

Invencción, traza y proyecto. El proceso arquitectónico en las *Obras Reales* de la Casa de Austria

BEATRIZ BLASCO ESQUIVIAS*

Resumen

Durante los reinados de Felipe III y Felipe IV de Austria se verificó un cambio de gusto en la corte de Madrid, propiciado por la actividad de ciertos pintores y escultores en la invención arquitectónica de Obras Reales frente a la tradicional hegemonía de los maestros de obras o arquitectos prácticos, con una formación tradicional y un perfil continuista. La participación de artistas figurativos en Obras Reales posibilitó la disociación albertiana entre la 'traza' o invención arquitectónica y el proceso constructivo. El conflicto que generó este asunto ha sido analizado e interpretado de manera convencional por un sector de la historiografía artística, que ha desenfocado los términos del debate y ha usado fragmentariamente las fuentes documentales, negando la autonomía de las trazas y desdibujando la imagen y la autoridad de los artistas y los arquitectos implicados en la disputa.

Palabras clave

Arquitectura, siglo XVII, Madrid, Obras Reales, Junta de Obras y Bosques, traza, tracista, invención, maestría mayor, Giovanni Battista Crescenzi, Juan Gómez de Mora, Diego Velázquez, Alonso Cano, Herrera el Mozo, José del Olmo.

Abstract

During the reigns of Philip III and Philip IV of Spain a change of taste was verified in the Court of Madrid. Focused on the issue of architectural invention within the framework of the Royal Works, it was encouraged by the activity of certain painters and sculptors against the traditional hegemony of the Maestros de Obras or 'practical architects', who testified to a traditional education and a continuistic attitude towards their profession. The contribution of figurative artists to the Royal Works made possible the Albertian dissociation between architectural drawing or 'invention' and the constructive process itself. The conflict generated by this has been analyzed and interpreted in a conventional manner by an important sector of artistic historiography that has missed the terms of the debate by using fragmentary documentary sources, resulting in a blurred image and authority of those artists and architects involved in the dispute.

Keywords

Architecture, 17th Century, Madrid, Obras Reales (Royal Works), Junta de Obras y Bosques (Royal Board of Works and Forests), architectural drawing, treatises, invention, masters, Giovanni Battista Crescenzi, Juan Gómez de Mora, Diego Velázquez, Alonso Cano, Francisco de Herrera el Mozo, José del Olmo.

* * * * *

* Catedrática de Historia del Arte de la Universidad Complutense de Madrid.

El enigma de la autoría y el menosprecio del tracista

En las primeras décadas del siglo XVII se emprendieron en la corte española algunas de las empresas arquitectónicas más relevantes de la Europa coetánea, tales como el Panteón de Reyes del Monasterio de El Escorial (1617-1654); la fachada del Alcázar Real de Madrid, que incorporaría dos nuevas y modernas salas de aparato —la Pieza Ochavada (1618-1630) y el Salón de los Espejos (1643)—, y el Palacio y Real Sitio del Buen Retiro (1632-1640). A éstas podríamos añadir otras obras maestras como el Palacio del Duque de Uceda (1610), que rivalizaba en grandiosidad, ornato y armonía con el cercano Alcázar Real; el Monasterio Real de la Encarnación (1611-1616); la Plaza Mayor (1617-1619), y la Cárcel de Corte (hoy Ministerio de Asuntos Exteriores, 1629-1641), casi todas atribuidas durante siglos al arquitecto Juan Gómez de Mora (1586-1648), que desde 1611 asumió el título vitalicio de Maestro y Trazador Mayor de Obras Reales.

El Alcázar, el Panteón de Reyes y el Buen Retiro recabaron desde el principio la atención de los historiadores del arte y han sido objeto de numerosos estudios monográficos, abundando las noticias documentales y los análisis sobre sus procesos constructivos y sus respectivos significados políticos y simbólicos, que confirman su función como escenarios para representar el poder de los Habsburgo. Entre otros muchos, hoy contamos con los completos estudios de Veronique Gerard, Steven N. Orso o José Manuel Barbeito sobre el Alcázar Real de Madrid, que protagonizó también sendas exposiciones temporales, dirigidas respectivamente por Fernando Checa y José María Luzón.¹ Hace pocos meses celebramos la aparición de un exhaustivo estudio sobre las colección artística de Felipe IV, realizado a partir del inventario del Alcázar de 1666 por los jóvenes historiadores Gloria Martínez Leiva y Ángel Rodríguez Rebollo.² Conocemos asimismo con precisión el proceso constructivo del Panteón de Reyes de El Escorial, gracias al pionero y revelador análisis de René Taylor, a la polémica respuesta de Virginia Tovar Martín, a las precisiones documentales de Juan José Martín González y Agustín Bustamante y a la reciente tesis doctoral de Gloria del Val Moreno, que completan las

¹ GERARD, V., *De castillo a palacio. El Alcázar de Madrid en el siglo XVI*, Bilbao, Xarait, 1984; ORSO, S. N., *Philip IV and the Decoration of the Alcazar of Madrid*, Princeton, Princeton University Press, 1986; MARÍAS, F., *De pintores-arquitectos: Crescenzi y Velázquez en el Alcázar de Madrid*, en “Velázquez y el arte de su tiempo. V Jornadas de Historia del Arte”, Madrid, 1991, pp. 81-91; BARBEITO, J. M., *El Alcázar de Madrid*, Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos, 1992; CHECA CREMADES, F. (dir.), *El Real Alcázar de Madrid. Dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la Corte de los reyes de España*, Madrid, Nerea, 1994; LUZÓN NOGUÉ, J. M. (dir.), *Velázquez. Esculturas para el Alcázar*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2007.

² MARTÍNEZ LEIVA, G. y RODRÍGUEZ REBOLLO, A., *El Inventario del Alcázar de Madrid de 1666: Felipe IV y su colección artística*, Madrid, Polifemo, 2016.

noticias brindadas por los cronistas de la época y por los compiladores decimonónicos Agustín Ceán Bermúdez y Eugenio Llaguno y Amirola, aportando nuevos datos y nuevos puntos de vista.³ Contamos, además, con los estudios de Virginia Tovar sobre la vida y la obra de Juan Gómez de Mora, de quien compuso un nutrido catálogo que abarca la totalidad de las empresas arquitectónicas emprendidas por la Corte de Madrid durante su jefatura como Maestro Mayor de Obras Reales, es decir, desde 1611 hasta 1648, fecha de su muerte.⁴

Por lo que se refiere al Buen Retiro, disponemos de abundantes documentos para reconstruir su biografía, desde los exhumados y analizados por el marqués del Saltillo, José María de Azcárate y otros, hasta la famosa monografía de los hispanistas Jonathan Brown y John H. Elliott, que crearon una metodología e imprimieron un cambio de rumbo historiográfico al centrar su estudio en la simbología y el significado político del Buen Retiro. Revisada y ampliada por los propios autores, esta obra clave se ha enriquecido con las investigaciones de la arquitecta Carmen Blasco, que reconstruyó el primitivo conjunto palaciego y sus jardines, y con el más reciente estudio de Juan Luis Blanco Mozo sobre el arquitecto Alonso Carbonel,⁵ sin citar —en este y en los otros casos— innumerables estudios que incrementan y precisan cada día las noticias existentes.

No podemos decir, por tanto, que estas obras capitales de la monarquía hispánica carezcan de documentación y estudio. Paradójicamente, hay todavía una cierta controversia sobre la invención o autoría intelectual de estos edificios capitales, motivada no sólo por la pérdida de trazas originales, la modificación o destrucción de los inmuebles o el desconocimiento de los procesos administrativos de las Obras Reales (válidos asimismo para los

³ TAYLOR, R., “Juan Bautista Crescencio y la arquitectura cortesana española (1617-1635)”, *Academia*, 48, 1979, pp. 61-126; TOVAR MARTÍN, V., “Significación de Juan Bautista Crescencio en la Arquitectura Española del Siglo XVII”, *Archivo Español de Arte*, LVI, 215, 1981, pp. 297-318; MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., “El Panteón del Escorial y la Arquitectura barroca”, *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, XLVII, 1981, pp. 265-284; BUSTAMANTE GARCÍA, A., *La octava maravilla del mundo (Estudio histórico sobre El Escorial de Felipe II)*, Madrid, Editorial Alpuerto, 1994; DEL VAL MORENO, G., *Giovanni Battista Crescenzi (Roma, 1577-Madrid, 1635) y la renovación de las artes durante el reinado de Felipe IV*, Tesis doctoral, Madrid, UCM, 2015.

⁴ TOVAR MARTÍN, V., *Arquitectura madrileña del siglo XVII: (datos para su estudio)*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1983; TOVAR MARTÍN, V. (ed.), *Juan Gómez de Mora (1586-1648). Arquitecto y trazador del rey y Maestro Mayor de Obras de Madrid*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid-Concejalía de Cultura, 1986.

⁵ LASSO DE LA VEGA Y LÓPEZ DE TEJADA, M., “Arquitectos y alarifes madrileños del siglo XVII”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 52, 1948, pp. 161-221; AZCÁRATE, J. M^a, “Anales de la construcción del Buen Retiro”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, I, 1966, pp. 99-135; BROWN, J. y ELLIOTT, J. H., *A palace for a King. The Buen Retiro and the court of Philip IV*, Yale University Press, New Haven and London, 1980 (Madrid, Revista de Occidente-Alianza, 1980 y Madrid, Taurus, 2003); BLASCO RODRÍGUEZ, C., *El Palacio del Buen Retiro de Madrid. Un proyecto hacia el pasado*, Madrid, COAM, 2001; BLANCO MOZO, J. L., *Alonso Carbonel (1583-1660), Arquitecto del Rey y del Conde-Duque de Olivares*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2007.

proyectos arquitectónicos), sino también por la tradicional incompreensión historiográfica (a veces expresada en forma de menosprecio o de rechazo) respecto a la arquitectura y los arquitectos de la corte española del siglo XVII [fig. 1]. Ya en 1883 Marcelino Menéndez Pelayo, en su fundamental *Historia de las Ideas Estéticas en España*, consolidó la idea de la escasa capacidad de los españoles para el estudio y aplicación del conocimiento abstracto y, en particular, para las matemáticas y la geometría, llegando a afirmar que después de Juan de Herrera (1530-1597) no hubo más arquitectos en España, al tiempo que proclamaba el predominio aquí de la teoría y la práctica pictórica frente al fracaso y retroceso de la arquitectura: *Juan de Herrera, que, favorecido por la natural tendencia grave y tétrica del genio de Felipe II, impuso despóticamente su gusto y su dirección pura, austera y decorosa, pero abrumadora y helada, a todos los maestros de obras y aparejadores españoles (porque arquitectos dejó de haberlos muy pronto). Y cuando a mediados del siglo XVII quisieron romper aquel pesado cinto de piedra y de cal que no decía nada a la razón ni a los sentidos, y restituir a la fantasía algunos de sus derechos enteramente anulados, por lo que ya, más que arte bella, era un oficio de cantería, sólo supieron encontrar la originalidad en las mayores depravaciones del mal gusto, que es cosa tristísima cuando no le acompaña el genio inventivo.*⁶

Casi cien años después, en 1975, el gran estudioso e historiador del arte Alfonso Emilio Pérez Sánchez dibujaba un sombrío (y, en cierto modo, certero) retrato de la arquitectura madrileña y sus artífices en la segunda mitad del siglo XVII, evidenciando las dificultades por las que atravesaba el sector en la Villa y Corte de Madrid y poniendo también de manifiesto las reticencias de nuestra disciplina a aceptar el nuevo modelo de arquitecto —arquitecto inventivo o “tracista”—, que acabaría imponiéndose en la corte de Felipe IV y cuyo origen aquí hemos de retrotraer hasta la publicación del tratado de Diego de Sagredo *Medidas del Romano*

