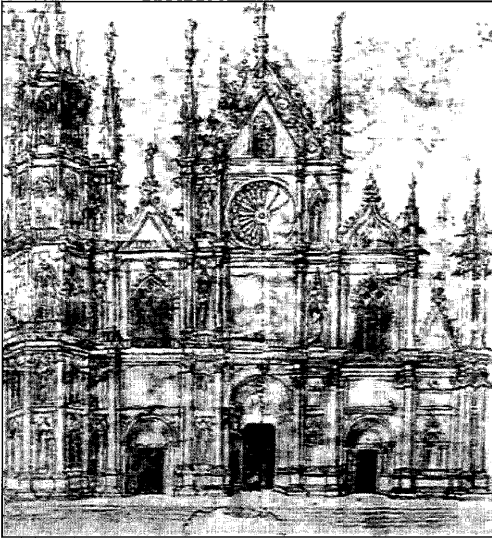


Fig. 7.- Baldassare Peruzzi, proyecto para la fachada de San Petronio de Bologna (1521-22).

En todo caso, la cuestión de las fachadas de estas dos obras no estaban todavía resueltas en el siglo XVII, y esto es verdaderamente interesante de cara al estudio de Caramuel, puesto que la diócesis de la que era obispo, Vigevano, está a sólo treinta kilómetros de Milán y, por otra parte, a partir de ciertas afirmaciones de su tratado, como ya ha sido citado anteriormente, podría afirmarse que conocía Bologna.

En primer lugar, para la fachada de la catedral de Milán los proyectos arquitectónicos propuestos en el siglo XVII más destacados fueron el de Carlo Buzzi (ca. 1645) y los dos que propuso Francesco Castelli (1648 y 1651) y los tres se caracterizaban por la fusión de motivos tomados del repertorio gótico y del nuevo lenguaje que, en su tiempo, las piedras hablaban [figs. 9-10]. Por otra parte, y de vuelta a Bologna, en el siglo XVII también hubo diseños combinando motivos clásicos y góticos para la fachada de San Petronio, entre los que destacó el del padre de Carlo Rainaldi, Girolamo Rainaldi (1626). Al margen de que ninguno de estos proyectos fuera definitivo y que la historia del diseño de estas fachadas continuara sin resolverse aún en el siglo XVIII, lo que parece evidente es que la arquitectura gótica no murió en el año 1400 en Italia y 1500 en el resto de Europa, sino que sus ideas, en lugar de haber sido rescatadas en el

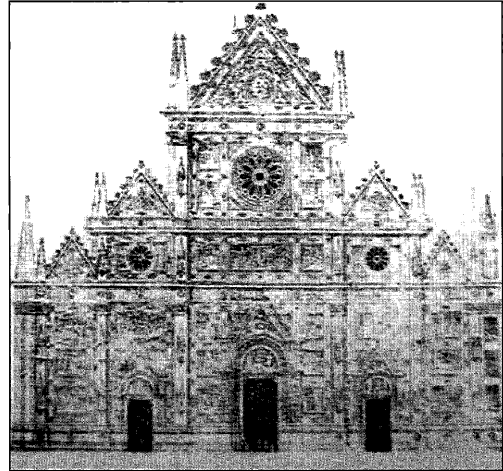


Fig. 8.- Giulio Romano, proyecto para la fachada de San Petronio de Bologna (1545).

siglo XIX por un grupo de nostálgicos que buscaban un mundo diferente en lo no-clásico movidos por los impulsos que fuese, perduraron y forman parte de una historia que todavía no ha sido contada<sup>35</sup>. El problema es que la Historia la escriben los historiadores y tras muchas interpretaciones se esconden cuestiones que son el fruto del tiempo en el que se vive y, así, por ejemplo, la idea que en Italia comenzó siendo despectiva sería reivindicada por los alemanes para demostrar, en primer lugar, su excelencia, tal y como propuso Goethe en 1772, afirmando que a la vista de la catedral de Estrasburgo no se podría decir que desde un punto de vista artístico los alemanes fuesen bárbaros<sup>36</sup>, y ya en el siglo XIX con el fin de reivindicarlo como estilo nacional<sup>37</sup>. Desde luego, y al margen de las ideas que la configuración de los estados pudiesen llevar aparejadas al nacimiento de la historia<sup>38</sup>, lo que está claro es que para una nación que había visto nacer a dos de los más grandes músicos de todos los tiempos, como son Bach y Beethoven, a extraordinarios escritores como Goethe y, por ejemplo, a filósofos de la talla de Immanuel Kant, tenía que resultar risible la idea de que ellos fueran los bárbaros en contraposición a la Europa mediterránea.

