

Cuando el Escorial era francés: problemas de interpretación y apropiación de la arquitectura española

Fernando Marías

Universidad Autónoma de Madrid

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.). Vol. XVII, 2005

RESUMEN

En este artículo se analizan algunos textos de viajeros extranjeros, y teóricos e historiadores, de los siglos XVII y XVIII, que vieron la arquitectura española como producto de una cultura francesa o italiana y algunos de sus edificios como obra de arquitectos franceses o italianos, en un proceso de apropiación interpretativa. Constituye un punto de partida para el estudio de uno de los momentos fundacionales de mayor trascendencia de la historiografía arquitectónica española y de sus criterios interpretativos, la polémica velada entre Ceán Bermúdez y Llaguno y Amírola.

ABSTRACT

Spanish architecture was understood as French or Italian by tourists and scholarly visitors who paid attention to its buildings, through the Seventeenth and Eighteenth Centuries, as well as by the foreign architectural theoreticians and historians who wrote about national architecture in Europe. From this point of departure, national Spanish architectural history has proceeded from those times and from the very moment of its foundational beginning around 1800, in terms of a permanent contradiction that can be analysed in the silent polemics between Ceán Bermúdez y Llaguno y Amírola.

Durante una visita al monasterio del Escorial, cuando yo era joven, un guía adujo una razón más en su desmedido elogio del monumento: estaba hecho de una sola pieza, pues había sido excavado en la roca¹. Cuando un visitante incrédulo inquirió por la existencia evidente de juntas en sus muros y bóvedas, como si se trataran de las de sillares y dovelas, el imperturbable *Cicerone* respondió que habían sido pinceladas por los franceses durante la Guerra de la Independencia para, una vez despiezado el edificio, haberlo transportado –como un William Randolph Hearst *avant la lettre*– hasta Francia; afortunadamente habían perdido la guerra antes de lograr su propósito.

Esta inverosímil anécdota esconde en su intención encomiástica una verdadera contradicción, al negar una de las “virtudes” máximas del edificio y de la arquitectura es-

pañola de la Edad Moderna en su conjunto, su contribución al arte de la estereotomía moderna; sin embargo, como veremos, también ésta era una de las causas para que la fábrica de Felipe II pudiera ser –si no de forma física si al menos de forma metafórica o historiográfica– “expropiada”, usurpándose a los que la habían diseñado: Juan Bautista de Toledo y Juan de Herrera. No es extraño, por lo tanto, que poco o nada se haya hecho uso de las citas históricas que sobre el Escorial repasaré en estas páginas.

EXPROPIANDO EL ESCORIAL

En 1679 la Baronesa d’Aulnoy Marie-Catherine Le Jumel de Barneville (1650-1705), la más tarde conocida



Fig. 1. *Monasterio de San Lorenzo del Escorial (F. Mariás).*

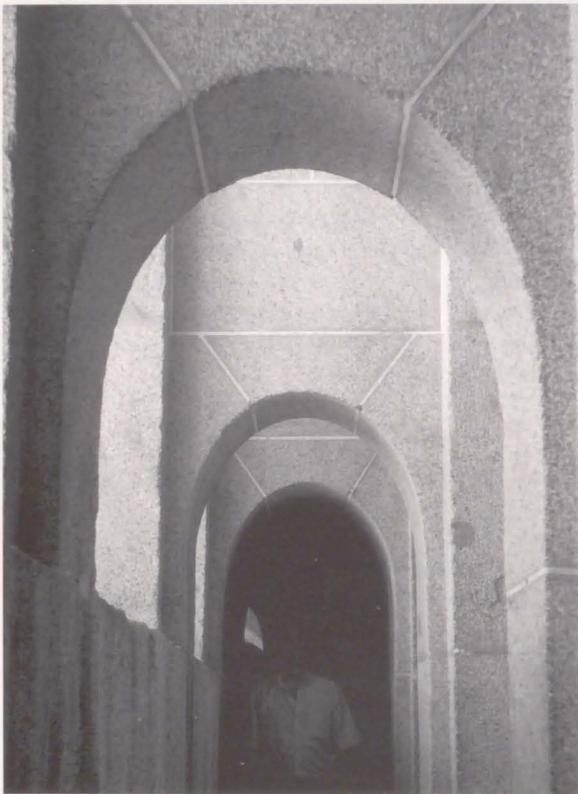


Fig. 2. *San Lorenzo del Escorial, iglesia, pasadizo superior (F. Mariás).*

autora de unos *Contes des fées* (1697 y 1698), inició unas memorias de su viaje a España, como una serie de cartas dirigidas a una supuesta prima, y dedicadas al Duque de

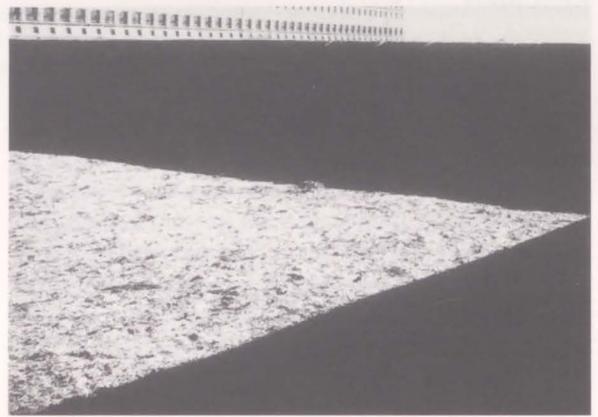


Fig. 3. *Lucien Hervé, San Lorenzo del Escorial, fachada meridional, 1971.*

Chartres Philippe d'Orléans, hermano de la reina de España, la primera esposa de Carlos II María Luisa de Orleans². Al visitar el monasterio de San Lorenzo el Real del Escorial, señaló que “[la iglesia] es mayor, pero análoga a la de los jesuitas de la calle de San Antonio, salvo ser de orden dórico, como la fachada del edificio”, y asignó su diseño al arquitecto italiano Donato Bramante, quizá al haberle sido comentado o leído que era una “copia” de San Pietro in Vaticano³. Si esta errónea atribución denotaba ya la tendencia a la “expropiación” del monumento escorialense⁴, ya iniciada como veremos al imprimir sus memorias, su comparación con la iglesia de Saint-Paul-Saint-Louis (1627-1634) de la rue Saint-Antoine de París, templo corintio y a la *vignolesca* de la Casa Profesa de los jesuitas en Le Marais, construido con proyecto del padre

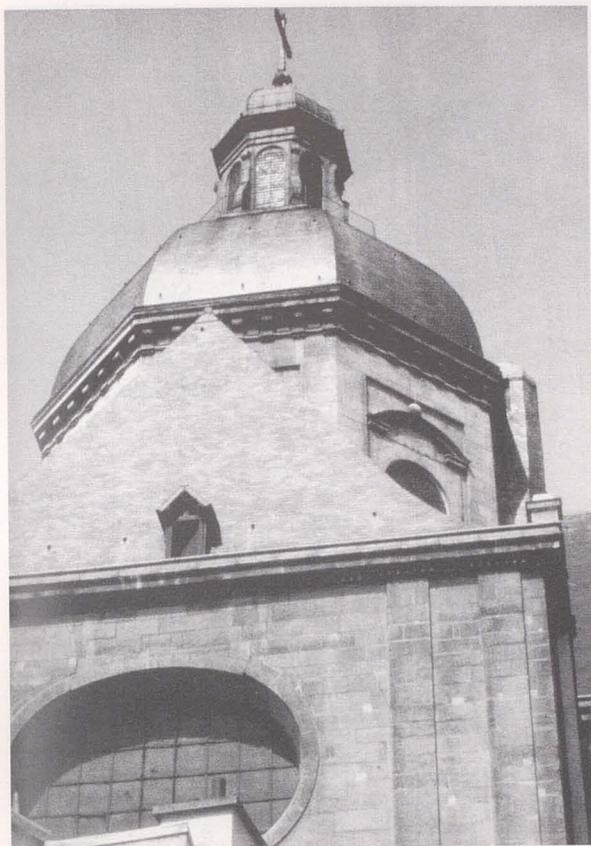


Fig. 4. Étienne Martellange. *Saint-Paul-Saint-Louis, París* (F. Marías).