⁶ MENÉNDEZ PELAYO, M., *Historia de las ideas estéticas en España*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1974 (1ª ed. 1883), vol. I, pp. 848-849. En el mismo texto, Menéndez Pelayo criticaba con dureza los tratados de arquitectura traducidos y publicados por las Real Academia de Matemáticas de Madrid, fundada por Felipe II en 1582 y dirigida por Juan de Herrera: *el poderoso impulso comunicado por Juan de Herrera a todos los estudios científicos que tienen relación con la teoría de la Arquitectura, se manifestó con la traducción casi simultánea de tres libros clásicos de la escuela grecorromana, el Vitruvio, el Alberti y el Vignola. En el segundo intervino como censor, y en el tercero aconsejando y dirigiendo al intérprete. El mérito de estas traducciones, estimables por su rareza, es muy desigual. El Vitruvio de Miguel de Urrea (...) es más oscuro e ininteligible que el original, con ser éste uno de los libros más oscuros y escabrosos de la literatura latina. Urrea tradujo gramaticalmente, las más veces sin preocuparse del sentido. Pero con ser tanta su incorrección y desaliño, todavía parece prodigiosa su labor si se la confronta con los diez libros De re aedificatoria de León Battista Alberti, traducidos no sé si del latín o de la versión italiana, pero desfigurados y calumniados bárbaramente por el alarife de Madrid Francisco Lozano. La cartilla de Vignola, arreglada menos mal por el pintor toscano Patricio Caxesi o Caxés, y adicionada por él con trece dibujos de portadas romanas, alcanzó mucho éxito por la forma elemental y ligera en que expone el tecnicismo de los cinco órdenes, y siguió reimprimiéndose como vademécum socorrido de los albañiles y canteros hasta fines del siglo pasado [vol. I, pp. 852-853].*

(Toledo, 1526)⁷ y la temprana traducción del *De Re Aedificatoria*,⁸ con unas ideas que alentarían a muchos pintores y escultores, hábiles dibujantes y muchos en geometría y perspectiva, a diseñar trazas de arquitectura y, en ciertos casos, a disputar este oficio a los profesionales del ramo.⁹

Aunque cada vez se acortan más las distancias, todavía hay un evidente desequilibrio entre la multitud de estudios sobre la teoría y la práctica de la pintura en España durante el Siglo de Oro¹⁰ y los dedicados a los tratados de arquitectura y sus autores, en ocasiones infravalorados por algunos especialistas. Otros, en cambio, como Francisco Javier Sánchez Cantón, Manuel Gómez Moreno o Antonio Bonet Correa,¹¹ fueron pio-

⁷ MARIAS, F. y BUSTAMANTE, A. (eds.), *Medidas del romano por Diego de Sagredo*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Instituto de Conservación y Restauración y Consejo General de Colegios Oficiales de Aparejadores y Arquitectos de Madrid, 1986.

⁸ ALBERTI, L. B., *Los Diez Libros de Arquitectura de...*, traducidos del Latín en Romance por Francisco Lozano..., Madrid, Alonso Gómez, 1582, (ed. facsimilar de J. M^a Azcárate, Valencia, Albatros, Colección Juan de Herrera, 1977).

⁹ *Apoyado en un riguroso y exhaustivo despojo documental, se presenta ahora por vez primera el complejo mundo profesional de arquitectos, alarifes, maestros de obras, tracistas, ensambladores, aparejadores y canteros que llevaron a cabo la fachada monumental, tantas veces de excesiva modestia, sierva siempre de dificultades económicas, del Madrid de Felipe IV y Carlos II (...) El mundo de los arquitectos del siglo XVII madrileño, con frecuencia emparentados entre sí, a golpes siempre con las dificultades económicas, con los pleitos inacabables, los pagos que no llegan y las sucesivas bajas de la moneda, no es el más adecuado al despliegue de la magnificencia constructiva que permita brillantes afirmaciones de estilo personal. Por otro lado —y es ésta quizá la más significativa enseñanza de este trabajo ejemplar— el número de verdaderos ingenios arquitectos, trazadores con inventiva espacial, es muy limitado y en el proceso constructivo de las obras de más envergadura es fácil advertir la estrechísima compenetración entre el comitente (un monasterio tantas veces), el tracista, que con frecuencia se atiene a algunos tipos dados, y el constructor, que sobre la marcha transforma, interpreta, y en resumidas cuentas crea, la obra que ha llegado hasta nosotros, quizá sin impronta genial o personal alguna, pero bien significativa de un tiempo y de un ambiente en que los conceptos de 'paternidad' artística, especialmente en la arquitectura, no era tan rigurosa como hoy. De los nombres tradicionalmente mencionados en nuestros manuales como representantes significativos de este momento de la arquitectura madrileña (...) destacan tres: Herrera el Mozo, Jiménez Donoso y Herrera Barnuevo. De los dos primeros es bien poco lo que la presente revisión documental ha confirmado como suyo. Es indudable que estos artistas, de personalidad evidente y conocidos como pintores y decoradores, vinculados también a palacio en mayor o menor grado y con más peso social que sus, casi anónimos, alarifes contemporáneos, se han beneficiado de cuanto de ellos dice Palomino, pintor también. Conocedores de la perspectiva teórica, buenos matemáticos sin duda, afortunados decoradores de arquitecturas fingidas, influyentes por eso mismo en un mundo donde la fastuosa decoración había de compensar tantas veces la pobreza de las estructuras, es evidente que hubieron de intervenir de algún modo en las obras que tradicionalmente se les asignaban y que ahora los documentos revelan realizadas (y aun trazadas) por otros maestros [PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., prólogo a TOVAR MARTÍN, V., *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1975, p. 14].*

¹⁰ Es obligado citar, entre otros muchos, los estudios de CALVO SERRALLER, F., *La teoría de la Pintura en el Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1991; BASSEGODA I HUGAS, B. (ed.), *Francisco Pacheco. El arte de la Pintura*, Madrid, Cátedra, 1990; HELLWIG, K., *La literatura artística española en el siglo XVII*, Madrid, Visor, 1999; GARCÍA LÓPEZ, D., *Lázaro Díaz del Valle y las Vidas de pintores de España*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2008, y ATERIDO FERNÁNDEZ, Á., *El final del Siglo de oro. La pintura en Madrid en el cambio dinástico (1685-1726)*, Madrid, CSIC-Coll & Cortés, 2015.

¹¹ SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., *Fuentes literarias para la historia del Arte Español*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, vol. I, 1923, vol. II, 1933 y vol. III, 1934; GÓMEZ MORENO, M., *El libro español de arquitectura*, Madrid, Instituto de España, Editorial Magisterio Español, 1949; BONET CORREA, A., *Bibliografía de arquitectura, ingeniería y urbanismo en España*, Madrid, Turner, 1980; BONET CORREA, A., *Qué es un tratado de arquitectura, o la biblioteca del perfecto arquitecto y del constructor práctico*, Folleto editado para la Exposición bibliográfica del Libro Antiguo de Arquitectura en España (1498-1880), Madrid, Biblioteca Nacional, 1981.



Fig. 1. Agostino Mitelli y Michelangelo Colonna, Decoración de techo para el Salón de la Ermita de San Pablo en el Buen Retiro. Hacia 1660. Óleo sobre lienzo, 187 x 281 cm. Madrid, Museo de Historia (antes Museo Municipal, en depósito del Museo Nacional del Prado).

neros en apreciar las aportaciones de los tratados italianos traducidos a lengua castellana y de los propios textos elaborados en España para modernizar el arte de la arquitectura, impulsando con su ejemplo las modernas ediciones de Sagredo (1526), Villalpando (Serlio, 1552), Urrea (Vitruvio, 1582), Lozano (Alberti, 1582), Arfe (1585), Cajés (Vignola, 1593), Lorenzo de San Nicolás (1639 y 1665), Juan Caramuel (1678) o Domingo Antonio de Andrade (1695), que interesaron asimismo a los lingüistas. Estos últimos han puesto en evidencia la importancia de dichos textos para revalorizar la lengua española como vehículo de divulgación científica.¹² Gracias a ellos, admitimos la extraordinaria importancia de los

¹² Especialmente interesantes en este sentido son los estudios de MANCHO DUQUE, M^a J., del Centro de Investigaciones Lingüísticas de la Universidad de Salamanca (CILUS), “La lengua española, vehículo de divulgación científica en el Renacimiento”, en *Pórtico a la ciencia y la técnica del Renacimiento*, Salamanca, Junta de Castilla y León-Universidad de Salamanca, 2001, pp. 45-84; “La divulgación científica y técnica en castellano en la época de Cervantes”, en *La ciencia y la técnica en la época de Cervantes: textos e imágenes*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca-CILUS, 2005, pp. 17-50, y “La divulgación científica y sus repercusiones léxicas en la época del Quijote”, *Panace@*, VI, 21-22, 2005, pp. 285-297. También sigue siendo interesante el pionero análisis de LÓPEZ PIÑERO, J. M^a, *Ciencia y técnica en la sociedad española de los siglos XVI y XVII*, Barcelona, Labor, 1979.

tratados de arquitectura en la consolidación, difusión y normalización del moderno lenguaje renacido en ciertas ciudades de Italia e incorporado sucesivamente a la Corte española desde el siglo XVI. Del mismo modo, los lingüistas nos ayudaron a aceptar el protagonismo de estos libros en la formación crítica e intelectual no sólo de los arquitectos sino de todos los artistas españoles, a pesar de lo cual seguimos estudiando con independencia y separadamente los tratados de arquitectura y los textos sobre pintura y escultura, fragmentando así la doctrina artística coetánea y dificultando la comprensión global y unitaria de todos los procesos que concurrían en su elaboración y puesta en práctica.

Por lo que se refiere a la doctrina arquitectónica, no basta con analizar los textos específicos, pues muchas de las ideas y principios sobre arquitectura, así como diversos juicios y noticias, los encontramos en los tratados de pintura. Ya Leon Battista Alberti, en su *De Re Aedificatoria*, señaló la íntima relación entre pintura y arquitectura, y consideró imprescindible que el arquitecto fuese docto en pintura y matemáticas, proclamando la autonomía de las trazas y la disociación entre el proceso proyectual y el proceso constructivo.

Arquitecto práctico versus arquitecto inventivo: El disputado triunfo de los pintores

Desde mediados del siglo XVI se perfilaron en la corte española dos modelos de arquitecto que convivirán —con desigual pujanza— en el siglo XVII y que entrañaban formas opuestas de concebir la edificatoria: Para los arquitectos prácticos o expertos, la arquitectura era una maestría basada en el dibujo técnico o imitativo, que utilizaban para la delineación, así como en la aplicación de los conocimientos constructivos aprendidos empíricamente. Deudores de la tradición constructiva española, concebían la arquitectura como un todo en el que resultaba imposible separar la ideación de la edificación, procesos a los que otorgaban una entidad y un valor análogos, tal y como manifestaron en sus respectivos tratados Francisco de Villalpando (Serlio, 1552),¹³ Miguel de Urrea (Vitruvio, 1582)¹⁴ o fray Lorenzo de San Nicolás (1639 y 1665).¹⁵

¹³ SERLIO, S., *Tercero y Cuarto Libro de Serlio, traducidos por Francisco de Villalpando Arquitecto*, Toledo, Juan de Ayala, 1552, (ed. facs. Valencia, Albatros, Colección Juan de Herrera, 1977).

¹⁴ VITRUVIO POLLION, M., *De Architectura, dividido en Diez Libros, traducidos del Latín en Castellano por Miguel de Urrea Arquitecto*, Alcalá de Henares, por Iuan Gracián, 1582, (ed. facs. de L. Moya, Valencia, Albatros, Colección Juan de Herrera, 1978).