En todo caso, el punto al que se pretende llegar con todo este *excursus* es tan sencillo como a la vez complejo, y se puede formular

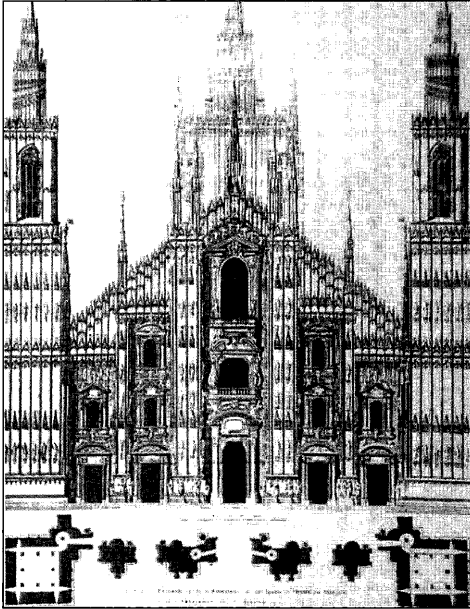


Fig.9.- Carlo Buzzi, Proyecto para la fachada del Duomo de Milán (ca.1645).

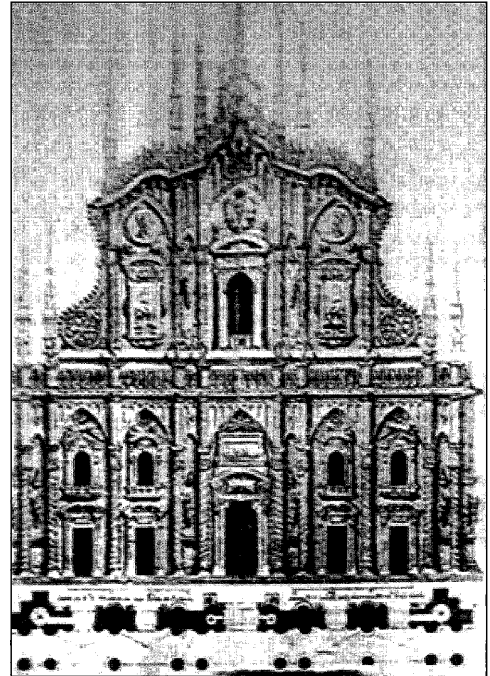


Fig.10.- Francesco Castelli, proyecto para la fachada de la catedral de Milán (1648).

simplemente diciendo que en el momento en que Caramuel escribía su *Architectura civil recta y obliqua* no se enfrentaba al gótico como si fuera un estilo del pasado, ya finalizado, muerto y obsoleto, un simple vestigio de la historia, sino que el lenguaje gótico todavía estaba vivo y, sobre todo, lo estaba en la región en la que él vivía. Sin embargo, estas ideas entrarían en contraposición con las que los libros de arquitectura manejaban; aún cuando no conociera el texto de Vasari anteriormente citado, la mayor parte de los tratadistas hacían algún tipo de alusión despectiva a las labores constructivas que habían realizado los pueblos bárbaros.

