

Entre Gaspar Serrano y Giovanni Battista Contini: la reforma barroca del campanario de la catedral de Zaragoza*

Javier Ibañez Fernández / Domenica Sutura
Universidad de Zaragoza / Univesità di Palermo

Fecha de recepción: 2 de septiembre de 2010
Fecha de aceptación: 22 de septiembre de 2010

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
vol. 22, 2010, pp. 189-208
ISSN: 1130-5517

RESUMEN

La colocación de la campana Valera, que había sido refundida en 1679, terminó obligando a reformar el campanario de la catedral de Zaragoza. Los proyectos preparados por diferentes maestros locales fueron presentados por el Cabildo a Francisco de Herrera, arquitecto de Carlos II, que fue rechazándolos uno tras otro hasta que los canónigos decidieron enviar el realizado por Gaspar Serrano a la Academia de San Lucas de Roma, en donde fue sometido al juicio de Giovan Battista Contini, que acababa de ser nombrado “Principe” de dicha institución, y los “stimattori di architettura” en ese momento, Carlo Rainaldi y Carlo Fontana. Después de rechazarlo, elaboraron un nuevo proyecto –en realidad, una corrección siguiendo las claves del barroco-tardío clasicista– que se envió a Zaragoza, en donde recibió la aprobación general y fue puesto en ejecución prácticamente de inmediato. En el Archivo de la Seo de Zaragoza se conserva una ingente documentación relacionada con el proceso, y parte del corpus de diseños, desde el proyecto de Gaspar Serrano hasta las copias realizadas por Giovan Battista Contini, testimonios de un interesantísimo debate entre una arquitecta considerada “local”, pero abierta, en realidad, a modelos exógenos, solo que muy diferentes a los propugnados por la Academia, y el barroco-tardío clasicista de escuela romana que dicha institución colaboraría a difundir por todo el continente europeo.

PALABRAS CLAVE

Catedral de Zaragoza. Torre campanario. Arquitectura del Barroco. Gaspar Serrano. Giovanni Battista Contini. Carlo Fontana. Carlo Rainaldi.

ABSTRACT

The placing of the Valera bell, which had been remelted in 1679, finally required a refurbishing of the bell tower of the cathedral of Zaragoza. The projects prepared by different local masters were presented by the Chapter to Francisco de Herrera, Charles II 's architect, who rejected them one after the other, until the canons decided to send the one made by Gaspar Serrano to the Academy of San Lucas in Rome, where it was left to Carlos Rainaldi, Carlo Fontana and Giovan Battista Contini to judge. The latter had just been named “Principe” in that institution, and Carlos Rainaldi and Carlo Fontana were, at that time, the “stimattori di architettura”. After rejecting it, they elaborated a new project –in fact, a correction following the codes of the late classical baroque– which was sent to Zaragoza, where it received general assent and was practically immediately undertaken. A huge amount of documentation related to the process is kept in the Archives of the Seo of Zaragoza, as well as part of the plans corpus, from Gaspar Serrano's project to the copies made by Giovan Battista Contini. All this documentation provides evidence for an utterly interesting debate between an architecture considered as “local”, (though actually open to exogenous models, only very different from those proposed by the Academy), and the late classical baroque from the Roman school, which would be spread all around the European continent thanks to the above mentioned institution.

KEY WORDS

Cathedral of Zaragoza. Bell tower. Baroque Architecture. Gaspar Serrano. Giovanni Battista Contini. Carlo Fontana. Carlo Rainaldi.

La tempestad desatada en Zaragoza la noche de difuntos –del 2 de noviembre– de 1678 provocó la rotura de la campana *Valera*, la mayor de las que pendían de la torre de la catedral de la capital aragonesa que, dedicada al patrón de la ciudad y de la sede metropolitana, había sido fundida en 1574. Tras consultar a varios maestros, los canónigos terminaron encargando la realización de otra nueva a los vizcaínos Pedro Momperosa y Juan de Argos que, una vez presentadas las fianzas pertinentes y reunido el material necesario –que llegó desde Lérida–, acometieron su fundición el 28 de noviembre de 1679. Tras enfriarse comenzó a estudiarse la manera de elevarla, y para entonces debieron de surgir las primeras dudas sobre la estabilidad de la torre de la Seo, levantada en las inmediaciones del antiguo alminar de la mezquita aljama y compuesta, en realidad, por dos torres de planta octogonal, una inscrita dentro de otra, con la escalera entre las dos; conforme a la misma solución estructural aplicada tanto en la torre de la iglesia de San Pablo de Zaragoza como en la de la parroquia de Tauste (Zaragoza)¹. Sea como fuere, el Cabildo exigió examinar sus fundamentos a mediados de enero de 1680, y los canónigos encargados de reconocerlos los encontraron *muy derruidos*, concluyendo que *no se podía fabricar sobre [el campanario]*².