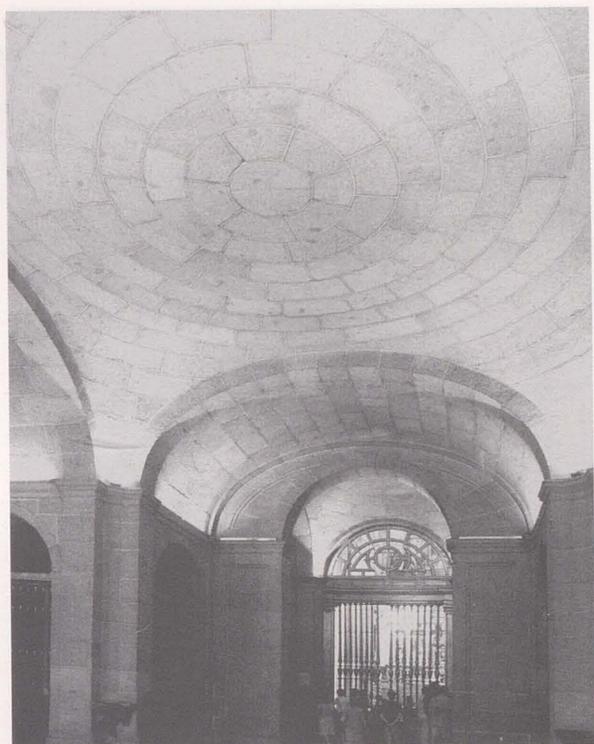


Fig. 5. Juan de Herrera. *San Lorenzo del Escorial, sotacoro de la basílica* (F. Marías).

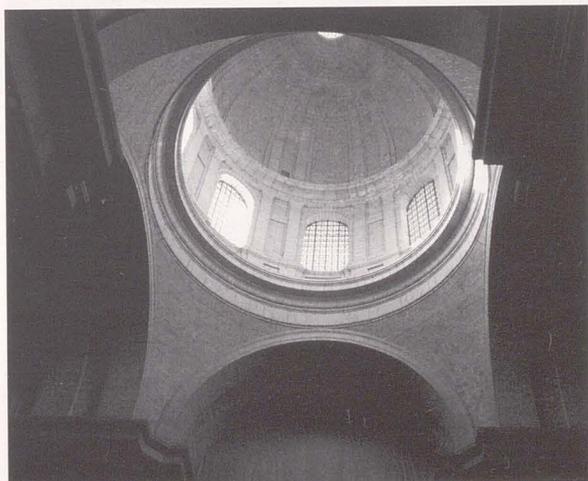


Fig. 6. Juan de Herrera. *San Lorenzo de Escorial, interior de la cúpula de la basílica* (F. Marías).

Étienne Martellange para Luis XIII y el Cardenal Richelieu, según reza la inscripción de su fachada, marcaba la naturaleza lógica de los referentes arquitectónicos de sus lectores. Éstos tenían que ser inteligibles no solo para una

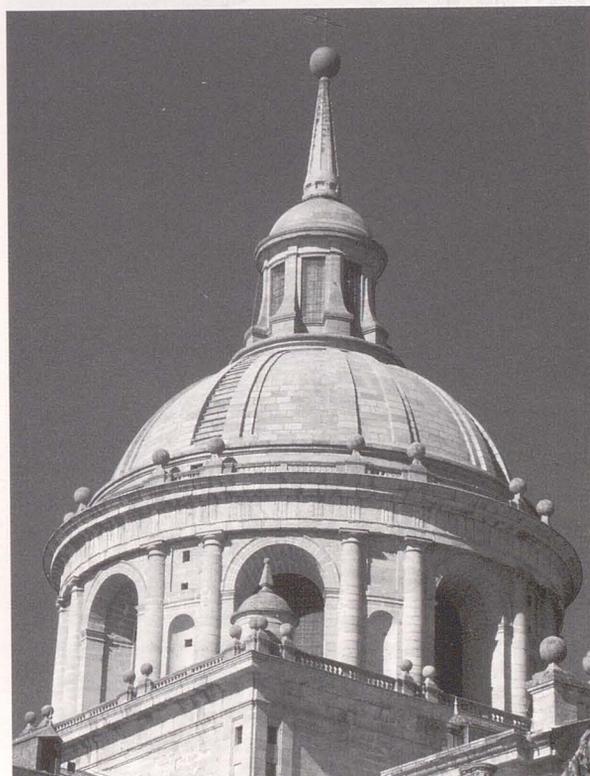


Fig. 7. Juan de Herrera. *San Lorenzo del Escorial, exterior de la cúpula de la basílica* (F. Marías).

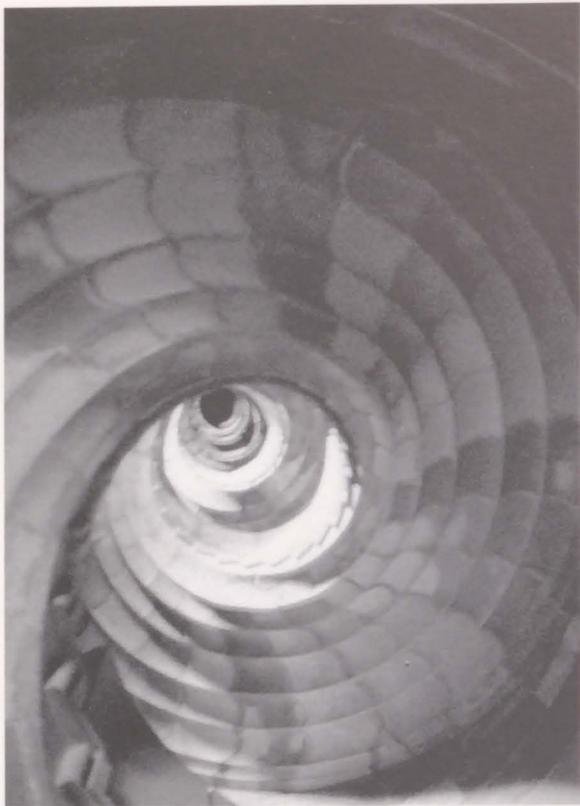


Fig. 8. Nápoles, Castelnuovo. Escalera (F. Marías).

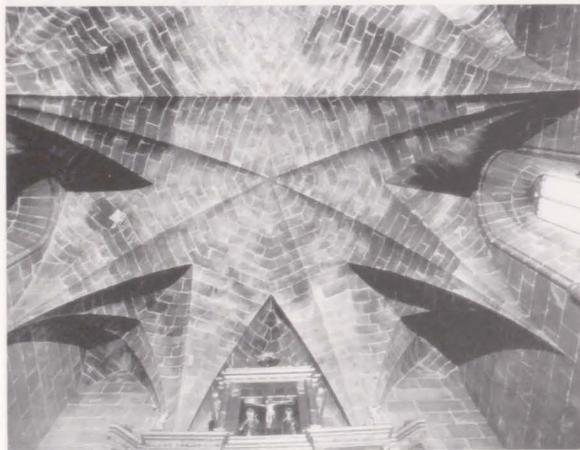


Fig. 10. Nápoles, Castelnuovo. Bóveda (F. Marías).

espectadora de la arquitectura real, sino para una audiencia francesa que jamás habría pisado suelo español, y cuya mejor imagen de la fachada de Juan de Herrera tendría que ser la muy esquemática incluida en la perspectiva del monasterio de las estampas publicadas por él mismo a finales del siglo XVI, y que se reproducían con frecuencia en libros de viajes y en repertorios de vistas de



Fig. 9. Nápoles, Castelnuovo. Escalera (F. Marías).