Sin embargo, Caramuel quizá como consecuencia de su experiencia vital en territorios en que la arquitectura gótica había tenido unos interesantes desarrollos o en los que todavía seguía estando viva, parece mostrar una nueva sensibilidad hacia este tipo de construcciones, eso sí, que siempre sería de segunda categoría si se comparaba con el sistema arquitectónico clásico. En este sentido, los aspectos que más elogia nuestro tratadista son los derivados de la naturaleza técnica de este tipo de construcción, algo en lo que se mostrará predecesor de Gua-

rino Guarini quien, aún al margen de las amargas críticas que dedicó a nuestro cisterciense, tomó numerosas ideas en relación al Gótico de él, tal y como ha demostrado Werner Oechslin<sup>39</sup>. Un fragmento que Caramuel cita de Torre Farfán confirma estas afirmaciones; hablando de la catedral de Sevilla dice "Su Architectura es Gothica, o por serla mas excelente en aquella edad, o porque se reputaria por la de mayor sufrimiento, como Obra que se criaba para sufrir el peso continuado de los siglos"<sup>40</sup>.

A modo de conclusión, estas obras para Caramuel "hazen buena vista; y prueban que, sin faltar a la gala, pueden ser las colunas mucho mas gruesas, de lo que los Griegos Architectos permiten"<sup>41</sup>, y en este sentido son una de las claves que le permitió concebir racional y razonadamente, textos en mano, y con algún que otro referente visual, la idea de los cinco diámetros del orden *Tyrío*, aun cuando nunca deje de considerar que, realmente, no es un ideal estético de belleza hacia el que mirar; "despues de bien executada y trabajada, no es hermosa"<sup>42</sup>.

Desde luego, esta valoración del arte del pasado y del de su propio tiempo estará muy lejos de las opiniones que por las mismas fechas mantenía Bellori, quien sin piedad condenaba la corrupta arquitectura de su época diciendo que "cada individuo se inventa una nueva idea o fantasma arquitectónico (...); hombres ciertamente sin ninguno de los conocimientos propios del arquitecto, título que ostentan en vano. Y así, deformando edificios y ciudades enteras y los monumentos del pasado, hacen absurdos malabarismos con esquinas, huecos y líneas retorcidas, basas descompuestas, capiteles y columnas con tonterías de estuco, ornamentos triviales y desproporciones; y Vitruvio condena asimismo las novedades de tipo semejante"<sup>43</sup>, y desde luego no sabrá Caramuel que pocos años después el arte del que había sido su tiempo y que posteriormente sería llamado "barroco", será identificado con el gótico, y así, por ejemplo, Milizia censurará el arte de Borromini al que califica de "formas góticas y chinas", un arte que quedará relegado y descalificado por sus audacias hasta que Burckhardt sugiera tímidamente en 1855 que quienes visiten Italia, tengan tiempo suficiente aún después de haber visto todas las obras perfectas, y quieran revivir la historia de la civilización italiana, pueden echar un vistazo a las obras "barrocas"<sup>44</sup>.

En todo caso, lo que probablemente no supiera Caramuel es que mientras él escribía su tratado, los anticuarios ingleses estaban empezando a estudiar la arquitectura gótica, toda vez que en Francia, nueve años después de la publicación de la *Architectura civil recta y obliqua*,

Jean-François Félibien publicó un volumen titulado *Recueil historique de la vie et des ouvrages des plus célèbres architectes* que incluía entusiastas capítulos sobre los grandes arquitectos góticos<sup>45</sup>.

Y lo que tampoco podría imaginarse Caramuel es que los futuros historiadores del arte que se enfrenten al pasado lo harán tratando de enmarcar en unas categorías-estanco evidentemente artificiales todas las producciones artísticas de nuestros antecesores —como si fuesen biólogos que hiciesen una clasificación taxonómica del reino, tipo, clase, orden, familia, género y especie a los que pertenecen cada uno de los edificios—, tratando de buscar, en el mejor de los casos, su presunta esencia y exponiendo una serie de generalidades que se tratarán de hacer universales. Quizá, si queremos tener una visión de la historia del arte más real que soñada, deberíamos dejar de creer en esas categorías y analizar las obras de arte en sí mismas y en su verdadero contexto, con sus problemáticas específicas, sin buscar el referente presuntamente clarificador de la generalidad, y así hacer nuestras las palabras que ya en el lejano 1796 publicaba Johann Gottfried von Herder:

*¡Cómo se apodera siempre de mí el temor cada vez que oigo caracterizar a toda una nación o época en pocas palabras, ya que cuán inmensa es la masa de variantes comprendidas en palabras tales como nación o Edad Media, o tiempos antiguos y modernos!*<sup>46</sup>.