La gravedad de la situación volvió a plantearse en dos cabildos celebrados a comienzos de febrero y a finales de abril de ese mismo año, pero los miembros del colegio capitular no quisieron abordar el problema hasta la llegada de Francisco de Herrera *el Mozo* que, nombrado *maestro y trazador mayor de obras reales* por Carlos II en 1677, acudió a Zaragoza para hacerse cargo de la construcción del nuevo templo del Pilar a comienzos del mes de octubre de 1680.³ Para entonces comenzaron a buscarse las fuentes de financiación para las obras, y un poco más tarde, el 5 de noviembre de ese mismo año, los canónigos encargaron al administrador de las fábricas que estudiase junto con *los peritos del arte* la mejor manera de dismantelar el chapitel, bajar las campanas y disponerlas en un lugar donde se pudiesen tañer, advirtiéndole la conveniencia de comenzar a reunir los materiales necesarios *para cuando se aya de hacer la torre de la iglesia*⁴.

Los trabajos comenzaron prácticamente de inmediato, el 8 de noviembre, el chapitel comenzó a desmontarse tres días más tarde, y los pilares proyectados para colgar las campanas de manera provisional empezaron a elevarse el 16 de noviembre de 1680, contando con el concurso de Jaime Borbón, Francisco López y Gaspar Serrano⁵. Todas estas operaciones, que exigieron reunir respetables cantidades de dinero, terminaron obligando a tomar parte de la capilla de San Martín y de Todos los Santos a comienzos del mes de enero de 1681, y la intervención resultó tan pernicioso para la estabilidad del espacio, que al final, se optaría por derribarlo.

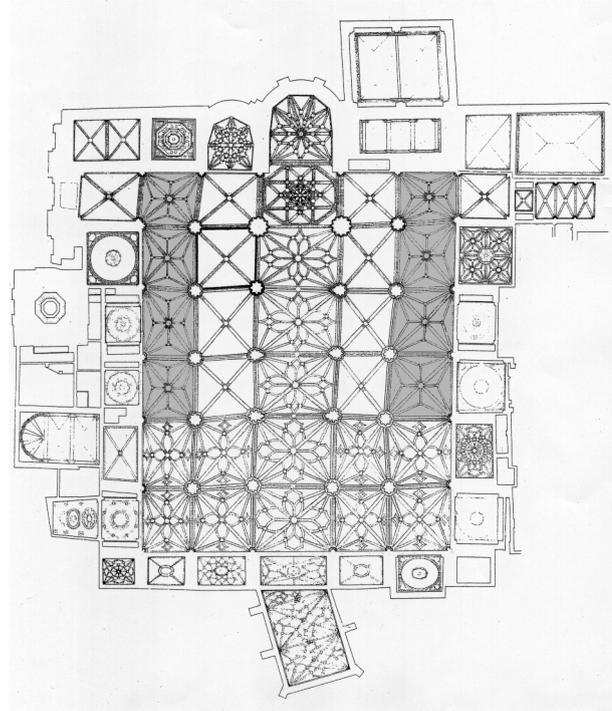


Fig. 1. Zaragoza. Catedral: planta (según M. Pemán Franco y L. Franco Lahoz).

Para entonces debía de albergarse la intención de levantar una fachada flanqueada por dos campanarios dado que la comisión constituida para la materialización del proyecto se denominaba *Junta de las torres del Salvador*, que recibió el encargo de presentar las trazas realizadas a Francisco de Herrera a finales de febrero de 1681⁶. El maestro excusó examinarlas, pero el Cabildo no quiso desistir en su empeño y acordó continuar procurando su consejo, designando a Francisco López y a Gaspar Serrano como *oficiales para ejecutar las torres*⁷.