¹⁵ SAN NICOLÁS, FR. L. DE, *Arte y uso de Architectura, Dirigida al Smo. Patriarca S. Joseph. Compuesto por... Agustino Descalzo, Maestro de Obras*, s.l., s.a. (1639); *Segunda parte del Arte y Uso de Architectura...*

Para sus oponentes (los arquitectos inventivos), la arquitectura era una de las artes del dibujo basada en la capacidad de invención del ser humano, en su carácter reflexivo (no necesariamente teórico), en el dominio del dibujo artístico o descriptivo y en el conocimiento comprensivo de materias abstractas como las matemáticas, la geometría y la perspectiva, que les cualificaban para representar un espacio arquitectónico que imaginaban a menudo como parte o como fondo de sus obras. Inspirados en Alberti¹⁶ y seguidores de Sagredo, Juan de Arfe (1585)¹⁷, Patricio Cajés (Vignola, 1593),¹⁸ Juan Caramuel (1678)¹⁹ o Domingo Antonio de Andrade (1695),²⁰ defendían la autonomía del proyecto y su primacía sobre la construcción, a la que otorgaban un papel secundario y subalterno, que recaía en los expertos o técnicos en la materia. El enfrentamiento estaba servido y la polémica entre ambos grupos determinará la evolución de la arquitectura cortesana en el siglo XVII.²¹

Los pintores se perfilaron en seguida como los grandes beneficiarios de este nuevo modelo de arquitecto inventivo o “tracista”, pues al dominio del dibujo artístico o descriptivo propio de su disciplina unían también una habilidad en la representación del espacio arquitectónico que sería muy provechosa para la formación de trazas. La reivindicación de los

Con el Quinto y Séptimo Libros de Euclides traducidos de Latín en Romance. Y las medidas difíciles de bóvedas y de las Superficies y pies cúbicos de pechinas. Con las Ordenanzas de la Imperial Ciudad de Toledo, aprovadas y confirmadas por... Carlos V..., Petrus a Villafranca sculptor Regius sculpsit, 1663 [1665]; DÍAZ MORENO, F., *Fray Lorenzo de San Nicolás: Arte y uso de Architectura*, Edición anotada, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 2008.

¹⁶ ALBERTI, L. B., *Los Diez Libros de Architectura de...*, *op. cit.*

¹⁷ ARFE Y VILLAFANE, J. DE, *De Varia Commesuración para la Esculptura y Architectura: por Juan de Arphe y Villafañe, Natural de León, Escultor de Oro y Plata. Dirigida al Excelentísimo Señor Don Pedro Girón, Duque de Osuna, Conde Uruña y Marqués de Peñafiel*, Sevilla, Andrea Pescioni y Juan de León, 1585 (ediciones facsimilares de A. Bonet Correa, *Varia Commesuración para la Esculptura y Architectura. Libros I y II y Libros III y IV*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1974 y 1978, respectivamente; Valencia, Albatros, 1979, y Valladolid, Maxtor, 2003, correspondiente esta a la reimpresión de Madrid, por Don Plácido Barco López, calle de la Cruz, 1795).

¹⁸ CAJÉS, P., *Regla de los cinco órdenes de Architectura de Iacome de Vignola. Agora de nuevo traducido de Toscano en Romance por Patricio Caxesi, Florentino, Pintor y Criado de Su Majestad, Dirigido al Príncipe Nuestro Señor*, En Madrid, en casa del autor, en la Calle de la Cruz, 1593, (ed. facs. Valencia, Albatros, 1985).

¹⁹ CARAMUEL DE LOBKOWITZ, J., *Architectura Civil Recta y Oblicua. Considerada y Dibujada en el templo de Ierusalén...* Promovida a Suma Perfección en el Templo y Palacio de San Lorenzo cerca del Escorial. *Que inventó con su Divino Ingenio, delineó, y dibujó con su Real mano, y con excesivos gastos empleando los mejores Architectos de Europa erigió el Rey D. Philippe II, Por Don Juan Caramuel, Monje Cisterciense, Doctor y profesor de la Santa Teología en la Universidad de Lovaina, y ahora Arzobispo de Vegeten, Conde de Zem, & del Consejo de Su Majestad, &c.* Con Licencia de los Superiores, En Vegeten, En la Imprenta Obispal por Camillo Corrado, Año de MDCLXXVIII (1678), (edición facsimilar de Madrid, Turner, 1984, 3 volúmenes).

²⁰ ANTONIO DE ANDRADE, D., *Excelencias, Antigüedad, y Nobleza de la Architectura, debajo de la protección del Excelentísimo Señor Don Ginés Fernández de Castro, Conde de Lemos, Andrade, Villalva, etc., por...* Maestro de Obras de la Santa y Apostólica Iglesia del Señor Santiago... *Con licencia*, En Santiago, por Antonio Frayz, Año 1695, (ed. facs. de F. J. Sánchez Cantón, *Opúsculos gallegos sobre las Bellas Artes de los siglos XVII y XVIII*, Compostela, s. e., 1956, opúsculo II, pp. 55-113).

²¹ Sobre este tema, véase BLASCO ESQUIVIAS, B., *Arquitectos y tracistas (1526-1700). El triunfo del Barroco en la corte de los Austrias*, Madrid, Centro de Estudios de Europa Hispánica, 2013.

pintores fue acogida de buen grado por algunos principales escultores y retablistas o “arquitectos de retablos” que, a las cualidades ya citadas, sumaban además el dominio de la estereotomía y del cálculo de estructuras.

En este punto, cabe destacar el papel que jugaron las biografías artísticas en la consolidación del nuevo modelo de arquitecto tracista o inventivo y en la difusión de su doctrina artística. Salvo contadas excepciones, todos los relatos biográficos —tanto los textos específicos como los contenidos en otros tratados— defendieron y difundieron al unísono la fraternidad artística y el arquetipo italiano de artista universal, reflexivo y diestro en el dibujo, con una primera formación en pintura o escultura, que irá perfeccionándose después hasta culminar en el dominio de la traza o invención arquitectónica. A los ejemplares casos de Giovanni Battista Crescenzi (1577-1635) y Diego Velázquez (1599-1660), se suman en las biografías los modelos afines de Alonso Carbonel (1583-1660), Alonso Cano (1601-1667),²² Sebastián de Herrera Barnuevo (1619-1671), Francisco de Herrera *el Mozo* (1627-1685),²³ José Jiménez Donoso (1632-1690)²⁴ o Teodoro Ardemans (1661-1726),²⁵ loados por sus coetáneos como arquitectos inventivos [fig. 2].

Gracias a este proceso de perfeccionamiento, los artistas mencionados traspasaron los límites de su primera formación y garantizaron para su posteridad una fama de universalidad, moderna y a la italiana. Evidentemente, el género de las *Vidas* debe ser aceptado y analizado con todas las precauciones, derivadas de la inexactitud y falta de rigor histórico de los biógrafos y cronistas. Asumiendo esta limitación, hay que asumir también la intencionalidad que subyace en muchas de estas biografías y el carácter programático de las mismas, de las que no fueron ajenos —en bastantes ocasiones— los propios biografiados. Igual que en el primordial caso de Vasari, las noticias y anécdotas —verdaderas o inventadas— referidas por Pacheco (1649), Díaz del Valle (1656-1659), Jusepe Martínez (1673) o Palomino (1724), interesan precisamente por su intencionali-

²² BLASCO ESQUIVIAS, B., “Consideraciones sobre la universalidad de Alonso Cano (1601-1667) y su fama de arquitecto”, *Anales de Historia del Arte*, 15, 2005, pp. 127-150.

²³ BLASCO ESQUIVIAS, B., “En defensa del arquitecto Francisco de Herrera el Mozo. La revisión de su proyecto para la Basílica del Pilar de Zaragoza, en 1695”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, III, 6, 1990, pp. 65-76.

²⁴ BLASCO ESQUIVIAS, B., “Sobre el debate entre arquitectos profesionales y arquitectos artistas en el barroco madrileño. Las posturas de Herrera, Olmo, Donoso y Ardemans”, *Espacio, Tiempo y Forma*, serie VII, 4, 1991, pp. 159-193.

²⁵ BLASCO ESQUIVIAS, B., *Arquitectura y urbanismo en las Ordenanzas de Teodoro Ardemans para Madrid*, vol. II de la obra *El tratado de Teodoro Ardemans sobre Ordenanzas Urbanas de Madrid (1719)*, Madrid, Gerencia Municipal de Urbanismo, 1992, pp. XXI-XXVIII y 1-31; BLASCO ESQUIVIAS, B., “Teodoro Ardemans, pintor, arquitecto y tratadista: la *Mantisa* de los más insignes Arquitectos”, en Rodríguez Ceballos, A. y Rodríguez Rebollo, A. (eds.), *Carlos II y el arte de su tiempo*, Madrid, FUE, 2013, pp. 393-412.

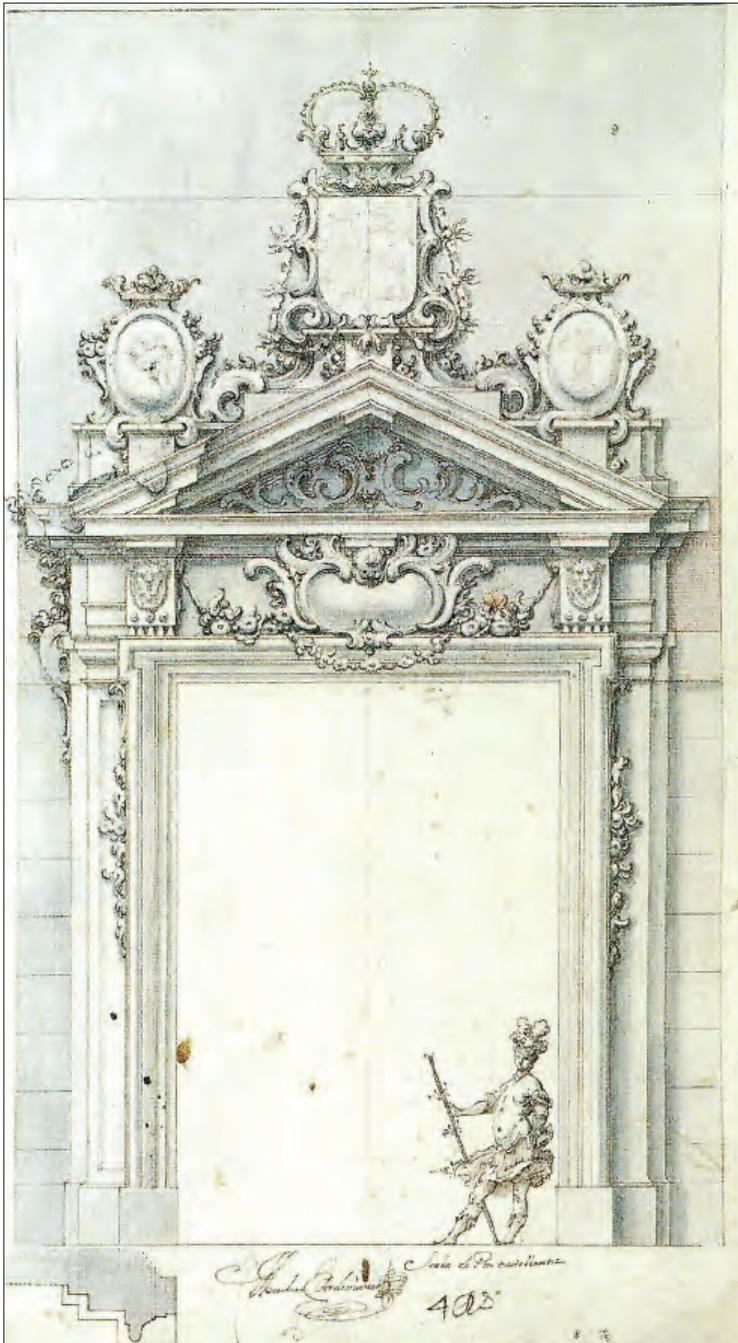


Fig. 2. Teodoro Ardemans, Proyecto o traza para la portada de la Casa de la Villa de Madrid, alzado (dos propuestas), h. 1690. Lápiz, carboncillo, tinta negra y aguada sobre papel, 613 x 338 mm. Colección particular.

dad manifiesta, pues mediante estos relatos y comentarios, el biógrafo pretendía legitimar la memoria del biografiado más allá del ejercicio de una sola disciplina artística y hermanarle así con los grandes maestros italianos. Desde este punto de vista, la intencionalidad de las biografías adquiere un carácter documental, en tanto que manifiesta un propósito concreto y plasma con claridad las ideas que abrazaron en la corte de Madrid muchos grandes pintores y escultores, así como sus respectivos mecenas y mentores. Las aspiraciones de todos ellos formaban parte del acervo cultural y la doctrina artística de la época y, como tales, deben ser tenidas en cuenta a la hora de reconstruir los fenómenos artísticos y su evolución a lo largo del tiempo.