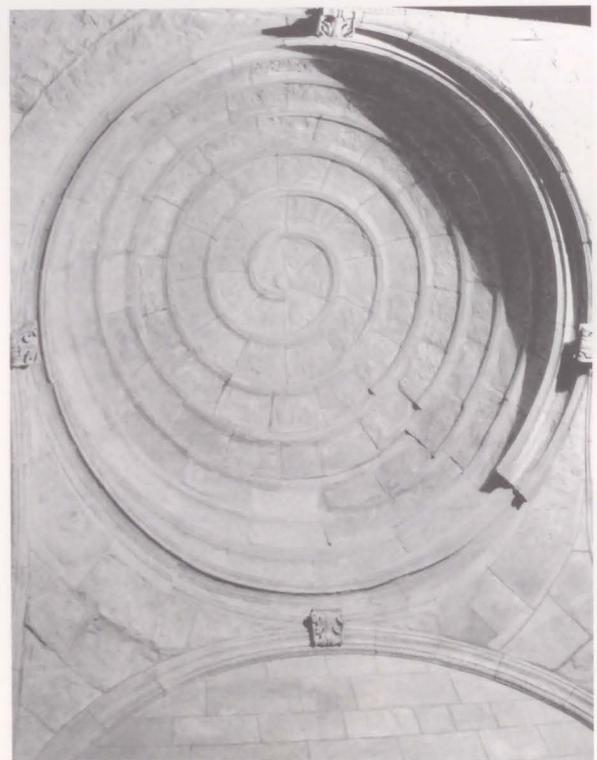


Fig. 11. Bóveda de capacho de la sacristía de la catedral de Murcia (F. Marías).

ciudades (como los de Abraham Ortelius, Georg Braun y Franz Hogenberg, Louis Meunier, Jan Blaeu o, de inmediato, Alain Manesson Mallet y Nicolas de Fer).

Es indudable que si el desconocimiento ha sido una de las causas principales para el olvido europeo del arte español, en el campo de la arquitectura el problema se acentuaba al no poder "salir" los edificios, como pinturas e imágenes, desde España⁵. Su aprecio tenía que depender de la existencia de unos viajeros no solo interesados sino también expresivos, y de la exportación de las imágenes

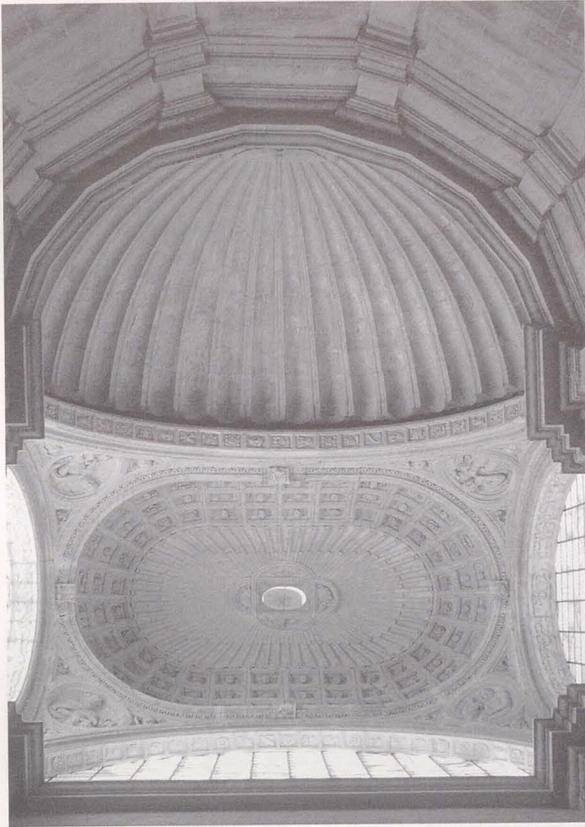


Fig. 12. Jerónimo Quijano. Cabecera de Santa María del Salvador, Chichilla (F. Marías).

de los monumentos españoles, prácticamente inexistentes si excluimos las estampas del Escorial⁶ y algunos sitios reales como el Alcázar de Madrid o la Casa de la Panadería de la Plaza Mayor⁷. Pero un segundo factor para ese olvido tendría que haber sido su mala interpretación, por ser su interpretación realizada en términos negativos, al ubicarse sus fenómenos en ámbitos que no le correspondían plenamente. Y, en cierto sentido, como reflejo a partir de una teoría arquitectónica –desde Sebastiano Serlio a François Blondel– y una historiografía –desde Giorgio Vasari– que marcaba las pautas de la interpretación sobre sus modelos italianos y franceses, la propia historiografía española también se vería afectada, a partir de los escritos de Antonio Ponz, Eugenio Llaguno y Amírola y Juan Agustín Ceán-Bermúdez hacia 1800.

En este sentido, más importantes para el devenir historiográfico español, serían otros juicios más estrictamente profesionales que los de Madame d’Aulnoy, al estar contenidos en obras de referencia obligada en el ámbito de las lecturas sobre la arquitectura europea⁸.

El influyente arquitecto y teórico francés Claude Perrault, en el prefacio de su traducción de *Les dix livres d’architecture de Vitruve* (París, 1673 y 1684) insistió, en

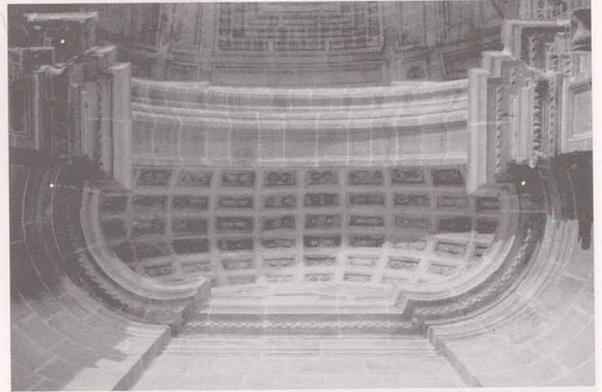


Fig. 13. Jerónimo Quijano. Bóvedas de Murcia y arcos cruzados de Santiago, Orihuela (F. Marías).



Fig. 14. Jerónimo Quijano, cúpula y bóvedas de Santiago, Jumilla (F. Marías).

las páginas que dedicó a la construcción de una arquitectura nacional francesa, en el reconocimiento que a los arquitectos franceses se les había conferido también en Italia y España, sobre todo tras el éxito del Palacio del Louvre de la época de los Valois y que implícitamente continuaría en la de los Borbones de Luis XIV al que él servía de *imagen* con su *colonnade*. Por todo ello –escribió– “le Roy d’Espagne Philippe II, se servit d’un Architecte François pour son grand Bastiment de l’Escorial”, en la persona del parisino Louis de Foix (act. 1561-1603/4).

Hoy sabemos que este Louis de Foix había sido relojero de la reina Isabel de Valois entre 1561 y 1568, y que con ella había venido a España; se había convertido en criado de Felipe II, puesto que ya había cobrado en 1564 por unos modelos de una máquina para subir agua a Toledo (como Gianello Torriani da Cremona, el mítico Juane-

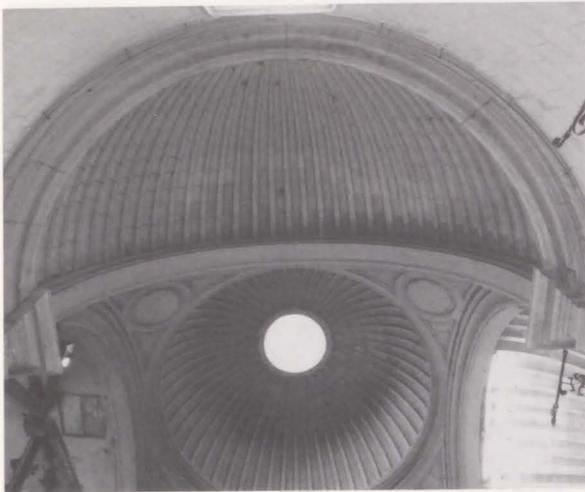


Fig. 15. Jerónimo Quijano. Cúpula y bóvedas de Santiago, Jumilla (F. Marías).

lo Turriano relojero e ingeniero de Carlos V y Felipe II)⁹. Más tarde, de regreso a Francia, quizá tras la muerte de la reina francesa, había servido como ingeniero real hasta su muerte en 1603/4, siendo el autor del famoso Faro de Cordouan (1594-1606), cerca de Royan, en la desembocadura del río Garona, para Enrique IV de Borbón, cuya imagen —que quería sustituir al perdido Faro de Alejandría como nueva maravilla del mundo— se difundió en un grabado de Claude Chastillon desde 1606¹⁰.