Finalmente, los canónigos desecharon esta posibilidad para abrazar la idea de levantar un único campanario (Fig. 1) al que, andado el tiempo, se le añadiría una fachada barroco clasicista⁸, siguiendo un esquema muy similar al aplicado en la Basílica santuario de Santa María del Carmine Maggiore de Nápoles desde donde, curiosamente, habían llegado sustanciosas limosnas para las obras emprendidas por el Cabildo zaragozano en el templo del Pilar a finales del mes de marzo de 1681⁹ (Figs. 2 y 3). De esta manera, informado el arzobispo, y planteada la necesidad de nombrar un superintendente para las obras, se dispuso la primera piedra simbólica de la intervención en la torre el 4 de julio de 1681, festividad de Santa Isabel¹⁰.

El cimiento comenzó a llenarse en los primeros días del mes de julio de 1681, e incluso llegaron a disponerse las primeras hiladas de piedra, pero los maestros



Fig. 2. Zaragoza. Catedral: vista exterior. Foto: Javier Ibañez Fernández.



Fig. 3. Nápoles. Basilica-santuario de Santa Maria del Carmine Maggiore, vista exterior.

debieron de encontrarse con serias dificultades dado que suspendieron la operación para retomarla tres meses más tarde, y la zanja no llegó a cerrarse hasta finales de diciembre de ese mismo año. Para entonces, Francisco López y Gaspar Serrano ya habían realizado un primer diseño operativo, que se les abonó el 10 de noviembre de 1681¹¹; un dibujo que quizás quepa identificar con el presentado al maestro Alonso Pamplona –un profesional de perfil muy poco definido todavía¹²– en el mes de marzo de 1682¹³. No obstante, los *tres maestros* –sin duda, Francisco López, Gaspar Serrano y Jaime Borbón– se reunieron para elaborar la traza de la torre el 5 de julio de 1682, invirtiendo diez días en su ejecución¹⁴. El diseño, en el que se emplearon varios pergaminos, y que fue acabado –*sombreado*– por un pintor, no sólo volvió a someterse al juicio de Alonso Pamplona, que se encontraba en Calatayud¹⁵, sino que fue examinado por una junta de maestros locales, y sirvió para la realización de un *modelo*, que fue elaborado *a cuenta* por el escultor Francisco Franco.

El cabildo celebrado el 30 de julio de 1682 decidió comisionar al arcediano de Daroca y al canónigo Rúa para llevar las trazas de la torre a Madrid con el triple cometido de mostrarlas a Francisco de Herrera, organizar una junta de peritos capaces de examinarlas, e intentar conseguir nuevos diseños¹⁶. Tal y como relataría el canónigo Rúa a mediados de septiembre, los *arquitectos de Madrid* –y entre ellos D. Francisco de Herrera–, examinaron los dibujos que se habían realizado en Zaragoza y los rechazaron de plano, justificando su decisión en un dictamen escrito que, lamentablemente, no ha podido localizarse¹⁷.

Tras la rotunda resolución de los peritos, los canónigos volvieron a encargar nuevos proyectos. Desde luego, Jaime Borbón presentó al Cabildo el *modelo* lúneo de su propuesta para la torre el 22 de marzo de 1683, y los canónigos decidieron exponerlo en la sacristía¹⁸. No obstante, los eclesiásticos escogieron el diseño presentado por Gaspar Serrano, que volvió a enviarse a Madrid para someterlo, una vez más, al juicio de Francisco de Herrera¹⁹, al que se le hizo llegar junto con una misiva

fechada el 8 de junio de 1683 a través de Bernardo Puxol, del Consejo de Su Majestad y lugarteniente del Protonotario en el Supremo de Aragón²⁰. Desde el estado actual de nuestros conocimientos, no se puede determinar si el arquitecto terminó reconociéndolo, pero es muy probable que no lo hiciera y que esta circunstancia acabara determinando su envío a Roma, donde sería sometido a la valoración de varios *arquitectos*, que transmitieron sus conclusiones a través de una *censura* que, traducida al castellano y felizmente conservada²¹, resulta sumamente interesante por varias razones. En primer lugar, porque permite identificar el diseño realizado por Gaspar Serrano con un extraordinario dibujo, rigurosamente inédito, localizado en el Archivo Capitular de la Seo de Zaragoza²² (Fig. 4), muy similar –tanto desde el punto de vista técnico como desde el formal– a los que se habían presentado algunos años antes para la construcción de la torre de la actual catedral de Tudela²³ (Navarra) (Fig. 5); un diseño de gran formato (41,3 x 213 cm) conformado por cuatro folios unidos entre sí –con una pequeña maderita en la base para enrollarlo– que recoge una doble proyección ortogonal siguiendo el gráfico habitual planta-alzado (proyección vertical), realizado con tinta sepia y completado con aguadas en tonos sepia, gris y amarillo.