Las *Obras Reales de Madrid* y su entorno: el problema de las trazas y la controversia de la autoría

Al propósito de dilucidar —o reflexionar, al menos— sobre la autoría intelectual o la invención arquitectónica de los principales edificios y salas de aparato de la corte española resulta asimismo imprescindible conocer los sistemas de administración y gobierno de las *Obras Reales de Madrid y su entorno*, que comprendían el Alcázar y Caballerizas de Madrid, el palacio del Pardo y la Casa de Campo, y cobraron una importancia política excepcional desde la instalación de la Corte en la Villa, en 1561, y se reforzaron tras el intermedio vallisoletano. El estudio conjunto de la doctrina artística y de las competencias, gajes y jurisdicción de los ministros y oficiales de las denominadas *Obras Reales*, se revela como un instrumento útil al historiador del arte para interpretar con exactitud el significado de la documentación —muchas veces fragmentaria— generada en el transcurso de las obras por la compleja y preventiva burocracia establecida por los Austrias, si bien estos asuntos técnicos y administrativos —a menudo tediosos y farragosos— han sido estudiados casi exclusivamente por historiadores de la ciencia política y del derecho.²⁶

En 1545, y por voluntad del joven príncipe Felipe, se instituyó la Real Junta de Obras y Bosques para la *conservación de los Palacios, Casas, Sitios, y Bosques Reales, cuidado, y aumento de ellos, y reparo de sus fábricas. Exerciendo la suprema jurisdicción en las materias de Justicia, Gracia, y Gobierno de su incumbencia, fuero civil, y criminal de todos los dependientes de Obras, y Bosques, con*

²⁶ Con excepciones como la de GARCÍA MORALES, M^a V., “Los artistas que trabajan para el Rey: La Junta de Obras y Bosques”, *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, Historia del Arte, 3, 1990, pp. 123-136; más completo y sistemático es el estudio de DÍAZ GONZÁLEZ, F. J., *La Real Junta de Obras y Bosques en la época de los Austrias*, Madrid, Editorial Dykinson, 2002.

la Ordinaria territorial omnímoda en los Reales Sitios, y la delegada para la universidad de las causas, que proceden de caza, pesca, y leña, y de todos los negocios pertenecientes a las Obras, guarda, y conservación de los dichos Bosques, y Casas Reales.²⁷ La Junta dotó a las Obras de un programa unitario y una férrea organización administrativa en beneficio de la real hacienda, procurando a la arquitectura regia una eficacia, una rapidez y una economía imprescindibles para propiciar su modernización y desarrollo. Para el gobierno de las *Obras Reales* y de los demás palacios y sitios de su jurisdicción, la Junta se servía de una serie de reglamentos o *Instrucciones*, que permanecieron inalterables durante el siglo XVII y proporcionan valiosas noticias sobre el perfil profesional, los métodos de selección y las competencias de sus funcionarios técnicos y administrativos, es decir, los Maestros Mayores, el ayudante de trazador de Obras Reales, los aparejadores y los veedores, contadores, pagadores y sobrestantes. También interesan, a este respecto, las ideas expresadas por todos ellos, y por los ministros de la Junta, en las series de documentos que generaron unos y otros durante el ejercicio de sus respectivos empleos y que incluyen memoriales, informes, títulos, contratos, condiciones de obra, etc.

La pertenencia a la plantilla de *Obras Reales* infundía a los arquitectos (maestros mayores, trazadores o aparejadores) un acusado sentimiento de superioridad, basado en los privilegios políticos, económicos y sociales que les reportaba su estatus y en la conciencia del importante papel que desempeñaba la arquitectura en el programa de exaltación de la monarquía; simultáneamente, los cargos públicos sumían a los funcionarios de *Obras Reales* en un marasmo de obligaciones y competencias rutinarias, estrictamente fijadas en los reglamentos y sin cuyo conocimiento exacto resulta imposible establecer la responsabilidad de cada uno en los procesos arquitectónicos de ideación y construcción. La lectura fragmentada de tales documentos puede inducir a error en la atribución de una autoría y en la consiguiente estimación de un determinado artífice, como ha sucediendo a veces, ocasionando sonoras controversias. A la luz de las

²⁷ DÍAZ GONZÁLEZ, F. J., "La disolución de la Real Junta de Obras y Bosques en el siglo XVIII", *Anuario de la Facultad de Derecho*, 2006, 2005-2006, pp. 69-82, p. 71. Según se recoge en los documentos de la Junta, los Reales Sitios de su jurisdicción eran: en Madrid, Palacio Real y Huerta de la Priora; Casa del Campo; Palacio del Buen-Retiro, Casa Real de Vacía-Madrid, y su Bosque; Palacio del Pardo, Torre de la Parada, Casa de la Zarzuela, sus Bosques y Montes; Sitios de Aranjuez, y Azeca con lo anexo a ellos; Palacio de S. Lorenzo el Real del Escorial, con los Bosques de las cercanías de aquel magnífico Monasterio; Alcázar de Segovia; Real Sitio de Valsaín; Real Sitio de S. Ildefonso (desde 1724); Casas Reales, y Palacio de Valladolid, Huerta, Jardines, y Casa de la Rivera; Casa, y Bosque del Abrojo; Palacio de Tordesillas, Bosques de la Quemada, y Madrigal; Alcázar de Toledo; Real Alhambra de Granada, y Fortaleza; Casa Real de Generalife; Real Casa del Soto de Roma de Granada; Real Alcázar, y Atarazanas de Sevilla; Real Palacio del Lomo del Grullo, su Bosque; Palacio Real de Valencia, Jardines; Reales Caballerizas de Córdoba, pp. 73-76.

noticias que nos reportan estas fuentes, hay que volver a plantearse el significado de algunos documentos sueltos (ya sean textos contractuales o dibujos), a los que se había otorgado un valor absoluto y una certeza incontestable, y hay que replantearse asimismo el papel desempeñado por ciertos artistas —no necesariamente arquitectos prácticos o expertos de plantilla— en la modernización de la arquitectura cortesana. Y viceversa, hay que revisar de nuevo el papel que jugó en algunos casos el titular de la *Maestría Mayor de Obras Reales* frente a la preeminencia de sujetos ajenos a esta plantilla. El caso más polémico y controvertido fue el de Juan Gómez de Mora que, sin menoscabo de las competencias o atribuciones de su empleo vitalicio, hubo de ver cómo se concursaban las trazas para el Panteón de Reyes de El Escorial, que ganaría el noble pintor y arquitecto Giovanni Battista Crescenzi,²⁸ y cómo quedaban en manos de Velázquez algunas obras principales del Alcázar Real.

La historia venía de lejos. Como sabemos, para la ideación de El Escorial Felipe II contrató, con carácter extraordinario, los servicios del escultor y arquitecto inventivo Juan Bautista de Toledo (1515-1567),²⁹ de quien fray José de Sigüenza escribió estas palabras, que también cita Llaguno: *varón de gran juicio, escultor, que entendía bien el diseño, sabía lengua latina y griega, y tenía mucha noticia de filosofía y matemáticas, y al fin se hallaban en él muchas partes que Vitrubio, príncipe de los arquitectos, quiere que tengan los que han de ejercitar la arquitectura y llamarse maestros en ella.*³⁰ En 1559 Felipe II le otorgó el título potestativo de “Arquitecto Real”,

²⁸ *La disociación entre traza y ejecución fue un método habitual desde el siglo XVI dentro y fuera de Obras Reales, si bien aquí (debería decir en la Corte) se afianzó de manera ejemplar durante el proceso constructivo de El Escorial, y venía avalado por los principales tratadistas de arquitectura italianos y españoles. El tracista no tenía que ser necesariamente responsable de las especificaciones técnicas del proyecto, que podían confiarse —también mediante concurso o por contrato directo— a un experto en la materia, responsable asimismo de coordinar, dirigir y controlar cuantos oficios concurrían en el proceso constructivo, ya fuese cantería, albañilería, carpintería, cerrajería, yesería o cualquier otro, cuyas circunstancias se especificaban en otros tantos pliegos de condiciones. La elección de la traza maestra o traza general elaborada por Giovanni Battista Crescenzi para el panteón de El Escorial no puede tomarse, en ningún caso, como un síntoma de desprestigio o decadencia de Juan Gómez de Mora, que siguió ejerciendo su cargo con las atribuciones inherentes al mismo y sin descrédito. Su empleo le vinculaba a las obras del Alcázar, Pardo, Casa de Campo y entorno de Madrid, pero no con El Escorial, al frente de cuyas obras no había entonces ningún maestro mayor ni tracista, pues ambos títulos se habían extinguido, respectivamente, mediante las Instrucciones particulares de 1572 y a la muerte de Francisco de Mora [BLASCO ESQUIVIAS, B., *Arquitectos y tracistas...*, op. cit., pp. 157-158].*

²⁹ RIVERA BLANCO, J. J., *Juan Bautista de Toledo y Felipe II: la implantación del clasicismo en España*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1984, y el ya citado BUSTAMANTE GARCÍA, A., *La octava maravilla del mundo...*, op. cit.

³⁰ SIGÜENZA, FR. J. DE, *Historia de la Orden de San Jerónimo* [1605], Madrid, Nueva Biblioteca de Autores Españoles, 2 vols., Madrid, 1907-1909. (Los libros 3 y 4 se corresponden con *La fundación del Monasterio de El Escorial*, reimpresso en Madrid, 1963, y reeditado en Madrid, Turner, 1986). En otro lugar afirma Sigüenza que Toledo *vino por maestro mayor, el cual hizo y ordenó la traza de todo el monasterio, donde mostró bien su habilidad, en el cual concurrían las partes y calidades que para el dicho oficio son menester, porque fue primero escultor y muy buen dibujador, matemático y arquitecto singular, y finalmente en arquitectura sobrepujaba a todos los oficiales de España* (RIVERA BLANCO, J. J., *Juan Bautista de Toledo...*, op. cit., p. 38).

mientras el peso de la construcción recaía en manos de fray Antonio de Villacastín (1512-1603),³¹ *experimentado en cosas de edificar* y, desde 1562, Obrero Mayor de esta fábrica [fig. 3]. En 1563, Felipe II otorgó a Toledo título ordinario de “Maestro Mayor del Alcázar de Madrid y Sitios Reales del entorno”, coincidiendo con el progresivo distanciamiento de Juan Bautista de la fábrica escurialense y con el simultáneo encumbramiento del tracista Juan de Herrera (1530-1597). Conviene subrayar la diferencia sustancial entre los dos títulos otorgados a Juan Bautista de Toledo. El de Arquitecto Real era discrecional y extraordinario, tenía un marcado carácter especulativo y comprometía a su titular a elaborar las trazas y modelos que ordenase el soberano, así como a dirigir las obras que éste le encargase. Su actuación se ligaba a la voluntad del monarca, obligando al arquitecto a residir cerca de él para facilitar la comunicación entre ambos, y el título expiraba cuando finalizaba el cometido establecido en el contrato o cuando el rey lo decidía. El Arquitecto Real no pertenecía a la plantilla de Obras Reales, aunque seguramente estaba sujeto a la jurisdicción de la Junta de Obras y Bosques.