Aunque no exista documento alguno que lo pueda vincular con la fábrica escurialense, el matemático y arquitecto Perrault aceptó la información, que había recogido del Presidente del Parlamento de París Jacques-August de Thou (1553-1617)¹¹, quien a su vez había atribuido la fábrica española a Foix en sus *Historiarum mei [sui] temporis* (1543-1607) de 1604-21, situando los hechos en 1561-63 y 1568; su respectiva fuente de información, altamente interesada, había sido el propio Louis de Foix.

De Thou era también autor de una *Histoire de France* (París, 1606) que se había nutrido de la publicada, con especial énfasis en la España de Felipe II (con su *Compendio i elogio de la vida de Felipe II*), por Pierre Mattieue (1563-1621) el año anterior¹².

No nos interesa en estos momentos ahondar en el tema de la historia de las atribuciones erróneas de la fábrica escurialense —desde los textos de Ignazio Danti a los de Norberto Caimo o Francesco Milizia, con sus referencias a Foix y a los dibujos de Galeazzo Alessi, Vincenzo Danti y Jacopo Barozzi da Vignola para la iglesia y sus falsas deducciones¹³— ni en el de las fuentes y ecos del Presidente De Thou. Antes de Llaguno, los testimonios de Juan de Arfe Villafañe, el inédito tratado manuscrito de Pellegrino Tibaldi, Baltasar Porreño, Luis Cabrera de



Fig. 16. Jerónimo Quijano. Bóveda de la sacristía de Santiago de Jumilla (F. Marías).

Córdoba, Fray José de Sigüenza, Fray Francisco de los Santos, Fray Andrés Ximénez y el propio Antonio Ponz, habían insistido fehacientemente en la paternidad española del monumento, con aportaciones tan importantes como la del historiador jerónimo Fray José de Sigüenza.

Interesa más entender las razones de unos equívocos que no podemos justificar solo en un ingenuo *wishful thinking*.

ESPAÑA FRENTE A L'ARCHITECTURE À LA FRANÇAISE

Para Perrault, el Escorial era una importantísima obra arquitectónica, construida a la manera italiana —con órdenes de ascendencia clásica y principios compositivos basados en las proporciones y la simetría— pero en dura piedra; desde el punto de vista de la naciente concepción nacionalista de una arquitectura *classique à la française*¹⁴, propia del reinado de un Luis XIV que solicitaba incluso la invención de un nuevo orden francés que equiparar a los bíblicos, griegos y romanos, era precisamente su ejecución en un material noble —frente al ladrillo y el estuco de los italianos— como la piedra, y el consiguiente desa-

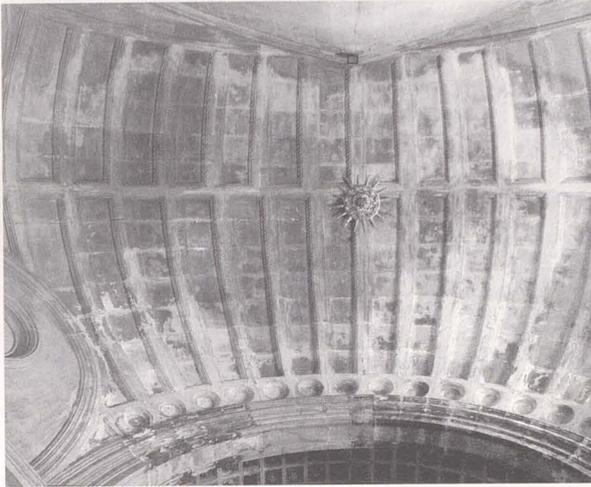


Fig. 17. Jerónimo Quijano. *Bóveda de Murcia, colegiata, Lorca* (F. Marías).

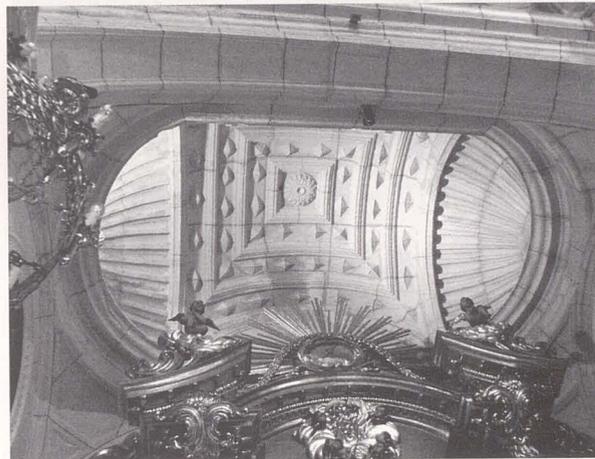


Fig. 18. *Pseudobóveda de Murcia, Asunción, Hellín* (F. Marías).

rollo de la nueva técnica geométrica de la estereotomía moderna lo que caracterizaba fundamentalmente su aportación a la arquitectura “a la antigua”.

No puede extrañarnos, por lo tanto, el juicio “nacional” sobre este mismo edificio del Cavaliere Cassiano dal Pozzo (1588-1657), con ocasión de su venida a España como “copero” del legado pontificio de Urbano VIII, el Cardenal Francesco Barberini, acompañado nada menos que por el futuro arzobispo de Nápoles Ascanio Filomarino —cliente de Francesco Borromini— y por el futuro papa Inocencio X y por entonces solo Patriarca de Antioquía Giovanni Battista Pamphili¹⁵. Cassiano había ya seguido en 1625 al Cardenal Barberini en su viaje oficial a la corte de París y, por lo tanto, había tenido una experiencia arquitectónica extranjera, no solo italiana, recogi-

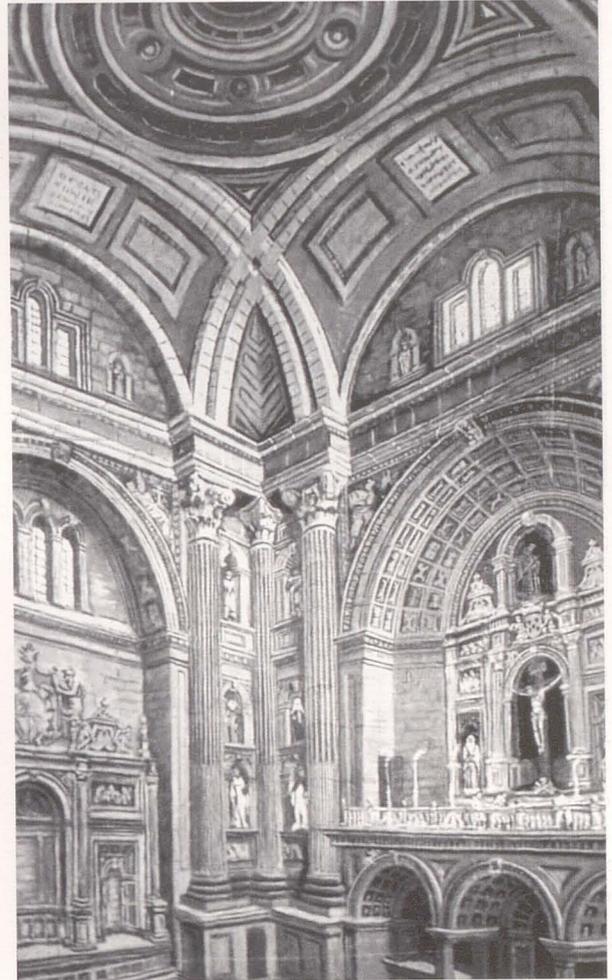


Fig. 19. Andrés de Vandelvira. *Reconstrucción de la capilla de arcos cruzados de San Francisco de Baeza*.

da en forma de breves apuntes en su otra relación manuscrita (B.A.V., Barb. Lat. 5.688).