## NOTAS

\* Las ideas expuestas en este artículo constituyeron en su día el capítulo II.7 de la tesis de licenciatura que con el título *Juan Caramuel de Lobkowitz y la arquitectura recta: los órdenes arquitectónicos* realicé bajo la dirección del profesor Alfredo Vigo Trasanos en el año 2004 en la Universidad de Santiago de Compostela. Asimismo forma parte del proyecto de investigación *Planos y dibujos de arquitectura y urbanismo: Galicia y el siglo XVIII* (BHA2002-00816), que financia el Ministerio de Ciencia y Tecnología.

<sup>1</sup> Este orden lo desarrolla en CARAMUEL de LOBKOWITZ, J.: *Architectura civil recta y obliqua*. Vegeven: Camilo Corrado, 1678, VII, XII, 74-75. A menos que se especifique lo contrario, las citas caramuelianas han sido tomadas de ahí.

<sup>2</sup> Véase al respecto PENA BUJÁN, C.: "¿Diseñó Dios El Escorial? Caramuel, el Salomonismo y la Octava Maravilla", *Studi secenteschi* 46 (2005), 259-280.

<sup>3</sup> CARAMUEL: *Architectura*, VIII, IV, 42. Sobre estos argumentos resulta muy ilustrativo el trabajo de SCHLOSSER, J. von: *Magistra latinitas e magis-*

*tra barbaritas* [1937]. Milán: Medusa, 2005.

<sup>4</sup> Así se podría inferir de sus palabras en CARAMUEL: *Architectura*, VII, XVI, 80.

<sup>5</sup> TORRE FARFÁN, F. de la: *Fiestas de la S. Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla. Al Nvevo Culto del Señor Rey S. Fernando el Tercero de Castilla y de León*. Sevilla: Viuda de Nicolás Rodríguez, 1671.

<sup>6</sup> BALDINUCCI, F.: *Vocabulario toscano dell'arte del disegno*. Florencia: s.e., 1681, 113. "Orden gótico: Se dice del modo de construir empleado en tiempos de los godos, de estilo ale-

mán (*di maniera Tedesca*), de proporciones en absoluto semejantes a los cinco buenos órdenes de arquitectura antiguos, pero de aspecto totalmente bárbaro, con delgadísimas columnas desmesuradamente altas, abovedada y en la mayor parte de las ocasiones con nervaduras situadas una sobre otra, con infinidad de pequeños tabernáculos y pirámides, salientes, quiebros, mensullas, vegetación, animales, poniendo siempre una cosa sobre otra, sin ninguna regla, orden ni medida, que se pueda ver con gusto".

<sup>7</sup> Esta cita, que está tomada del índice general de la *Architectura civil recta y obliqua*, la desarrolla y justifica en II, 1, 3-4.

<sup>8</sup> Empleo "no clásico" y no "anti-clásico" porque no creo que se pueda hablar de un arte con una intencionalidad anticlásica, de negación explícita de un sistema convertido en paradigma, en este momento.

<sup>9</sup> Los trabajos más recientes al respecto son GÜNTHER, H.: "Alberti, gli umanisti contemporanei e Vitruvio", en *Leon Battista Alberti. Architettura e Cultura*, Florencia, Leo S. Olschki, 1999, 33-44, ACKERMAN, J.: "Imitation", en *Antiquity and its Interpreters* (ed. A.A. Payne; A. Kuther; R. Smick). Cambridge: Cambridge University Press, 2000, 9-16, THOENES, C.: "Patterns of Transumption in Renaissance Architectural Theory", en *Antiquity*, 191-196 y BROTHERS, C.: "Architecture, Texts, and Imitation in Late-Fifteenth- and Early-Sixteenth-Century Rome", en *Architecture and Language. Constructing Identity in European Architecture. c.1000-c.1650* (ed. G. Clarke, P. Crossley). Cambridge: Cambridge University Press, 2000, 82-101.