El Maestro Mayor de Obras Reales (o del *Alcázar Real de Madrid y su entorno*, como reza el nombramiento) era, en cambio, un funcionario. El empleo tenía carácter vitalicio y responsabilizaba a su titular del reparo, conservación y aumento ordinario del Alcázar y Caballerizas de Madrid, el Pardo y la Casa de Campo, según se especifica en los sucesivos títulos. Muchas de las funciones del maestro mayor eran rutinarias y mancomunadas, obligándole a colaborar asiduamente con otros oficiales de plantilla (veedor, contador, sobrestantes, etc.). Por su autoridad y sus conocimientos podía ser reclamado por la Junta de Obras y Bosques para informar sobre la valía y méritos de los pretendientes a una plaza vacante dentro o fuera de *Obras Reales*, aunque sólo con carácter consultivo, no vinculante. Asimismo, y atendiendo a su prestigio profesional, el rey —por medio de la Junta— podía designar al Maestro Mayor de Obras Reales para trazar, dirigir o valorar empresas arquitectónicas ajenas a su competencia,³² incrementando con ello su reputación y quizá también su salario. Todos estos méritos le llevaron, en fin, a formar parte de las comisiones encargadas de juzgar las cualidades e idoneidad de los candidatos a una plaza vacante

³¹ PORTABALES PICHEL, A., *Fray Antonio de Villacastín. Símbolo y ejemplo de aparejadores y ayudantes de la ingeniería*, Madrid, 1944; ZARCO CUEVAS, J., *Memorias de fray Antonio de Villacastín*, Madrid, Cimborio, 1985.

³² Valga este ejemplo, entre otros posibles: según documenta y traslada E. LLAGUNO Y AMIROLA, Felipe III mandó hacer una galería en la fachada del Real Palacio de Valsaín *como está trazado, con las luces que dice el aparejador* (del palacio, Pedro de Brizuela), y *otras altas, como ahí lo mostró Juan Gómez de Mora en la traza que S. M. le mandó hacer* (Madrid, a 14 de octubre de 1613), en *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*, Madrid, 1829 [Madrid, Turner, 1977], vol. III, p. 354-355.



Fig. 3. Luca Giordano, Juan Bautista de Toledo, Juan de Herrera y Fray Antonio de Villacastín muestran los planos de El Escorial a Felipe II. Friso y detalle de la bóveda de la escalera del Monasterio de El Escorial. Hacia 1692. Fresco. Patrimonio Nacional.

fuera de la Corte, como la Maestría Mayor de la catedral de Toledo u otra de similar envergadura.

Con todo, y pese a lo que podríamos creer —y ha sido origen de controversias y malos entendidos— la Maestría Mayor de Obras Reales no llevaba aparejada la formación exclusiva y excluyente de las trazas relativas a los palacios y sitios de su cargo, pues era privilegio del monarca designar a los autores de las mismas, sobre todo tratándose de fábricas que pudieran considerarse extraordinarias por su novedad, por su relevancia representativa y simbólica o por cualquier otra causa. En tales casos, las trazas podían confiarse al titular del empleo, como sucedía a menudo, pero también podían concursarse públicamente o encomendarse a un sujeto ajeno a la plantilla de Obras Reales, responsabilizándose el maestro mayor de ejecutar el proyecto aprobado por el monarca, con asistencia de los otros funcionarios técnicos y administrativos. Sin duda, estos asuntos merecen ser estudiados en profundidad y de forma sistemática, aunque es cierto que las instrucciones o reglamentos para el gobierno y administración de las *Reales Obras* no plantean de manera específica el problema de las trazas. También puede resultar significativo, a este respecto, *que la responsabilidad de trazar los túmulos para exequias reales [en la Casa de Austria] nunca fue una potestad o prerrogativa relacionada directamente con la maestría mayor; más bien se trató de*

una actitud personal de encargo seguida o no por los propios Superintendentes de Obras Reales.³³ Uno de los casos más sonados fue el de José Benito Churriguera (1665-1725), que en 1689 ganó en concurso público, y sin pertenecer a la plantilla de Obras Reales, la traza del famoso túmulo para las exequias cortesanas de la reina María Luisa de Orleans en la iglesia del Real Monasterio de la Encarnación.³⁴

Desde las *Instrucciones* de 1563 y durante todo el siglo XVII, el Maestro Mayor quedó comprometido a respetar las trazas generales y particulares que estuvieran ya aprobadas o se fueren aprobando por el rey. Con ello se pretendía garantizar la unidad del programa arquitectónico sancionado por el soberano actual o por sus predecesores en el trono, con independencia de quien disfrutase la Maestría Mayor de Obras Reales. Es conocida la obligación que tuvo Juan Gómez de Mora de sujetarse al proyecto de su tío Francisco de Mora para la nueva fachada del Alcázar de Madrid, que había sido aprobado por Felipe III. Las modificaciones que introdujo Gómez por su cuenta, así como otras irregularidades, se consideraron constitutivas de delito y dieron origen a un penoso y largo pleito.³⁵

La traza maestra o “proyecto básico”, según la denominación actual, tenía una cualidad representativa y estaba destinada a mostrar al cliente la idea general de un entero edificio o de una estancia, mediante una o varias imágenes que podían incluir una visión del espacio en perspectiva y los correspondientes alzados, secciones, plantas y —en ocasiones— alguna maqueta, fijando pautas para la composición, adorno (incluyendo materiales) y usos esenciales del inmueble. Pese a la calidad artística y la belleza de estos dibujos, tantas veces denostada por los arquitectos prácticos, estas trazas y modelos no resolvía los pormenores técnicos imprescindibles para dar curso al proceso constructivo y levantar el inmueble con las garantías y acabados convenientes, sino que debía completarse con otros dibujos y documentos específicos, cuyo conjunto se correspondería con lo que hoy denominamos “proyecto de ejecución”.

³³ ALLO MANERO, M^a A., “El canto del cisne del barroco efímero madrileño”, en Morán Turina, J. M. (coord.), *El arte en la corte de Felipe V*, Madrid, Ediciones El Viso, 2002, pp. 289-302, espec. p. 296.

³⁴ BLASCO ESQUIVIAS, B., “Ni fatuo ni delirante. José Benito Churriguera y el esplendor del Barroco español”, *Lexicon*, 2, 2006, pp. 6-23.

³⁵ El asunto ha sido documentado y tratado por TOVAR MARTÍN, V., *Arquitectura madrileña...*, *op. cit.*, y BARBEITO, J. M., *El Alcázar...*, *op. cit.* Pese a la dedicación y las valiosas aportaciones que hizo la recordada Virginia Tovar sobre Juan Gómez de Mora, convendría volver a revisar la biografía profesional de este arquitecto y funcionario cortesano, a la luz del mencionado incidente y de otros igualmente graves (todos ellos exhumados por la propia Virginia) que salpican su biografía y que, quizá, nos ayudarían a comprender mejor su actuación al frente de la Maestría Mayor de Obras Reales y de la Maestría Mayor de la Villa de Madrid, permitiéndonos además concretar aspectos esenciales sobre la red de clientes y de influencias que tejó a lo largo de su vida este importante y controvertido personaje.

Según se desprende de la documentación, el Maestro Mayor de Obras Reales estaba obligado a elaborar trazas ordinarias para el reparo y mantenimiento de los edificios de su competencia. A voluntad, el rey podía encomendarle una obra extraordinaria en estos mismos palacios o en otros inmuebles de la corona ajenos a su jurisdicción, aunque también podía contratar los servicios de otro arquitecto para realizar una obra de estas características, fuera o dentro de *Obras Reales*; en este caso, el maestro mayor no quedaba excluido del proceso, sino que podía dirigir la fábrica y encargarse (junto con sus aparejadores y ayuda de trazas, todos de plantilla) de formar planos y dibujos complementarios, que servían a pie de obra para información y uso de los profesionales encargados del proceso constructivo, bajo la dirección del maestro mayor y en beneficio de la real hacienda, que optimizaba así todos sus recursos sin limitar la voluntad del monarca [fig. 4].

En 1611 comenzó la hegemonía de Juan Gómez de Mora en *Obras Reales*. Este año obtuvo el título vitalicio de “Maestro y Trazador Mayor” que disfrutaría hasta su muerte en 1648, con un cese temporal de sus funciones entre 1636 y 1643 y cuyas circunstancias aún no se han esclarecido, ayudando a respetar la fama de arquitecto excelente y todopoderoso que le brindaron George Kubler y sobre todo Virginia Tovar,³⁶ amparados ambos en fuentes literarias y documentales. El mismo año de 1611, Gómez de Mora obtuvo también nombramiento de Aposentador Mayor de Palacio y Maestro Mayor de la Villa de Madrid, convirtiéndose *de facto* en el arquitecto con mayor poder político del momento. Por primera vez desde la institución de la Maestría Mayor de Obras Reales se distinguió a su titular con la función simultánea de arquitecto (maestro de obras) y “tracista”, que hasta entonces había sido independiente y recaído en otro individuo, sustituyéndose la denominación habitual de “Maestro Mayor” por la de “Maestro y Trazador Mayor”, una circunstancia que ha pasado inadvertida. Desde Gómez de Mora la fórmula permanecerá invariable hasta la extinción del título por Carlos III,³⁷ aunque esta nueva designación no alteró las competencias del arquitecto principal de *Obras Reales* en los sucesivos reglamentos o *Instrucciones*, así que el encargo y elección de trazas extraordinarias seguiría siendo privilegio real tras la llegada de los Borbones, que reforzaron paulatina-

³⁶ KUBLER, G., *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII, Ars Hispaniae*, XIV, Madrid, Plus-Ultra, 1957, y TOVAR MARTÍN, V., *Arquitectura madrileña...*, *op. cit.*, y TOVAR MARTÍN, V. (ed.), *Juan Gómez de Mora...*, *op. cit.*

³⁷ BLASCO ESQUIVIAS, B., “El Maestro Mayor de Obras Reales en el siglo XVIII, sus Aparejadores y su Ayuda de Trazas”, en Bonet Correa, A. (dir.), *El Real Sitio de Aranjuez y el Arte Cortesano del siglo XVIII*, Madrid, Comunidad Autónoma, 1987, pp. 271-286.

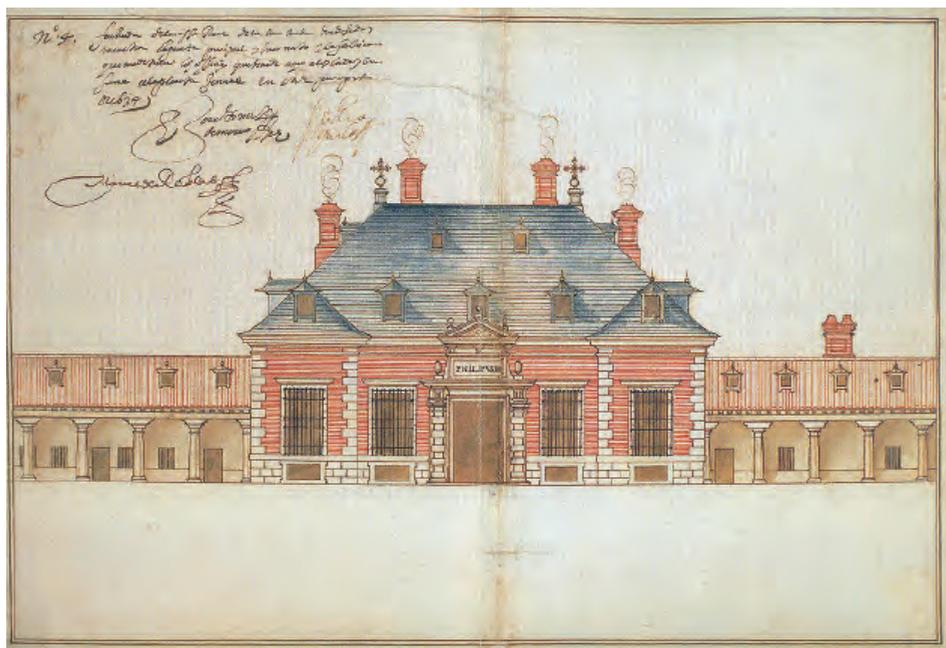


Fig. 4. Juan Gómez de Mora, Proyecto para la edificación de la Casa Real de la Zarzuela, 1634. Fachada. Tinta marrón y aguadas sobre papel verjurado, 583 x 420 mm. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid.

mente su poder absoluto en detrimento de la Junta de Obras y Bosques y de las *Obras Reales*.³⁸

El análisis conjunto de las fuentes documentales y literarias descritas hasta ahora puede ayudarnos a delimitar el controvertido papel de Juan Gómez de Mora en la ideación del Panteón de Reyes de El Escorial o de las nuevas salas de aparato del Alcázar Real de Madrid, origen ambas empresas de una serie de interpretaciones y análisis contrapuestos que arrancaron de Llaguno y han llegado hasta nosotros. Durante este tiempo, muchos estudiosos han defendido la autoría de Gómez de Mora en detrimento de la de Crescenzi o Velázquez, sin tener en cuenta lo que testimonian las crónicas, tratados y biografías coetáneas, donde se adjudica la invención de dichas obras a los “tracistas” mencionados, y sin valorar tampoco algunos de los factores ya enunciados sobre la jurisdicción y competencias del Maestro y Trazador Mayor de Obras Reales, que nos ayudan asimismo a interpretar el curso de dichas *Obras* y sus peculiaridades.