Según nos refiere en su “Diario”, Cassiano había visitado el Escorial guiado por el también italiano Giovanni Battista Crescenzi (1577-1635), arquitecto responsable de la fábrica del Panteón de Felipe IV y futuro Marqués de la Torre; es natural que al buscar términos de comparación, ambos volvieran sus ojos a la arquitectura romana moderna: la gran custodia escorialense podía vincularse con el Tempietto di San Pietro in Montorio de Bramante, y sus columnas de piedras duras con las de la Cappella Borghese [la Cappella Paolina] de Santa Maria Maggiore, también en Roma. Pero al llegar a la bóveda del sotocoro, una bóveda vaída planísima en piedra para la que no se podían encontrar precedentes italianos, Dal Pozzo señaló: “La volta di questo coro, che è *alla francese*, immediatamente all’entrate di chiesa in volta, stando i frati

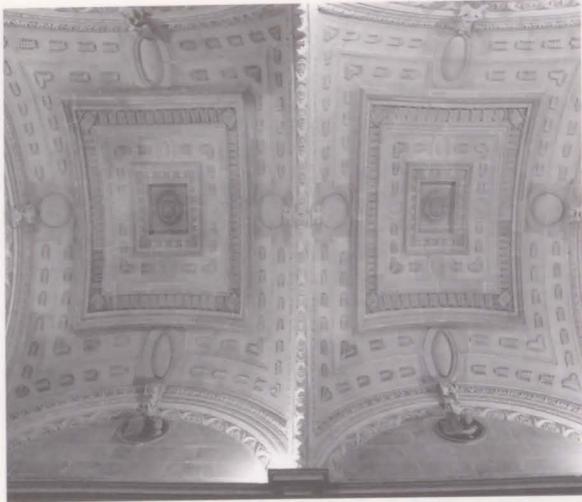


Fig. 20. Andrés de Vandelvira. Bóvedas vaídas de la sacristía de El Salvador de Úbeda (F. Marías).

sopra essa volta, la quale hà poi la volta della chiesa per coperta, la qual volta è una gloria di paradiso con diversi ordini fatta da Luca Cangiato [Cambiaso] da Genoa che val poco"¹⁶. Esto es, lo que no era italiano (como lo sería la fachada del Alcázar de Madrid)¹⁷, era francés –como lo eran también los tejados de su recién estrenada Plaza Mayor– y en este caso, francés era unos de los ragos básicos también de la arquitectura española moderna –ya fuera en gótico o a la antigua– con sus ejemplos mallorquines y valencianos del siglo XV y, sobre todo, los andaluces y castellanos del siglo XVI.

LA ESTEREOTOMÍA Y LA ARQUITECTURA PENINSULAR

Esta cronología –con ejemplos tan señeros como poco conocidos como la Lonja de Palma de Guillem Sagrera (1426-48) y la Capilla Real de Alfonso V el Magnánimo de Santo Domingo de Valencia (1439-63), construida por Francese Valdomar¹⁸, hace la estereotomía española irreductible a la influencia francesa, a pesar de la inexistencia de una geocronología de los cortes españoles. También este fenómeno quedaría demostrado por la terminología de los mismos cortes, creados originalmente muchos de ellos como “denominación de origen” a la manera de los vinos.

Si en España se hablaba de vías de San Gil (*vis de Saint-Gilles* [de Gard]) y trompas de Montpellier, indicándose haber sido importados sendos cortes desde la Provenza y el Languedoc por entonces bajo dominio de la Corona de Aragón, también se hablaba de caracoles con ojo de Mallorca y de Emperadores de Granada (mez-



Fig. 21. Andrés de Vandelvira. Ochavo de Santo Domingo de La Guardia, Jaén (F. Marías).



Fig. 22. Andrés de Vandelvira. Bóveda con lunetos de la cripta de la sacristía de la catedral de Jaén. (F. Marías).

cla de los dos tipos ya citados sobre el modelo de la Giralda de la catedral de Sevilla), de bóvedas de Murcia y de Cuenca, de ochavos de [Santo Domingo de] La Guardia [de Jaén], de arcos del castillo de Sabote, etc. Se trata en algunos casos de subtipos arquitectónicos o *set-pieces* de los que no existen ejemplos en la arquitectura france-

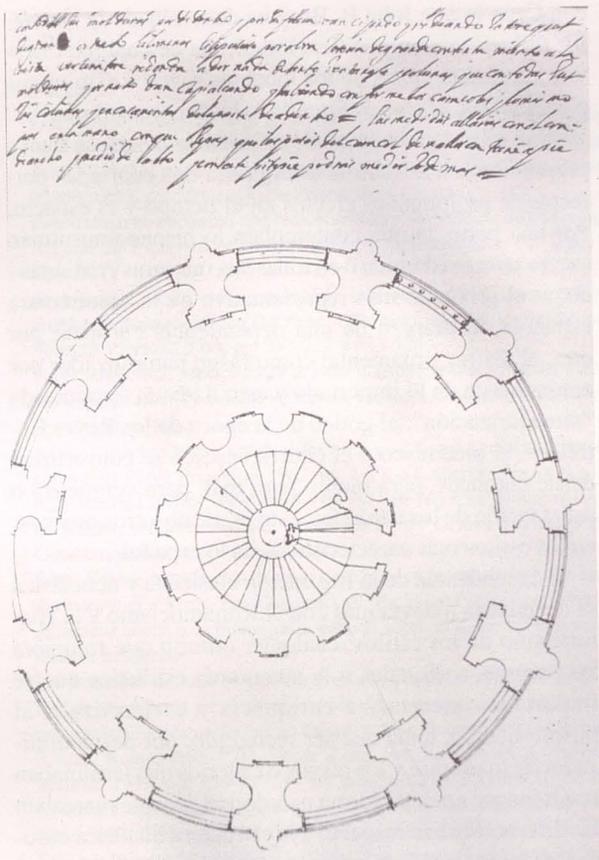


Fig. 23. Alonso de Vandelvira apud. Escalera de emperadores.

sa —no digamos italiana o inglesa de la época— y por lo tanto no existe tampoco una terminología equivalente en sus correspondientes lenguas.

Por otra parte, se trata de caracteres arquitectónicos —tradiciones de usos más que rasgos propios de una historia de los estilos— que escapan a la taxonomía y la periodización estilística y a la geografía basada en las naciones de la Europa moderna, como desarrollos artísticos pertenecientes a unidades supranacionales; en este caso un territorio mediterráneo que, saltando la mayoría de la Italia continental, conecta Sicilia y la Calabria con el sur de Francia y el Levante hispano. Y el matemático oratoriano Tomás Vicente Tosca (1651-1723) podía aún considerar, en el tratado sobre la Arquitectura Civil de su *Compendio Matemático* de 1712, a los cortes de cantería como “lo más sutil, y primoroso de la Arquitectura”¹⁹, en la línea de los tratados de la arquitectura española de los siglos XVI y XVII. Pero se constituía como un elemento de juicio y caracterización plenamente rechazable en el momento de la creación, alrededor de 1800, de una historia de la arquitectura española que buscaba establecer sus propios mitos —léase el Renacimiento promovido por Felipe II y



Fig. 24. Alonso de Vandelvira apud. Reconstrucción de la escalera de emperadores por José Carlos Palacios.

Felipe III y la arquitectura de los Borbones españoles Fernando VI y Carlos III— y sus propios caracteres nacionales en términos de la más absoluta independencia.