<sup>10</sup> BUDDENSIEG, T.: "Criticism of Ancient Architecture in the Sixteenth and Seventeenth Centuries", en *Classical Influences on European Culture A.D. 1500-1700* (ed. R.R. Bolgar). Cambridge: Cambridge University Press, 1976, 335-348; MARDER, T.A.: "Bernini and Alexander VII: Criticism and Praise of the Pantheon in the Seventeenth Century", *Art Bulletin* 71

(1989), 628-645; "Rapporti fra Cortona e Bernini architetti", en *Pietro da Cortona. Atti del convegno internazionale Roma-Firenze, 12-15 novembre 1997* (ed. C.L. Frommel; S. Schütze). Milán: Electa, 1998, 270-278; *Gian Lorenzo Bernini* [trad. de Bernini and the Art of Architecture]. Milán: Rizzoli, 1998; "Symmetry and Eurythmy at the Panteon. The Fate of Bernini's Perceptions from the Seventeenth Century to the Present Day", en *Antiquity and its Interpreters*, 217-226; CONNORS, J.: "Un teorema sacro: San Carlo alle Quattro Fontane", en *Il giovane Borromini: dagli esordi a San Carlino* (ed. M. Kahn-Rossi, M. Francioli). Lugano: Museo Cantonale d'Arte, 1999, 459-495 y las contribuciones en el primer tomo de la obra *Borromini e l'universo barocco* (ed. R. Bösel; C. Frommel). Milán: Electa, 1999, de BÖSEL, R.: "Struttura e metamorfosi: osservazioni su alcuni aspetti formativi dell'architettura borrominiana", 35-49; FROMMEL, C.L.: "Borromini e la tradizione", 51-63; THELEN, H.: "Sui disegni di Borromini", 65-73; RASPE, M.: "Borromini e la cultura antiquaria", 83-93.

<sup>11</sup> CARAMUEL: *Architectura*, VII, IX, 25.

<sup>12</sup> PALLADIO, A.: *I Quattro libri dell'Architettura*. Venecia: Dominico de Franceschi, 1570, IV, XVII, 64.

<sup>13</sup> Los trabajos pioneros sobre este tema fueron DVORAK, M.: "Über Greco und den Manierismus" [1920], en *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*. Munich, 1924 y PEVSNER, N.: "Gegenreformation und Manierismus", traducido al castellano y recogido en sus *Estudios sobre arte, arquitectura y diseño*. Barcelona: Gustavo Gili, 1983, así como la tesis doctoral de Ernst Gombrich, dedicada a Giulio Romano, sobre la que publicó dos artículos entre los años 1934 y 35, titulados "Zum Werke Giulio Romanos" *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 8 (1934), 70-104 y 9 (1935), 121-150. Los posicionamientos posteriores más influyentes han sido WÜRTEMBERGER, F.: *El Manierismo. El estilo europeo del siglo XVI* [1962]. Barcelona: Garriga, 1964;

HAUSER, A.: *El Manierismo. La crisis del Renacimiento y el origen del arte moderno* [1964]. Madrid: Guadarrama, 1965 y SHEARMAN, J.: *El Manierismo* [1967]. Bilbao: Xarait, 1990.

<sup>14</sup> CARAMUEL: *Architectura*, proemial, II, 16. Sobre este pasaje véase asimismo las reflexiones de VIGO TRASANCOS, A.: "Transformación, utopía y redescubrimiento. La catedral desde el barroco a nuestros días", en *Santiago, la catedral y la memoria del arte* (ed. M. Núñez). Santiago, Consorcio de Santiago, 2000, 200 y n. 85.

<sup>15</sup> Para un análisis más detallado véase mi trabajo *¿Diseñó Dios El Escorial?*

<sup>16</sup> Como aval de estas afirmaciones podemos traer a colación los trabajos de SIGÜENZA, J. de: *La fundación del monasterio de El Escorial*. Madrid: Turner, 1988; *Historia de la Orden de San Jerónimo*. Salamanca: Junta de Castilla y León, 2000 y los grabados que Pedro Perret realizó y publicó con el título de *Sumario y breve declaración de los diseños y estampas de la Fábrica de San Lorenzo el Real del Escorial* (1589), y que fueron la consecuencia de los esfuerzos del propio Juan de Herrera, quien desde 1583 se encargó personalmente de obtener la exclusiva en la difusión de estas imágenes, a través de un privilegio real.