³⁸ BONET CORREA, A. y BLASCO ESQUIVIAS, B. (dir.), *Filippo Juvarra 1678-1736. De Messina al Palacio Real de Madrid*, Madrid, Electa, 1994.

El Maestro y Trazador Mayor de Obras Reales frente al “intrusismo” de los tracistas

Las consecutivas desavenencias de Juan Gómez de Mora con Giovanni Battista Crescenzi, Alonso Carbonel, Alonso Cano o Diego Velázquez (todas ellas plasmadas en documentos oficiales) nos proporcionan claves esenciales para comprender no sólo la modernización de la arquitectura cortesana, sino también la doctrina artística de sus artífices y el modelo de arquitecto que personificó cada uno de ellos. Frente al ideal que encarnaban sus oponentes, Gómez se erigió en prototipo de los arquitectos prácticos y encontró en fray Lorenzo de San Nicolás al principal y más fiel exponente de sus ideas continuistas, que gozaron también de partidarios en la Corte, advirtiéndonos con ello de la extraordinaria riqueza y vitalidad de la confrontación, así como de sus implicaciones políticas, económicas y sociales, derivadas de la primacía simbólica de la arquitectura y de los privilegios inherentes a los oficios cortesanos, a los que todos (tracistas y arquitectos) aspiraban por igual.

En su famoso tratado *Arte y uso de la Arquitectura* (publicado en Madrid en 1639 y 1665)³⁹ fray Lorenzo reflexionó largamente sobre la arquitectura pública y criticó con aspereza el dudoso valor de las trazas artísticas o inventivas; además, denunció la escasa fiabilidad y eficacia de los mecanismos vigentes para proveer plazas vacantes en organismos públicos, ya fuese en la corte o en los cabildos municipales y eclesiásticos, convirtiéndose en el mejor y más prolijo exponente de la facción capitaneada por Juan Gómez de Mora. Carentes de la versatilidad de los arquitectos inventivos o “tracistas”, los arquitectos prácticos o “maestros de obra”, según la denominación coetánea, fundamentaron su defensa en la tradición constructiva española y en la falta de experiencia técnica —es decir, en la incapacidad— de los pintores y escultores para obtener resultados prácticos a partir de sus conocimientos científicos y, en definitiva, para garantizar la solidez y estabilidad (la *firmitas* vitruviana) de los edificios por ellos proyectados, enfatizando en su argumentación el carácter tecnológico de la arquitectura frente al especulativo y artístico reivindicado por sus oponentes.

Pese a la larga jefatura que ejerció Gómez de Mora en *Obras Reales*, desde las primeras décadas del siglo XVII fue imponiéndose en la cor-

³⁹ BONET CORREA, A., “Fray Lorenzo de San Nicolás (1595-1679), arquitecto, tratadista, agustino recoleto”, en *Figuras, modelos e imágenes en los tratadistas españoles*, Madrid, Alianza, 1993, pp. 157-189, y DÍAZ MORENO, F., “Fray Lorenzo de San Nicolás (1593-1679). Precisiones en torno a su biografía y obra escrita”, *Anales de Historia del Arte*, 14, 2004, pp. 157-179, DÍAZ MORENO, F., *Fray Lorenzo de San Nicolás...*, *op. cit.*

te de Madrid la figura del arquitecto tracista o inventivo. Cada vez con más frecuencia, los clientes (incluido el rey) preferían confiar las trazas de sus edificios a pintores o escultores diestros en el dibujo artístico o descriptivo y versados en geometría y perspectiva, lo que les permitía elaborar propuestas de una notable belleza, audacia y sugestión, gracias a la incorporación de recursos propios de su primera disciplina y a su extraordinaria capacidad para representar el espacio imaginado. Tras varios precedentes ejemplares, este modelo se consolidó en la corte de Madrid gracias al pintor y arquitecto inventivo Giovanni Battista Crescenzi (1577-1635), que además de elaborar la traza maestra para el Panteón de Reyes de El Escorial, en 1617, adquirió un predominio incontestable en la arquitectura cortesana gracias a su excepcional nombramiento, en 1630, como ministro de la Real Junta de Obras y Bosques y Superintendente de Obras Reales.⁴⁰

Tras los pasos de Crescenzi, y al amparo de Felipe IV y del conde duque de Olivares, el pintor Diego Velázquez (1599-1660) terminó por encarnar el moderno modelo de arquitecto inventivo que también personificó su polifacético maestro Pedro Pablo Rubens (1577-1640). Pese a las reticencias de Pacheco, la excelencia de Velázquez en la invención arquitectónica fue proclamada unánimemente por sus coetáneos y sería puesta de relieve también por Bonet Correa en su ejemplar artículo “Velázquez, arquitecto y decorador” y por otros modernos estudiosos.⁴¹ Ajenos a los testimonios de ayer y a las autorizadas voces de hoy, algunos expertos y muchos aficionados siguen soslayando la cualidad de Velázquez como tracista o arquitecto inventivo, que ha quedado oscurecida por el velo de su portentosa capacidad pictórica, por la falta de dibujos, por la trágica desaparición de los espacios ideados por él y por el desconocimiento de los procesos y principios que gobernaban las *Obras Reales*.⁴² La fructífera relación de Velázquez con Rubens, Olivares y Crescenzi, así como con los geniales tracistas Alonso Cano (1601-1667) o Pedro de la

⁴⁰ DÍAZ GONZÁLEZ, F. J., *La Real Junta de Obras y Bosques...*, *op. cit.*; BLASCO ESQUIVIAS, B., *Arquitectos y tracistas...*, *op. cit.*, pp. 157-174, y DEL VAL MORENO, G., *Giovanni Battista Crescenzi...*, *op. cit.*

⁴¹ BONET CORREA, A., “Velázquez, arquitecto y decorador”, *Archivo Español de Arte*, 33, 130, 1960, pp. 215-249. Es asimismo muy interesante, a este respecto, el autorizado y revelador estudio de BROWN, J., *Velázquez. Pintor y cortesano*, Madrid, Alianza, 2006 (primera edición Yale University, 1986).

⁴² Sin ánimo de ser exhaustiva, cito aquí varios autores con visiones encontradas: TOVAR MARTÍN, V. (ed.), *Juan Gómez de Mora...*, *op. cit.*, pp. 33-36; BARBEITO, J., “Velázquez y la decoración escultórica del Alcázar”, en Luzón Nogué, J. M. (dir.), *Velázquez. Esculturas para el Alcázar*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y otros, 2007, pp. 113-132; CRUZ VALDOVINOS, J. M., *Velázquez. Vida y obra de un pintor cortesano*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 2011; BLASCO ESQUIVIAS, B., “Diego Velázquez, pintor y arquitecto inventivo”, en Camacho Martínez, R., Asenjo Rubio, E. y Calderón Roca, B. (coords.), *Creación artística y mecenazgo en el desarrollo cultural del Mediterráneo en la Edad Moderna*, Málaga, Universidad de Málaga, 2011, pp. 507-554, y BLASCO ESQUIVIAS, B., *Arquitectos y tracistas...*, *op. cit.*, pp. 272-306.

Torre (1596-1677), nos ayudan a entender el progresivo interés por la arquitectura que manifestó el sevillano desde su primer viaje formativo a Italia (1629-1631) y que culminaría, por un lado, en la ideación espacial y ornamental de las nuevas salas de aparato del Alcázar (1643-1648) y, por otro, en la obtención de prestigiosos títulos cortesanos específicamente relacionados con la arquitectura [fig. 5].⁴³

En 1643, seis años antes de su regreso a Italia, Velázquez logró la Ayudantía de Cámara de Felipe IV, un título que le daba acceso al cuarto real y afianzaba su posición. Ese mismo año, el monarca le nombró superintendente de ciertas obras particulares del Alcázar relacionadas con el arreglo y adorno del Salón Nuevo o de los Espejos, un espacio áulico que —gracias a Velázquez— se convirtió en el marco idóneo para exaltar la imagen del rey y su magnificencia, siendo elegido sistemáticamente como fondo de sus retratos por Carlos II y por su madre viuda, la reina gobernadora Mariana de Austria, que también usó la Pieza Ochavada como fondo de alguno de sus retratos oficiales. La Superintendencia de Obras Reales era un cargo directivo de la Junta de Obras y Bosques y uno de los de mayor confianza del rey por su trato directo o “a boca”. La preeminencia del cargo se constata en su tradicional vinculación con la mayordomía mayor, que desempeñaba un miembro de la grandeza española. Sin llegar a tanto, la distinción de Velázquez con una superintendencia extraordinaria vuelve a poner de manifiesto el interés del pintor por la invención arquitectónica y su creciente —e indiscutible— autoridad en *Obras Reales*, durante los últimos años de jefatura de Gómez de Mora. En 1647 Velázquez fue nombrado veedor y contador de la nueva Pieza Ochavada, dispuesta para facilitar la comunicación entre el Salón de Espejos, el Salón Dorado o de Comedias y la Galería del Rey. El nuevo título evidenciaba otra vez el interés de Felipe IV por privilegiar la autoridad de su pintor de cámara, capacitándole ahora para inspeccionar y dirigir los caudales, materiales y operarios relacionados con la arquitectura y ornato de esta extraordinaria pieza, frente al envejecido Maestro Mayor Juan Gómez de Mora, que moriría meses después.

Como culminación a esta carrera, en 1652 Velázquez obtuvo a petición propia y en reñida competencia el título de Aposentador Mayor, concedido expresamente para reconocer su responsabilidad en la ordenación, acomodo y adorno de los espacios destinados a acoger al soberano y mostrar su majestad, asumiendo unas atribuciones que, en los últimos

⁴³ Por su utilidad, véase: PITA ANDRADE, J. M. (dir.), *Corpus velazqueño. Documentos y textos*, Madrid, 2000, y SALORT PONS, S., *Velázquez en Italia*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2002.