CEÁN BERMÚDEZ VS. LLAGUNO: LA REELABORACIÓN DE LOS NUEVOS CARACTERES NACIONALES

Para darse cuenta del abandono de las ideas recibidas —propio de unos literatos e historiadores nacionalistas que sustitúan a los arquitectos y a los matemáticos que hasta la fecha eran los que se habían ocupado de escribir de arquitectura— solo hace falta releer bien los cambios introducidos por Juan Agustín Ceán-Bermúdez (Gijón, 1749-Madrid, 1829) en su “discurso preliminar” a la primera historia de la arquitectura española, escrita hacia 1788, de Eugenio Llaguno y Amírola (Menegaray, Álava, 1724-Madrid, 1799), titulada con modestia *Noticias de los arquitectos y arquitectura desde la restauración* (Madrid, 1829), teniendo en cuenta que esa *restauración* se refiere al tradicional inicio de la Reconquista del reino as-

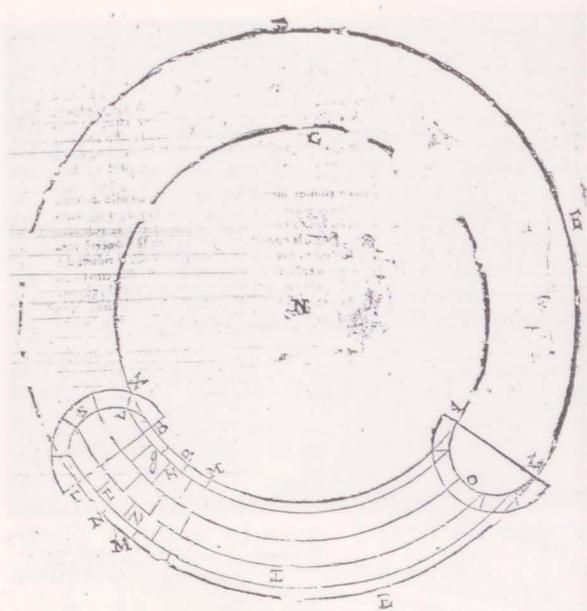


Fig. 25. Fray Lorenzo de San Nicolás. Traza de monte de la bóveda anular del patio del Palacio de Carlos V, Alhambra de Granada.

turiano del rey don Pelayo²⁰. Ceán prologaba a Llaguno, ampliaba su texto con su vasta aportación erudita y documental y, al mismo tiempo, contradecía la explicación histórica de su construcción²¹. Así, cuando Llaguno afirmaba el origen francés de la arquitectura “gótico-germánica”, vinculando su importación con la de literatos y monjes franceses, la liturgia romana y la escritura francesa a partir de fines del siglo XI, Ceán la definía como “arquitectura ultramarina” y situaba su origen en la Palestina y Siria árabes, de donde la habrían traído los cruzados²². Llaguno había empezado su historia con la arquitectura altomedieval asturiana, de tradición romana pero construcción y adornos bárbaros, prescindiendo de los primeros cinco “géneros” o estilos del discurso de Ceán; éste incluyó como gran novedad no solo la arquitectura romana sino también el “género árabe” de la quinta época y su continuación mozárabe [por mudéjar].

Los moros para Ceán habían adoptado también en España las partes principales de la arquitectura de egipcios y griegos, pero para engalanarla con adornos faltos de la sencillez y gravedad ática; la caracterizaron con este “disfraz”, creyendo además que “la belleza residía en la variedad arbitraria”²³; prácticamente se estaba forjando ya

con Ceán lo que John B. Bury ha denominado la “*mudéjar fallacy*”, como justificación última de cualquier desviación ornamentista de los modelos severos extranjeros o nacionales: el *legado fatal* de lo hispanomusulmán²⁴.

Con ella —la falacia mudéjar *avant la lettre*— se iban a proporcionar a nuestra historiografía dos coartadas perfectas de prolongados efectos en el tiempo y el espacio. Por una parte, la que contemplara lo hispanomusulmán —en su pureza islámica o en todas sus mixturas cristianas— como el producto más representativo de la arquitectura española, al margen de una dependencia europea; por otra, el disfraz ornamental como rasgo naturalizador por antonomasia de lo importado y asimilado en términos de “mudejarización”: el gótico de la época de los Reyes Católicos, el plateresco y el churrigueresco se convertirían desde entonces, para bien o para mal, para vergüenza o satisfacción de los naturales, esto es, de nosotros mismos, en los estilos más característicos de lo español.

Esta tendencia de la Ilustración clasicista y neoclásica se acentuaría todavía más con el Romanticismo y el Historicismo de los estilos; cualquier criterio que rompiera las barreras nacionales o la taxonomía estilística que se importaba, mientras se enriquecía y esclerotizaba al mismo tiempo, tenía que ser rechazado, por desnaturalizador de lo propio; y los rasgos o criterios que terminaban resaltándose eran, de forma paradójica, los que marcaban las diferencias con respecto a la estructura histórica europea de la que nos convertíamos en pasiva periferia por el carácter “fatal” de sus recepciones, condenadas al mismo tipo de respuesta: su sentido anticlasicista, sus intereses en exceso o exclusivamente ornamentistas, su manejo de los órdenes clásicos marcadamente contrario a sus propias reglas²⁵. Todavía nos movemos por este territorio con casi las mismas maletas y una idéntica brújula, que busca con su aguja diferencias más que elementos en común.

No es extraño que incluso uno de los más inteligentes historiadores de la arquitectura española, Earl E. Rosenthal (1921), en su importante estudio del Palacio de Carlos V de Granada, olvidara la imagen de la bóveda de su patio que publicó Fray Lorenzo de San Nicolás en su *Arte y uso de arquitectura* (Madrid, 1639)²⁶; este arquitecto del siglo XVII no se centró en el elogio —o en su crítica— de su uso de los órdenes clásicos en sus fachadas y patio circular o de su novedad tipológica, sino en alabar su bóveda anular de piedra, que conllevó tantos problemas en la lingüística de los órdenes al requerir, por razones de estática, una altura diversa para las pilastras interiores y las columnas exteriores del patio. Las desviaciones de la regla no se debieron siempre a la máscara de la decoración.