<sup>17</sup> Los paralelos de Carlos V con David ya aparecen en una fecha tan temprana como es 1520, en una famosa carta de Pedro de Gante y en la *Historia del Emperador Carlos V* de fray Prudencio de Sandoval. Aun cuando parece factible que las primeras alusiones a Felipe como Salomón pudiesen haber surgido el uno de marzo de 1549, con la entrada de Carlos V y el príncipe en Bruselas, el primer texto en que se hace una clara alusión explícita en esta línea es en el año 1552, en un escrito de Juan Calvete de la Estrella, que dice "Vos soys el prudente Salomon, que por mandado de vuestro justo Padre gobernaireis los reynos, que os pertenecen, con grandissimo contentamiento de los pueblos". Véase CALVETE de la ESTRELLA, J.C.: *El felicísimo viaje del muy*

alto y muy Poderoso Príncipe don Phelipe, hijo d'el Emperador Don Carlos Quinto Maximo, desde España a sus tierras de la baxa Alemaña: con la descripción de todos los Estados de Brabante y Flandes. Amberes: Martín Nucio, 1552. De todas maneras, estas ideas no calarían en España hasta los años setenta, cuando Benito Arias Montano, a la sazón bibliotecario del monasterio, las importa desde Amberes. Para más datos puede verse mi trabajo *¿Diseñó Dios El Escorial?*

<sup>18</sup> La primera vez que se dice explícitamente que El Escorial es un nuevo Templo de Salomón es en la primera crónica del monasterio, escrita por fray Juan de la Cruz en 1591. Sus palabras al respecto son: "El que quisiere creer y saber con mas certidumbre lo que es, vealo que hallara edificado otro templo de Salomon (...) que con todo ello pareciese hariense allegado, puesto, y edificado en tan pocos dias, y tan sin ruido de martillos, y sin sentir, que no parece obra hecha por solas manos humanas (...) en este sancto templo, que con tanta afición y deuocion mostrara y empleara en el sus riquezas el Catolico rey don Phillipo, ofreciendolo como otro Salomon". CRUZ, J. de la: *Historia de la Orden de San Hieronymo Doctor de la yglesia y de su restauracion y fundación en los Reynos de España*. Manuscrito conservado en la biblioteca del Monasterio de El Escorial, cód. 6-II-19, fols. 393r-v. Para más datos puede verse mi trabajo citado en la nota anterior.

<sup>19</sup> Ya Krautheimer aventuraba que, en muchas ocasiones, los significados simbólicos de las formas arquitectónicas pueden realizarse *a posteriori*: "an existing plan may have been interpreted 'post factum' as having some symbolical meaning". KRAUTHEIMER, R.: "Introduction to an 'Iconography of a Mediaeval Architecture'", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 5 (1942), 1-33, espec. 9.

<sup>20</sup> CARAMUEL: *Architectura*, VIII, IV, 54.

<sup>21</sup> Cit. en BONET CORREA, A.: "Juan Caramuel de Lobkowitz, polígrafo paradigmático del Barroco",

introducción a Caramuel: *Architectura*, XXVIII.

<sup>22</sup> CARAMUEL: *Architectura*, VIII, III, 52.

<sup>23</sup> CARAMUEL: *Architectura*, VII, IV, 9.

<sup>24</sup> CARAMUEL: *Architectura*, proemial, IV, 28-29.

<sup>25</sup> BLONDEL, F.: *Cours d'architecture*. París: Lambert Rouilland, 1675; PHILANDRIER: *Annotations*, III, 3, [18]; IV, 3 [13]; V, 9, [8].

<sup>26</sup> Véase la nota 9.

<sup>27</sup> BORROMINI, F.: *Opus architectonicum*. Milán: Il Polifilo, 1988, "Alli benigni lettori".