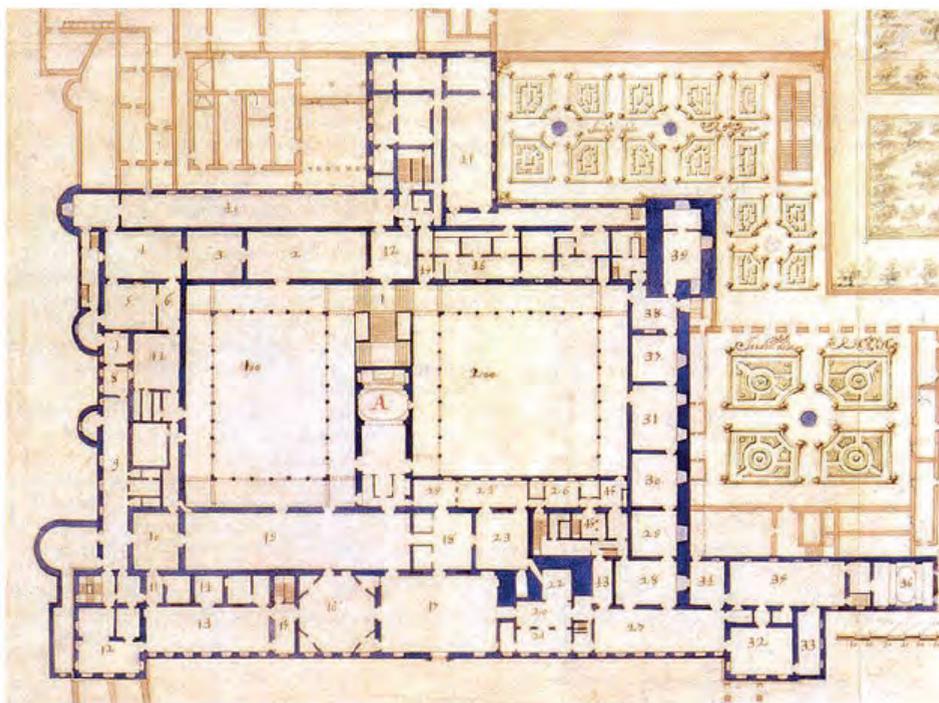


Fig. 5. Teodoro Ardemans, *Orthographia del Real Alcázar de Madrid*, estado de la planta principal en 1705, detalle. Tinta negra y aguadas de colores sobre papel, 1.675 x 1.240 mm. París, Biblioteca Nacional de Francia. Leyenda: n° 16, Pieza Ochavada; n° 17, Salón de Espejos; n° 13, Galería del Rey; n° 19, Salón Dorado o De Comedias.

tiempos, habían quedado en manos de los sucesivos Maestros Mayores de Obras Reales. Tradicionalmente, el título de Aposentador había recaído en un cortesano próximo al monarca, aunque quedó vinculado a la profesión de arquitectura desde que Felipe II y Felipe III se lo otorgaran, consecutivamente, a Juan de Herrera (1579) y a los maestros mayores Francisco de Mora (1591) y Juan Gómez de Mora (1611). El empleo tenía una estrecha relación con la arquitectura palaciega, pues una de las facultades del aposentador era disponer el alojamiento del rey y de su corte. Todos los títulos otorgados a Velázquez tenían en común su vinculación con la arquitectura y su familiaridad con el monarca, pues le capacitaban para comunicar con él y facilitar —dentro del estricto protocolo cortesano— el contacto normalizado entre ambos, reportando al pintor el consiguiente prestigio e influencia.

La depreciación actual de los términos “decorador” y “adornista” apenas nos permite recordar que estas actividades eran —y siguen siendo— propias de arquitectos e implicaban mucho más que la mera dispo-

sición de elementos fijos y muebles dentro de una estancia. El mobiliario, cuadros y objetos decorativos se distribuían ordenadamente en el espacio junto a otros elementos fijos y aplicados al muro, tales como columnas, pedestales, molduras, hornacinas, etc., contribuyendo eficazmente el conjunto a modelar las superficies murales y a definir nuevos ámbitos mediante programados recorridos espaciales y otros novedosos y calculados efectos. Con ello se perseguía una moderna y escenográfica configuración del espacio arquitectónico, en sintonía con la cultura artística más avanzada y con el gusto triunfante ya en la corte española. Cada uno de los elementos citados formaba parte de un sistema arquitectónico destinado a cualificar el espacio construido y a transformarlo de acuerdo a unos rigurosos principios simbólicos y representativos. El resultado logrado se enriquecía, además, mediante las cuadraturas o pinturas de arquitecturas fingidas, que adornaban los techos y agrandaban virtualmente el espacio del recinto, contribuyendo a lograr una artificiosidad y una pompa que eran parte esencial de los conceptos de ornato y de decoro entonces vigentes. No olvidemos que Velázquez fue uno de los máximos responsables del auge de esta pintura en la Villa y en la Corte de Madrid, donde crearía escuela tras la llegada en 1658 de los perspectivistas boloñeses Dionisio Mantuano (1614?-1683), Agostino Mitelli (1609-1660) y Michelangelo Colonna (1604-1687).⁴⁴

Antes y después de su actuación en el Alcázar, Velázquez tuvo otras ocasiones de poner a prueba sus ideas; primero en el ornato y decoro del Buen Retiro y, desde 1657, en la ordenación pictórica de la Sacristía de El Escorial y sus salas adyacentes;⁴⁵ en ambos casos llevó a cabo un complejo y significativo programa de organización pictórica, en el que puso de manifiesto su comprensión del espacio arquitectónico y la inherente capacidad de éste para la exaltación simbólica.

Pese a la carencia de trazas arquitectónicas de Diego Velázquez, la entidad de sus empleos en *Obras Reales* confirma su interés y su responsabilidad en la invención o ideación arquitectónica de las nuevas salas de aparato del Alcázar de Madrid. Tal y como evidencian muchos tratadistas, y reafirmó incluso Francisco Pacheco en su célebre *Arte de la Pintura*,⁴⁶ la arquitectura no fue una disciplina ajena a los pintores, sino que muchos de ellos la estudiaron de propósito para perfeccionar su

⁴⁴ GARCÍA CUETO, D., *La estancia española de los pintores boloñeses Agostino Mitelli y Angelo Michele Colonna. 1658-1662*, Granada, Universidad de Granada, 2005; GARCÍA CUETO, D., *Seicento boloñés y Siglo de Oro español: el arte, la época, los protagonistas*, Madrid, Centro de Estudios de Europa Hispánica, 2006.

⁴⁵ BASSEGODA, B., *El Escorial como museo*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2002.

⁴⁶ PACHECO, F., *Arte de la Pintura*, Sevilla, Simón Fajardo, 1649 (ed. crítica de B. Bassegoda i Hugas, *Francisco Pacheco. El Arte de la Pintura*. Madrid, Cátedra, 1990), p. 394.

propio arte y mejorar la representación del espacio. Para actuar como arquitecto y decorador en el Alcázar, Velázquez hubo de contar sin duda con la asistencia técnica de arquitectos prácticos y aparejadores expertos, como Juan Gómez de Mora o Alonso Carbonel, encargados de solventar los problemas estructurales y las especificaciones técnicas según las directrices y al gusto de Velázquez, un criterio de gran modernidad que ya fue evidenciado por Lázaro Díaz del Valle en la biografía del artista.⁴⁷ Nada de esto, sin embargo, menoscaba su reputada condición de tracista o arquitecto inventivo, modernizador de los espacios cortesanos e impulsor de un nuevo gusto artístico, al modo en que lo fueron otros coetáneos como el ya citado Rubens, Iñigo Jones (1573-1652), Pietro da Cortona (1596-1669), Gianlorenzo Bernini (1598-1680) o Charles Le Brun (1619-1660), aunque sin la proyección de todos ellos, pues la corte de Felipe IV limitó el campo de actuación de Diego Velázquez y su área de influencia. De lo que no cabe duda es de la consciente intencionalidad que guio su devenir en *Obras Reales*.

Así como concedemos validez a los documentos públicos, por ambiguos y fragmentarios que estos sean, hemos de concedérsela también a los testimonios oficiosos que proclaman el protagonismo de los tracistas o arquitectos inventivos en la renovación de la arquitectura cortesana. Muchas de estas fuentes (biografías, crónicas y otros textos) silencian, en cambio, el nombre de Juan Gómez de Mora que, a pesar de ser hijo del pintor Juan Gómez (1555-1597), nunca perfeccionó su formación arquitectónica con el ejercicio de la pintura o de otras facultades artísticas. Las modernas ideas de los tracistas habían impregnado la corte de Madrid y, como se ha señalado, hasta Francisco Pacheco (reticente a la dispersión artística de su yerno Velázquez), reconoció públicamente el renovado protagonismo de los pintores “metidos” a arquitectos. La arquitectura, escribió Pacheco, es *tan forzosa a nuestra arte [que] viene bien rematar con ella las partes del Dibujo. Muchos valientes pintores la han estudiado de propósito, y si dijese que han sido los mejores arquitectos, no me parece erraría (...). Porque el que es aventajado dibujador (cosa cierta) enriquece y adorna más gallardamente sus trazas, siendo de ordinario los que estudian Arquitectura canteros, albañiles y carpinteros, los cuales aprenden de los libros las medidas; pero no los adornos ni la gala de los recuadros, cartelas, tarjas y ornatos caprichosos, bizarría de remates, festones, grutescos, mascarones y serafines, y otras mil galas de que usan los pintores y escultores (...)* [fig. 6].⁴⁸

⁴⁷ GARCÍA LÓPEZ, D., *Lázaro Díaz del Valle y las vidas de pintores de España*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2008.

⁴⁸ PACHECO, F., *Arte de la Pintura*, *op. cit.*, p. 394; BLASCO ESQUIVIAS, B., *Arquitectos y tracistas...*, *op. cit.*, p. 247.

Tras la muerte de Juan Gómez de Mora, el 28 de febrero de 1648, el título pasó a manos de su rival Alonso Carbonel, que lo ejerció hasta su fallecimiento en 1660. Desde entonces y hasta fin de siglo, se sucedieron en la Maestría Mayor de Obras Reales sujetos de uno y otro tipo, continuándose el perfil conservador de arquitectos técnicos en José de Villarreal (discípulo y heredero de Gómez, que le sustituyó en la Maestría Mayor de la Villa de Madrid en 1649, pero sólo disfrutó este título en la corte entre 1660-1662);⁴⁹ el aparejador y maestro de obras Gaspar de la Peña, que fue apoyado por el superintendente duque de Pastrana y sirvió como Maestro Mayor en 1671-1677, ocupando la vacante de Sebastián Herrera Barnuevo, y, por último, José del Olmo, miembro de una saga de maestros de obras y acérrimo partidario de don Fernando de Valenzuela, que sustituyó en la Maestría Mayor a Francisco de Herrera *el Mozo* y estuvo activo en el cargo entre 1685-1702. Alternativamente, brillaron en *Obras Reales* arquitectos inventivos como Alonso Carbonel (activo, 1648-1660), Sebastián de Herrera Barnuevo (activo 1662-1671)⁵⁰ y Francisco de Herrera *el Mozo* (activo 1677-1685), el único que accedió a la Maestría Mayor sin otra formación previa que la de pintor. Pese a no haber ingresado nunca en la plantilla de *Obras Reales*, conviene tener presente también a Alonso Cano por su extraordinaria significación en el debate abierto entre los arquitectos prácticos y los inventivos. Cano, que tuvo un áspero enfrentamiento con Juan Gómez de Mora, encarnó a la perfección el modelo de “tracista”, mereciendo el aplauso general y el reconocimiento de sus biógrafos como pintor, escultor, arquitecto y artista universal. Su fallido intento, en 1643, por obtener (mediante concurso oposición) las maestrías mayores del Alcázar y de la Catedral de Toledo, pueden interpretarse como un medio del que pretendía valerse Cano para lograr un título de arquitecto y, avalado con esta acreditación, poder concursar después al empleo homólogo de *Obras Reales*.⁵¹

En cierta manera, su empeño culminó con el nombramiento de su discípulo —el pintor, escultor y arquitecto Sebastián de Herrera Barnuevo— como Maestro y Trazador Mayor de Obras Reales, en 1662. Formado como

⁴⁹ La secuencia completa de Maestros Mayores de Obras Reales, hasta la extinción de la Casa de Austria, se analiza en BLASCO ESQUIVIAS, B., *ibidem*, pp. 331-402.