En segundo lugar, la *censura* constituye un documento excepcional porque permite conocer la impresión que produjo el proyecto aragonés en el medio artístico romano. En este sentido, resulta curioso comprobar que los peritos de la ciudad eterna aprobaron la *forma* y la *simetría en orden a la proporción de la altura y del todo*, pero criticaron los yerros cometidos en el manejo de los órdenes arquitectónicos y reprobaron su ornato, sobre todo, los *recuadros* y *divisiones* que, según sus propias palabras, no se hallaban *delineados en ningún libro, ni hechos en ninguna fabrica de buenos autores* cuando, en realidad, recuerdan a los motivos –cuadros, puntas de diamante, etc– empleados por Hans Vredeman de Vries en sus modelos de columnas dóricas²⁴ (1577) (Fig. 6), que serían asumidos y reelaborados en clave ornamental tanto por Gabriel Krammer (1606), como por Rutger Kasemann (1622); un repertorio que conocería un éxito considerable en la Europa del siglo XVII, y de manera muy especial, en el sur de Italia y la Península Ibérica²⁵. De todas formas, los *arquitectos* de Roma mostraron su predisposición a disculpar todos estos *defectos* dado que, según sus propias palabras –cargadas de condescendencia–, podían obedecer al *estilo del país* manejado por el tracista²⁶, pero quisieron subrayar su solvencia técnica, mostrándose absolutamente inflexibles con la falta de solidez que creyeron detectar en los muros que, a su juicio, tenían que redoblar y reforzarse con cinchos, ya no de madera, sino de hierro²⁷.



Fig. 4. Gaspar Serrano. Proyecto para la la torre campanario de la Seo de Zaragoza, 1683 (A.C.L.S.Z., Trazas y dibujos, 110). Fotos: Javier Ibáñez Fernández. Montaje fotográfico: Edizioni Caracol (Palermo)



Fig. 5. Tudela (Navarra). Catedral: vista del exterior con la torre campanario. Foto: Javier Ibañez Fernández.

Poco después, los canónigos encargaron a su agente en Roma, Jorge de Solaya, que *hiziese hazer un diseño de la mayor perfeccion que fuese posible y del architecto de mas credito* de la ciudad eterna atendiendo a las medidas que se le habían proporcionado. Tal y como relataría el encargado de negocios del Cabildo zaragozano años más tarde, el seleccionado fue Giovanni Battista Contini que, además de *acreditado y excelente en la arquitectura*, había trabajado en la bóveda del ábside de Santa María de Montserrat, la iglesia nacional de la Corona de Aragón en Roma²⁸, entre 1673 y 1675²⁹, y según sus propias palabras, su proyecto fue enviado a Zaragoza donde, examinado por varios *architectos de España*, recibió la aprobación general y se puso en ejecución prácticamente de inmediato³⁰.

En 1788, Antonio Ponz afirmaba haber contemplado el proyecto original firmado por Contini y fechado en Roma en 1683 en la sacristía de la catedral³¹, mientras que, cincuenta años más tarde, Quadrado aseguraba haber visto el diseño original en el archivo, *firmado por el autor y aprobado por otros dos arquitectos romanos*, datándolo en 1685.³² No obstante, desde el estado actual de nuestros conocimientos tan sólo puede apuntarse que en el Libro de fábrica de 1684 se anotaron las 44 libras entregadas al canónigo Rúa para pagar *la traza que vino de Roma*,³³ y que quizás quepa situar en este momento la realización de uno de los diseños del *corpus* conservado en el Archivo Capitular de la Seo de Zaragoza, en el que se proponía la ejecución de un fundamento y un primer cuerpo de planta octogonal y paramentos decorados con grandes recuadros lisos, que sería descartado por cuestiones relacionadas con el gran peso de la estructura³⁴ (Fig. 7).