<sup>28</sup> CARAMUEL: *Architectura*, VII, IV, 11.

<sup>29</sup> Cit. en FRANKL, P.: *The Gothic. Literary Sources and Interpretations through Eight Centuries*. Princeton (New Jersey): Princeton University Press, 1960, 55.

<sup>30</sup> KLOTZ, H.: "Deutsche und italie-nische Baukunst im Trecento", *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz* 11 (1966), 173-190.

<sup>31</sup> Hay que indicar, sin embargo, que a lo largo del Renacimiento se calificaba también como obras modernas (*lavori moderni*), como por ejemplo hizo Filarete (Cit. en FRANKL: *Gothic*, 256). Por otra parte, en el mundo francés del siglo XVI, además de emplear el calificativo de moderno, se consideraba que el gótico era un estilo francés, y así lo hace por ejemplo Philibert de l'Orme, que dedica tres breves capítulos a las bóvedas góticas (l'ORME, P. de: *Traité d'architecture* [ed. facs. de *Nouvelles Intentions pour bien bastir et à petits fraiz* (1561) y *Premier Tome de l'Architecture* (1567)]. París: Léonce Laget, 1988, *Architecture*, IV, 8). Para otros datos véanse, además de la obra de Frankl citada, los cronológicamente anteriores trabajos de SCHLOSSER, J. von: "Gotik" [1910], en *Präudien. Vorträge und Uufsä\_e*. Berlín: Julius Bard, 1927, 270-295; CLARK, K.: *The Gothic Revival: An Essay in the History of Taste* [1928]. Londres: Butler and Tanner, 1962, 4-6; BEER, E.S. de: "Gothic: Origin and Diffusion of the Term; the Idea of Style in Architecture", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 11 (1948), 143-162.

<sup>32</sup> VASARI, G.: *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti* [ed. de 1568]. Roma: Newton, 2003, 56 (Introducción, *Arquitectura*, III).

<sup>33</sup> GOMBRICH, E.H.: "Norma y forma. Las categorías estilísticas de la historia del arte y sus orígenes en los ideales renacentistas" [1963], en *Norma y forma. Estudios sobre el arte del Renacimiento*, 1. Madrid: Debate, 2000, 81-98, espec. 83-84. Las palabras de Vitruvio son: "Pero éstos que eran imitaciones basadas en la realidad son desdeñadas actualmente debido a su gusto impropio. En el estuco hay monstruos en vez de representaciones definidas tomadas de cosas definidas. En lugar de columnas crecen tallos; en lugar de frontones hay paneles con hojas rizadas y volutas. Los candelabros sostienen pequeñas capillas pintadas y sobre ellas crecen racimos de delgados tallos con figuras sentadas encima al azar. De nuevo delgados tallos con cabezas de hombres y de animales unidas a la mitad del cuerpo. Estas cosas no existen, ni pueden existir, ni han existido. Por ello las nuevas modas obligan a los jueces malos a condenar la buena artesanía. Puesto que ¿cómo puede ser que un junco sustente un techo o un candelabro sostener todos los adornos de un frontón, o un tallo blando y delgado, una estatua sedente, o cómo pueden nacer flores y estatuas de medio cuerpo alternativamente a partir de raíces y tallos? Y sin embargo, cuando la gente ve estas falsedades, las aprueban en lugar de juzgar si pueden ser reales o no". VITRUVIO: *De architectura/On Architecture* [ed. Frank Granger]. Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 1970, VII, 5.

<sup>34</sup> Véase los siguientes fragmentos, todos ellos recogidos en *Scritti Rinascimentali di Architettura*. Milán: Il Polifilo, 1978:

-Francesco di Giorgio: "Consiglio dato da Francesco di Giorgio sopra il modo di voltare la cupola del Duomo di Milano", 379-385.

-Leonardo da Vinci: "Lettera ai fabbricieri del Duomo di Milano", 349-353.

-Donato Bramante: "Bramanti opinio super domicilium seu templum magnum", 367-374.