⁵⁰ GARCÍA-HIDALGO VILLENA, C., “Sebastián de Herrera Barnuevo y su intervención en la capilla de San Isidro de Madrid”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 32, 2007, pp. 357-384. Este autor, que realizó su tesis de licenciatura sobre Herrera Barnuevo y en la actualidad culmina su tesis doctoral sobre el mismo argumento, ha contribuido notablemente a difundir la vida y la obra de Barnuevo por medio de su blog *Cipripedia*, donde aborda el tema con rigor y con las correspondientes referencias documentales y bibliográficas. Entre otras entradas, véase: <https://cipripedia.com/2016/04/01/sebastian-de-herrera-barnuevo-aproximacion-a-su-figura/>, (fecha de consulta: 1-IV-2017).

⁵¹ BLASCO ESQUIVIAS, B., “Consideraciones sobre la universalidad de Alonso Cano...”, *op. cit.*, pp. 127-150.

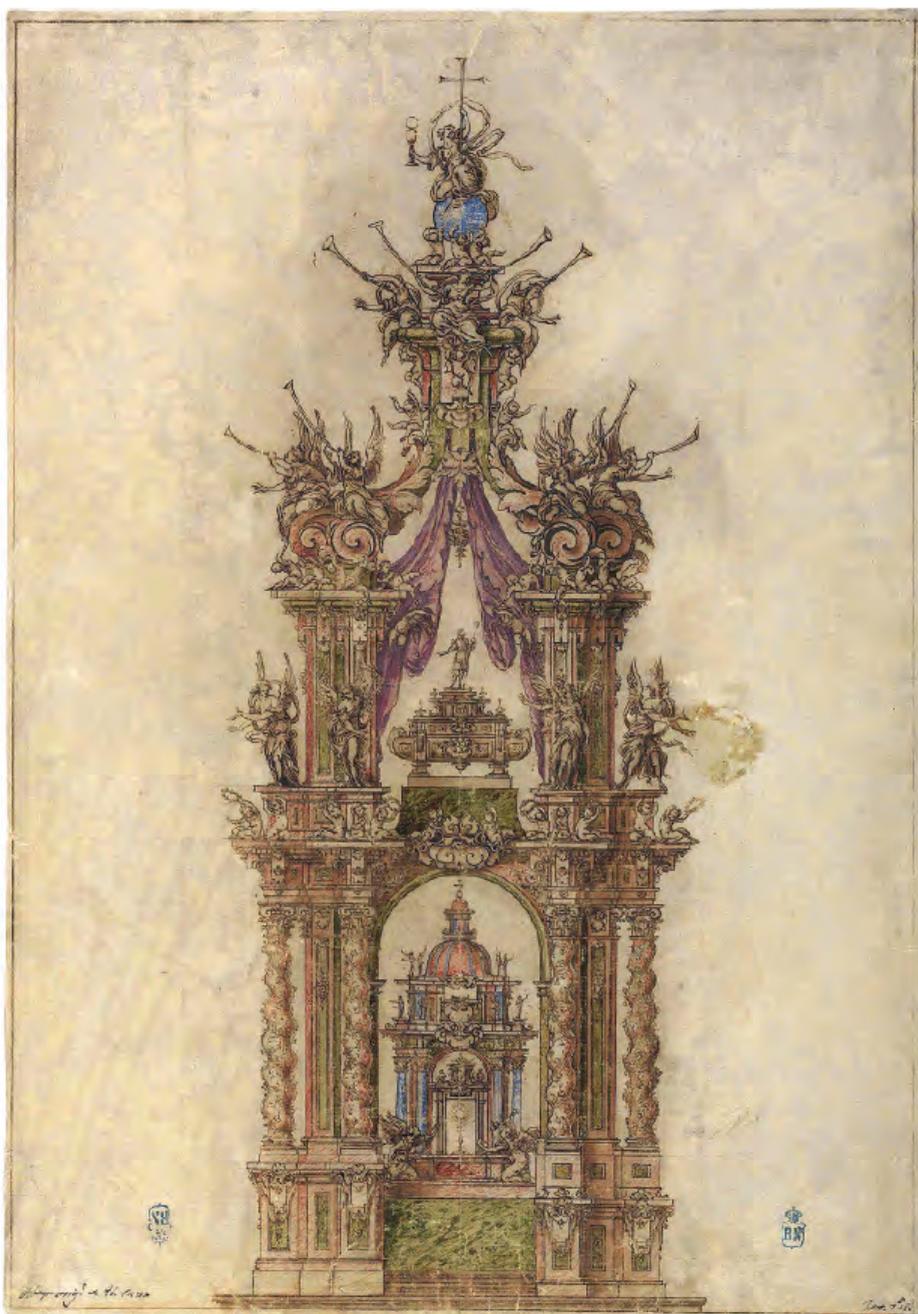


Fig. 6. Sebastián de Herrera Barnuevo, Proyecto para el baldaquino de la capilla de San Isidro en la iglesia de San Andrés de Madrid. Hacia 1645-1657. Pluma, pincel, tinta parda y aguadas verdosas, azules, rojizas, moradas y pardas sobre papel verjurado amarillento, 408 x 285 mm. Madrid, Biblioteca Nacional de España.

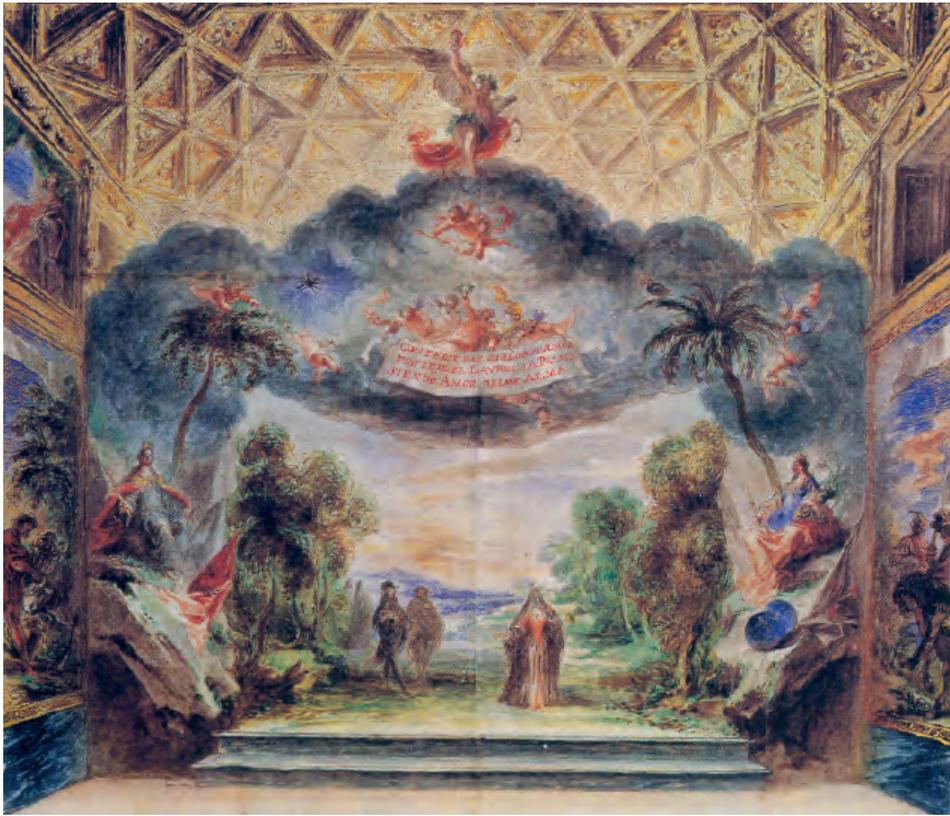


Fig. 7. Francisco de Herrera El Mozo, Escenografía del comienzo de la zarzuela 'Los celos hacen estrellas', con libreto de Juan Vélez de Guevara y música de Juan Hidalgo, representada en el Salón Dorado o de Comedias del Alcázar Real en 1672.1672. Acuarela de colores sobre papel. 315 x 430 mm. Viena, Österreichische Nationalbibliothek.

escultor y diestro en el dibujo inventivo, Barnuevo fue el primer artista que accedió a la maestría mayor sin haber pertenecido previamente a la plantilla de *Obras Reales*, aunque su prestigio venía avalado por la fama de su padre como Escultor Real (desde 1623) y por su propia trayectoria, confirmando el interés del monarca en que la plaza recayese en una persona afín a los modernos principios artísticos impulsados por Velázquez y su círculo. Tras la breve jefatura de Gaspar de la Peña (1671-1676), que pasó sin pena ni gloria, en 1677 el prestigioso título recayó en el pintor Francisco de Herrera *el Mozo*, formado en Sevilla y perfeccionado en Roma durante ocho años, aproximadamente entre 1647-1654, cuando pudo conocer de cerca el asombroso proceso de renovación artística protagonizado por Cortona, Bernini, Borromini y otros coetáneos. Es posible, aunque no se ha verificado, que Herrera coincidiera aquí con Diego Velázquez y con José Jiménez Donoso

(1632-1690), pintor y arquitecto inventivo que se detuvo en Roma por los mismos años. La designación de Herrera para la maestría mayor constituye a todas luces un caso excepcional, por las circunstancias que rodearon su designación y por el apoyo expreso que le brindó don Juan José de Austria, desbancando la candidatura del experto José del Olmo y logrando después de varias décadas que un tracista, formado como pintor y diestro en el dibujo descriptivo, se hiciera con el codiciado título de Maestro y Trazador Mayor de Obras Reales. Con ello se evidenciaba el auge de este grupo y se ratificaba oficialmente la posibilidad de disociar el proceso proyectual del proceso constructivo, encomendándole aquel al maestro mayor (o a otro tracista externo) y confiando éste a los aparejadores y técnicos subalternos. El relevante papel que desempeñó Herrera como escenógrafo en la corte de Carlos II, su denodado intento por formar aquí una Academia de Artes y su malogrado proyecto para la Basílica del Pilar en Zaragoza,⁵² de una asombrosa modernidad, ayudan a profundizar en las capacidades de todos ellos para la invención del espacio arquitectónico, en la audacia de sus propuestas y en la fuerte impronta que les dejó la cultura romana coetánea [fig. 7].

El público enfrentamiento entre Herrera *el Mozo* y Olmo, así como el ascenso de éste último a la Maestría Mayor tras la muerte de aquel, corrobora la actualidad del debate en las postrimerías del siglo XVII y ratifica la dimensión política que adquirió en *Obras Reales*, provocando la alternancia institucional de ambos modelos en función de factores extra artísticos, a menudo relacionados con el gobierno de la arquitectura cortesana y siempre con su dimensión simbólica, ejemplar y representativa, al servicio de los grupos de poder y las ideologías dominantes. La jefatura de José del Olmo (1687-1702) cierra la centuria al tiempo que se extingue la Casa de Austria española e inicia su reinado Felipe V de Borbón, que impuso en la corte un gusto internacional y clasicista. Simultáneamente, los madrileños Teodoro Ardemans (1661-1726), José de Churriguera y Pedro de Ribera (1681-1742) trasladaron el debate a la Villa de Madrid⁵³ y a otros lugares de España, donde el Barroco triunfal y decorativo experimentó un postrero apogeo antes de sucumbir bajo el peso de la razón y el rechazo de la Academia.

⁵² BLASCO ESQUIVIAS, B., "En defensa del arquitecto Francisco de Herrera el Mozo...", *op. cit.*, pp. 65-76. No he podido consultar la tesis doctoral inédita de GARCÍA BAEZA, A., *La Polifacética figura de Francisco de Herrera Inestrosa, el Mozo*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2016.

⁵³ BLASCO ESQUIVIAS, B., "Elogio del Barroco castizo. Ardemans, Churriguera y Ribera", en Morán Turina, J. M. (coord.), *El arte en la corte de Felipe V*, *op. cit.*, pp. 257-288.