Además, todo indica que este mismo diseño —es probable que acompañado de dudas, precisiones, correcciones o enmiendas—, o algún rasguño elaborado a partir del mismo volvió a remitirse a la ciudad eterna dado que en el Libro de fábrica del ejercicio siguiente se consignaron

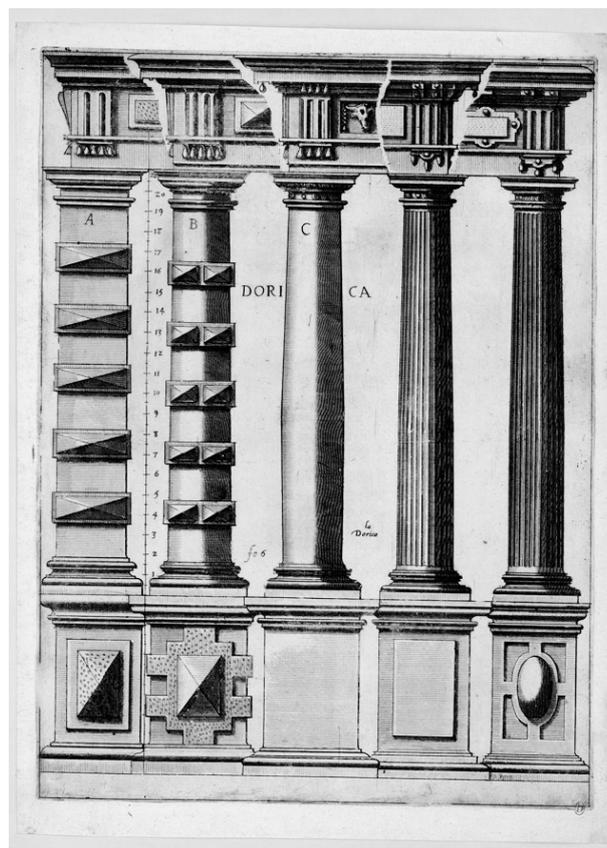


Fig. 6. Hans Vredeman de Vries, *Architectvra...*, op. cit., *Dorica* (columnas dóricas) (Amberes, 1577).

las 52 libras extendidas por ello³⁵. Este segundo envío debió de facilitar nuevas claves interpretativas a Contini para elaborar el proyecto definitivo, que planteaba la elevación de una gran torre con su basamento y primer cuerpo de planta cuadrada, y llegó perfectamente desarrollado a partir de varios diseños. En primer lugar, una visión en perspectiva de grandes dimensiones (Fig. 8) que quizás quepa identificar con el *diseño* presentado por el Canónigo Rúa en el cabildo celebrado el 14 de junio de 1685, que recibió el aplauso unánime de los capitulares, que decidieron darlo a conocer al clero de la catedral, al virrey, a la ciudad y al reino prácticamente de inmediato³⁶. En segundo lugar, una proyección vertical con su correspondiente sección interior (Fig. 9), y finalmente, las plantas de todos sus pisos o niveles, de las cuales tan sólo se han conservado tres³⁷. Además, el arquitecto adjuntó una segunda propuesta de planta octogonal para el primer cuerpo, compuesta por una nueva visión en perspectiva —tan sólo del primer nivel— y dos nuevas plantas³⁸ (Fig. 10), y utilizó la que pudo realizarse en 1684 como *sopracoperta (...) per custodia de gli altri disegni*³⁹.

Todos los dibujos fueron realizados sin tener en cuenta la estructura preexistente, dado que tanto la sección interior como las plantas proponían habilitar una escalera de caracol de ojo abierto en el interior de la fábrica, en el mismo espacio ocupado por el vástago central de planta octogonal y la escalera dispuesta en el escueto espacio disponible entre sus muros y los de la torre exterior, también de planta octogonal. Precisamente, creemos que, justo en ese momento, debió de plantearse la disyuntiva de conservar la vieja torre catedralicia o derribarla definitivamente para construir otra nueva desde sus cimientos. Al final, se optó por preservarla y revestirla atendiendo al proyecto enviado desde Roma, por lo que volvió a recobrar plena actualidad la inquietante cuestión de la solidez de sus fundamentos, un aspecto sobre el que ya se había alertado tras el reconocimiento efectuado al comienzo del proceso, en el lejano mes de enero de 1680. Por eso, pasados seis años, los miembros de la Junta encargaron a Gaspar Serrano y a otros dos maestros de la ciudad –de los que no llegaron a especificar los nombres, pero que conocemos a partir de la documentación notarial paralela⁴⁰– que examinasen los fundamentos de las otras dos grandes torres zaragozanas, la *Torre nueva*, que se derribaría entre 1892 y 1893⁴¹, y la torre de la iglesia parroquial de San Pablo, felizmente conservada. Una vez acabado el reconocimiento, los maestros concluyeron que los de la torre de la Seo podrían soportar la elevación del cuerpo de campanas sobre el nivel de los tejados del templo, pero no la ejecución del proyecto dado que, a su juicio, su materialización última exigía abrir nuevos cimientos en el entorno de la plaza. Este informe volvería a enviarse a la ciudad eterna acompañado de un nuevo diseño⁴², y recibiría una rápida respuesta que, publicada en el cabildo ordinario celebrado el 28 de junio de 1686, insistía en la suficiencia de los fundamentos de la vieja torre zaragozana para soportar la ejecución del proyecto⁴³. No obstante, los peritos de Roma debieron de acabar cediendo ante la insistente preocupación de los capitulares, proponiendo ligeros refuerzos en torno a los fundamentos de la torre que, tal y como precisarían en el correspondiente diseño, no tenían por qué superar los veinte palmos romanos de anchura⁴⁴.