<sup>35</sup> Sobre este tema destacan los trabajos de BURCKHARDT, J.: *The Architecture of the Italian Renaissance*. Harmondsworth: Penguin Books, 1987, 23-25; SCHLOSSER, J. von: "Gotik" [1910], en *Präludien. Vorträge und Uufsä\_e*. Berlín: Julius Bard, 1927, 270-295; PANOFSKY, E.: "La primera página del 'Libro' de Giorgio Vasari. Un estudio sobre el estilo gótico a la luz del Renacimiento italiano, con un apéndice acerca de dos proyectos de fachada de Domenico Beccafumi" [1930], en *El significado en las artes visuales*. Madrid: Alianza, 1993, 195-262; ACKERMAN, J.S.: "Ars sine Scientia Nihil Est: Gothic Theory of Architecture at the Cathedral of Milan", *The Art Bulletin* 31 (1949), 84-111; WITTKOWER, R.: *Gothic vs. Classic. Architectural Projects in Seventeenth-Century Italy*. Nueva York: George Braziller, 1974. Más muestras de esta problemática en otros contextos en el interesante trabajo de RINALDI, A.: "Firenze e Roma alle soglie del barocco. Paradossi e aberrazioni dell'architettura fiorentina

tra XVI e XVII secolo", en *Bernini e la Toscana. Da Michelangelo al Barocco mediceo e al neocinquecentismo* (ed. O. Brunetti; S. C. Cusmano; V. Tesi). Roma: Gangemi, 2002, 3-20.

<sup>36</sup> Así lo afirmaría en su obra *Von Deutscher Baukunst, DM Ervini a Steinbach*. Cit. en WATKIN, D.: *The Rise of Architectural History*. Londres: The Architectural Press, 1983, 4. Véase asimismo BELTING, H.: *The Germans and their Art. A Troublesome Relationship*. New Haven-Londres: Yale University Press, 1998, 41-43.

<sup>37</sup> BELTING, H.: *The End of the History of Art?* Chicago-Londres: The University of Chicago Press, 1987, 88.

<sup>38</sup> Véanse al respecto los trabajos de José Carlos Bermejo Barrera, todos ellos publicados en Madrid por la editorial Akal: *Psicoanálisis del conocimiento histórico* (1983); *El final de la Historia. Ensayos de historia teórica* (1987); *Replanteamiento de la Historia. Ensayos de historia teórica II* (1989); *Fundamentación lógica de la historia. Introducción a la Historia Teórica* (1991); *Entre Historia y Filosofía* (1994); *Genealogía de la Historia. Ensayos de historia teórica III* (1999); *¿Qué es la historia teórica?* (2004).

<sup>39</sup> OECHSLIN, W.: "Anotaciones a Guarino Guarini y a Juan Caramuel de Lobkowitz" [1968], *Anales de Arquitectura* 2 (1990), 77-89.

<sup>40</sup> Cit. en CARAMUEL: *Architectura*, VII, VI, 51.

<sup>41</sup> CARAMUEL: *Architectura*, proemial, IV/XXX, 41-42.

<sup>42</sup> CARAMUEL: *Architectura*, VIII, XII, 75. Véase al respecto PENA BUJÁN, C.: "Y Dios diseñó dos columnas: Juan Caramuel y el 'orden tyrio' en el Templo de Salomón" (en prensa).

<sup>43</sup> BELLORI, G.P.: *Le vite de pittori, scultori et architetti moderni* [ed. facs. de 1672]. Roma: Calzone, 1931, 12. Una de las obras más recientes sobre Bellori es BELL, J.; WILLETTE, T. (ed.): *Art History in the Age of Bellori. Scholarship and Cultural Politics in Seventeenth-Century Rome*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

<sup>44</sup> BURCKHARDT, J.: *Il cicerone. Guida al godimento delle opere d'arte in Italia* [1855]. Florencia: Rizzoli, 1994, I: 399.

<sup>45</sup> WATKIN: *Rise*, 20 y 49.

<sup>46</sup> Cit. en GOMBRICH, E.H.: *Gombrich esencial*. Madrid: Debate, 1997, 257.