NOTAS

- 1 Este trabajo se ha realizado en el marco de la investigación “De Jerusalén a Roma: modelos y tipologías de la cultura arquitectónica de la España de la Edad Moderna (Siglos XV-XVIII)”, Proyecto BHA2001-0159 del Ministerio de Ciencia y Tecnología, que se prolonga ahora con el título “Los Templos de Salomón: las Antigüedades hebraicas en la construcción del imaginario arquitectónico de la España altomoderna”, Proyecto HUM2005-00300/ARTE del Ministerio de Educación y Ciencia.
Este trabajo es asimismo una reelaboración y ampliación de una ponencia originalmente presentada en el Simposium ‘Unparalleled Works: Spanish Art and the Problems of Understanding’, organizado por The Getty Foundation-King Juan Carlos I Center of New York University en New York City, N. Y. (U.S.A.), abril del 2001, titulada “‘When the Escorial was French’: Problems in the Interpretation and Appropriation of Spanish Architecture”. Una versión más abreviada ha aparecido como “*Cuando el Escorial era francés: problemas de interpretación y apropiación de la arquitectura española*”, en *Per Franco Barbieri: Studi di storia dell’arte e dell’architettura*, eds. Elisa Avagnina y Guido Beltramini, Marsilio-CISA, Venecia-Vicenza, 2004, pp. 213-222 y 533-540.
- 2 Publicadas como *Mémoires de la cour d’Espagne* (París, 1690) y *Relation du voyage d’Espagne* (París, 1691); cito por CONDESA D’AULNOY, *Viaje por España en 1679 y 1680 y Cuentos Feéricos*, 2 vols., Iberia, Barcelona, 1962.
- 3 *Op. cit.*, II, p. 101.
- 4 Aunque muchos textos sobre el Escorial y su fortuna crítica se han recogido (véase por ejemplo George KUBLER, *Building the Escorial*, Princeton University Press, Princeton, 1982, pp. 1-11, o Catherine WILKINSON-ZERNER, *Juan de Herrera, Architect to Philip II of Spain*, Yale University Press, New Haven-Londres, 1993 (trad. esp. *Juan de Herrera, arquitecto de Felipe II*, Akal, Madrid, 1996), con la bibliografía previa, y ahora Jesús SAENZ DE MIERA, *De obra “insigne” y “heróica” a “Octava Maravilla del Mundo”: la fama de El Escorial en el siglo XVI*, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid, 2001), el eco de los que se citan a continuación ha sido prácticamente inexistente. Véanse también las páginas dedicadas al Escorial visto por los extranjeros en J[ocelyn]. N. HILLGARTH, *The Mirror of Spain 1500-1700. The Formation of a Myth*, The University of Michigan Press, Ann Arbor, Michigan, 2000, pp. 95-97.
- 5 Añadánse ahora, a la bibliografía general sobre el tema, las páginas de J. N. Hillgarth, 2000, pp. 256-271, sobre la difusión del arte español desde nuestra fronteras.
- 6 Las estampas de Juan de Herrera grabadas por el flamenco Pedro Perret fueron ampliamente difundidas por Europa, como demuestran los inventarios de arquitectos y *connoisseurs*, por ejemplo franceses e italianos, que han llegado hasta nosotros; la mayoría de las veces estaban acompañadas por los volúmenes de Jerónimo PRADO y Juan Bautista VILLALPANDO, *In Ezechielem Explanaciones et Apparatus Urbis ac Templi Hierosolymitani*, 3 vols., Roma, 1596-1604. Véase ahora, Fernando MARIAS, “Felipe II y los artistas”, en *El arte en las cortes de Carlos V y Felipe II*, Alpuerto, Madrid, 1999, pp. 239-249; y “La arquitectura de Felipe II: de las ciencias matemáticas al saber bíblico”, en *Felipe y las artes*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2000, pp. 210-230. También ahora Fernando MARIAS, “El Escorial entre dos Academias: juicios y dibujos”, *Reales Sitios*, 149, 2001, pp. 2-19, con especial análisis de los juicios de la Academia Francesa.
- 7 Está por hacerse la relación y análisis de la arquitectura española grabada. Véase sobre esta última estampa, Jesús ESCOBAR, “Antonio Manzelli. An early View of Madrid in the British Library, London”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, en éste mismo número.
- 8 Sería necesario un estudio de la visión de la arquitectura española que salió del viaje de Cosimo III de’ Medici (1642-1723), Lorenzo Magalotti y el pintor y arquitecto Pier Maria Baldi, a quien se le vienen atribuyendo sus corografías urbanas, realizado en 1668-1669, más allá de la obra clásica sobre el viaje, *Viaje de Cosme de Médicis por España y Portugal (1668-1669)*, eds. Ángel SÁNCHEZ RIVERO y Angela MARIUTTI DE SÁNCHEZ RIVERO, Centro de Estudios Históricos, Madrid, 1927, y de los temas abordados en *El viaje a Compostela de Cosme III de Médicis*, ed. Xosé A. NEIRA CRUZ, Xacobeo, Santiago de Compostela, 2004.
- 9 No hay rastro documental de sus intervenciones ni en Toledo ni en el Escorial; véase Fernando MARIAS, *La arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)*, 4 vols., IPIET-CSIC, Toledo-Madrid, 1983-1986; Agustín BUSTAMANTE GARCÍA, *La Octava Maravilla del Mundo (Estudio histórico sobre el Escorial de Felipe II)*, Alpuerto, Madrid, 1994.
- 10 Véase Eugenio LLAGUNO y AMÍROLA, *Noticias de los arquitectos y arquitectura desde la restauración*, Madrid, 1829, II, pp. 75-77, quien impugna la atribución de De Thou, y señala que antes ya lo habían hecho tanto Pedro SALAZAR DE MENDOZA, *Origen de las dignidades seculares de Castilla y León*, Toledo, 1618, fol. 167, como Diego de COLMENARES, *Historia de la insigne ciudad de Segovia y Compendio de las Historias de Castilla*, Segovia, 1637 cap. 43, 7. Para su actividad francesa, Jean GUILLAUME, “Le phare de Cordouan, merveille du monde et monument monarchique”, *Revue de l’art*, 8, 1970, pp. 33-52; Claude GRENET-DELISLE, *Louis de Foix. Horloger, ingénieur, architecte de quatre Rois*, Fédération Historique du Sud-Ouest, Burdeos [Bordeaux], 1998.
- 11 Su retrato fue grabado en 1641 por Jean Morin.
- 12 Richard L. KAGAN, “Felipe II, el hombre y la imagen”, en *Felipe II y el arte de su tiempo*, Fundación Argentaria, Madrid, 1999, pp. 464-465. No parece, sin embargo, que dependiera en este particular de la *Histoire de France* (París, 1605) del historiador real de Enrique IV de Francia, sino de las propias afirmaciones de Foix, quien le había servido de fuente para sus informaciones sobre la vida y muerte del Príncipe don Carlos.
- 13 Egnatio DANTI, *Le Due regole della prospettiva pratica*, Roma, 1583; Francesco MILIZIA, *Memoria degli architetti antichi e moderni*, Roma, 1768 y Parma, 1781. Sobre estas fuentes habían continuado con el error figuras como Voltaire o –el “anónimo” autor italiano citado por parte de Llaguno– Francesco MILIZIA, *Memorie degli architetti antichi e moderni*, Roma, 1768 y Parma, 1781, quien reproducía las informaciones sobre la participación de Foix, Vignola, Danti y Alessi. También Norberto CAIMO, *Lettera d’un vago italiano ad un suo amico*, Lucca, 1766, II, p. 9, y *Voyage d’Espagne fait en l’année 1755 avec notes historiques, géographiques et critiques*, 2 vols., París, 1772.
Caimo era el autor –junto a Voltaire– contra quien arremetía en 1788 don Antonio PONZ, *Viaje de España I, I-IV*, Aguilar, Madrid, 1988, pp. 328-337, señalando cómo el Padre Caimo se había inclinado por una paternidad italiana –hacia Bramante y Tibaldi– frente a la francesa de Voltaire. Véase también, José Javier RIVERA BLANCO, *Juan Bautista de Toledo y Felipe II. La implantación del clasicismo en España*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 1984, pp. 73-78.
- Véase ahora sobre la intervención de los arquitectos italianos y las relaciones del Escorial con Francia, Fernando MARIAS, “La basílica de el Escorial y la arquitectura y los arquitectos italianos”, en *Studi in onore di Renato Cevese*, CISA Andrea Palladio, Vicenza, 2000, pp. 351-373 y “El Escorial entre dos Academias: juicios y dibujos”, *Reales Sitios*, 149, 2001, pp. 2-19.
- 14 Véase ahora Jean-Marie PÉROUSE DE MONTCLOS, *L’architecture à la française. XVIe, XVIIe, XVIIIe siècles*, Picard, París, 1982.
- 15 Véase ahora la reciente edición completa del manuscrito (Biblioteca Apostolica Vaticana, Barb. Lat. 5.689) de Alessandra ANSELMINI, *Il Diario del*

viaggio in Spagna del cardinale Francesco Barberini scritto da Cassiano dal Pozzo, Fundación Carolina-Doce Calles, Madrid 2004. Previamente, los trabajos sectoriales de José SIMÓN DÍAZ, como su "La estancia del Cardenal legado Francesco Barberini en Madrid el año 1626", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, xvii, 1980, pp. 159-213. Como es bien sabido, el viaje se desarrolló entre el 31 de enero al 24 de octubre de 1626, deteniéndose en Madrid entre el 24 de mayo y el 11 de agosto.

¹⁶ Esta sección ya fue transcrita como "Descripción del Escorial por Cassiano dal Pozzo (1626)", ed. Enriqueta HARRIS y Gregorio DE ANDRÉS, *Anejo de Archivo Español de Arte*, 179, 1972, p. 21. Véase también sobre el personaje, *Cassiano dal Pozzo*, Roma, 1989; *The Paper Museum of Cassiano dal Pozzo*, Ivrea, 1993; Ingo HERKLOTZ, *Cassiano Dal Pozzo und die Archäologie des 17. Jahrhunderts*, Hirmer, Munich, 1999; *I Segretti di un Collezionista. Le straordinarie raccolte di Cassiano dal Pozzo 1588-1657*, ed. Francesco SOLINAS y Lorenza MOCHI ONORI, Galleria Nazionale di Palazzo Barberini, De Luca, Roma, 2000; y David FREEDBERG, *The Eye of the Lynx. Galileo, His Friends, and the Beginnings of modern natural History*, The Chicago University Press, Chicago, 2002.

¹⁷ "(...) si passò p(er) la calle Mayor passando inanzi l'Palazzo di S(ua) M(aes)tà, che visto in faccia fà belliss(i)ma vista è d'Architett(u)ra all'Italiana all'usanza con finestre grandi adornate da suoi frontespitiij, e sono trentadue ò 33 p(er) ciascun piano, è ricchiss(i)ma di pietra, e S(opr)a la porta M(ost)ra un gran verone; nella Cantonanta fà un risalto, che esce dell'ordine, e forma come una torretta (la Torre Dorada). Non è finito, e continuam(en)te si lavora (...)" . Naturalmente en estos momentos no solo trabajaba en ella Juan Gómez de Mora sino también Crescenzi.

¹⁸ Véase ahora Arturo ZARAGOZÁ CATALÁN, *Arquitectura gótica valenciana. Siglos XIII-XV*, Generalitat, Valencia, 2000.

¹⁹ "... que es la formación de todo género de arcos, y Bóvedas, cortando sus piedras y ajustándolas con tal artificio, que la misma gravedad, y peso, que las avía de precipitar azia la tierra, las mantenga constantes en el ayre sustentándose las unas a las otras, en virtud de la mutua complicación que las enlaza, con que cierran por arriba las Fábricas con toda seguridad, y firmeza". T. V. TOSCA, *Tratado de la montea y cortes de cantería*, Valencia, 1727, p. 81.

²⁰ Madrid, 1829, I, pp. xiii-xi; sobre Llaguno, véase Xavier de SALAS, "Cuatro cartas de Azara a Llaguno y una respuesta de éste", *Revista de Ideas Estéticas*, iv, 13, 1946, pp. 99-104; Ricardo APRÁIZ, "El ilustre alavés don Eugenio Llaguno y Amirola", *Boletín de la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País*, v, 1948, p. 53; Francisco Javier SÁNCHEZ CANTÓN, "En el centenario de Ceán Bermúdez", *Archivo español de Arte*, xxiii, 1950, pp. 89-113 y "En el centenario de Ceán Bermúdez", *Academia*, 1, 2, 1951, pp. 121-148; José Ignacio TELLECHEA IDÍGORAS, "Cartas inéditas de Don Salvador Carmona a Eugenio Llaguno y Amirola (1780-1781)", *Academia*, 28, 1969, pp. 53-57; Luis CERVERA VERA, *Índices de la obra Noticias de los arquitectos y arquitectura de España de E. Llaguno y J. A. Ceán-Bermúdez*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1979, pp. 10-12, y "Fuentes bibliográficas en las 'Noticias de los arquitectos' de Llaguno y Ceán-Bermúdez", *Academia*, 49, 1979, pp. 33-97.

Es importante señalar que lo que podría identificarse con el primer volumen del manuscrito de Llaguno parece haberse conservado en la biblioteca de The Hispanic Society de Nueva York, ART/Vitr. 24 (HC 380/666); se trata de un volumen de 254 hojas no numeradas que se inicia con la "Sección Primera" del texto impreso, y termina con las biografías de Nicolás de Vergara padre e hijo; son constatables algunas modificaciones con respecto a la edición de 1829, inteligibles a la luz de la labor editora de Ceán Bermúdez; otros cambios parecen tratarse solo de errores subsanados por éste. Tal identificación aparece ya apuntada por Karl W. HIERMANN, *Bibliotheca Iberica*, Leipzig, s. a. [¿1910?], n.º 666. Sería necesario un estudio pormenorizado del manuscrito para constatar incluso si se tratara de un texto hológrafo.

Véase sobre Ceán, José CLISSÓN ALDAMA, *Juan Agustín Ceán-Bermúdez escritor y crítico de Bellas Artes*, Instituto de Estudios Asturianos, Oviedo, 1982, pp. 257-268, y con bibliografía previa. Para las ideas de Gaspar Melchor de Jovellanos, punto de partida de muchas de las de Ceán-Bermúdez, véase Javier BARÓN THAIDIGSMANN, *Ideas de Jovellanos sobre arquitectura (Arquitectura altomedieval)*, Principado de Asturias, Oviedo, 1985. Véase también sobre el tema, Agustín BUSTAMANTE y Fernando MARIAS, "La révolution classique: de Vitruve à l'Escorial", *Revue de l'Art*, 70, 1985, pp. 29-40; Agustín BUSTAMANTE GARCÍA, "El Renacimiento español desde el siglo XIX", en *El siglo de Carlos V y Felipe II. La construcción de los mitos en el siglo XIX*, ed. José MARTÍNEZ MILLÁN y Carlos REYERO, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid, 2000, I, pp. 101-117. También Ángel ISAC, *Eclecticismo y pensamiento arquitectónico en España. Discursos, revistas, congresos, 1846-1919*, Universidad, Granada, 1987; J. ARRECHEA MIGUEL, *Arquitectura y romanticismo. El pensamiento arquitectónico en la España del XIX*, Valladolid, 1989; Juan A. CALATRAVA, "La visión de la historia de la arquitectura española en las revistas románticas", en *Historiografía del arte español en los siglos XIX y XX*, Alpuerto, Madrid, 1995, pp. 53-62 y Luis SAZATORNIL RUIZ, "Historia, historiografía e historicismo en la arquitectura romántica española", en *op. cit.*, pp. 63-75.

²¹ Este proceso se convierte en solamente de "acomodación" para José Enrique GARCÍA MELERO, *Las catedrales góticas en la España de la Ilustración*, Encuentro, Madrid, 2001, p. 67 y *Literatura española sobre artes plásticas. I. Bibliografía impresa en España entre los siglos XVI y XVIII*, Encuentro, Madrid, 2002, pp. 296-301.

²² Confróntense Llaguno, *op. cit.*, I, pp. xxxi (de Ceán) y 15-17 (de Llaguno).

A la más tardía subteoría del origen hispano del gótico contribuiría decisivamente Thomas PITT (1733-1793) y su texto de las *Observations in a Tour to Portugal and Spain in 1760 by John Earl of Strathmore and Thomas Pitt, Esq.* (Londres, British Library, Ms. Add. 5845); véase Matilde MATEO, "La busca del origen del Gótico. El viaje de Thomas Pitt por España en 1760", *Goya*, 292, 2003, pp. 9-22.

²³ LLAGUNO, *op. cit.*, I, pp. xxiii-xxiv.

²⁴ J. B. BURY, "The Stylistic Term 'Plateresque'", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 39, 1976, pp. 199-230; véase ahora sobre el mito en general. Serafín FANJUL, *Al-Andalus contra España. La forja de un mito*, Siglo XXI, Madrid, 2000.

²⁵ Fernando MARIAS, "Elocuencia y laconismo: la arquitectura barroca española y sus historias", en *Figuras e imágenes del Barroco (Estudios sobre el barroco español y sobre la obra de Alonso Cano)*, Fundación Argentina, Madrid, 1999, pp. 87-112.

²⁶ Earl E. ROSENTHAL, *The Palace of Charles V in Granada*, Princeton University Press, Princeton, 1985 (trad. esp., Alianza, Madrid, 1988), p. 152, solo citaba a este autor para señalar la conciencia de falta de medios económicos en estas fechas del siglo XVII, que coincidieron con la detención de la fábrica granadina.