Aparentemente confortada por el juicio de los *artífices* y *peritos de Roma*, la Junta se aprestó a comenzar los trabajos, delegando la materialización última del proyecto en Pedro Cuyeo⁴⁵ y Gaspar Serrano, a los que se sumaría Jaime Borbón por voluntad expresa del Cabildo⁴⁶. Además, envió una embajada a la ciudad solicitando el permiso necesario para la elaboración del ladrillo, e intentó definir las competencias de la Junta de obras de la torre para optimizar los esfuerzos de los agentes implicados en la empresa. No obstante, conviene advertir que el Cabildo no debía de compartir su determinación dado que aprovechó la presencia en Zaragoza



Fig. 7. Giovan Battista Contini. Proyecto para el primer cuerpo de la torre campanario de la catedral de Zaragoza, variante de planta octogonal. 1683-1684 (A.C.L.S.Z., Trazas y dibujos, 101). Foto: Javier Ibañez Fernández.

del tracista fray José de la Concepción⁴⁷, religioso carmelita descalzo que se dirigía hacia Tarazona –probablemente, para supervisar la construcción del convento de Santa Teresa de Jesús fundado en aquella ciudad por sus hermanos de religión⁴⁸–, para pedirle *que viesse el sitio y todo lo demas que se auia hecho acerca deste edificio*. El religioso, que acudió junto con un *compañero* a la reunión capitular celebrada el 10 de septiembre de 1686, confirmó que el diseño de Roma *era bueno para la fabrica de la torre y que tenia el fundamento bastante*. Además, fray José ofreció sus servicios a los canónigos zaragozanos señalándoles que, mediando el permiso del general de su Orden, acudiría gustoso desde la ciudad del Queiles siempre que se le reclamase. Aceptando su proposición, los eclesiásticos le encomendaron una impor-

tante labor para esa misma tarde, la realización, *con asistencia de peritos, de un modelo para la norma y disposición que se [había] de tomar para dar principio a [la] fabrica*, y acordaron solicitar su presencia cuando estuviese reunida la piedra necesaria para la obra⁴⁹.

Precisamente, los canónigos contrataron su provisión desde las canteras de Fuendetodos con el cantero navarro Francisco Urbietta el 10 de septiembre de 1686⁵⁰, y las obras comenzaron prácticamente de inmediato. Desde luego, ocho días más tarde se iniciaron los preparativos en la zona de actuación, el 17 de octubre se compraron los clavos para las tablas reunidas para hacer la planta de la torre, y dos días después, el 19 de octubre de 1686, se dispuso la primera piedra del fundamento ante la presencia de los tres maestros de la obra, Gaspar Serrano, Pedro Cuyeo y Jaime Borbón, que contaron con la asistencia de fray José de la Concepción, que recibió ochenta *libras* a comienzos de noviembre, y otros cien *reales* a mediados de mes. Por todo ello, parece lógico pensar que también estuvieran presentes en la realización de las plantas de los cuatro cuerpos de la torre, para las que se compraron seis *maderos cinquentenes* tan sólo dos días más tarde, el 21 de octubre de 1686; y que siguieran muy de cerca la disposición de las seis primeras hiladas de piedra del basamento, una labor que corrió a cargo de Francisco de Urbietta y Marco de Asiendegui y que se desarrolló a lo largo del mes de octubre de 1686. Esta operación resultaba de suma importancia, dado que perseguía zunchar y reforzar la base de la vieja torre de la Seo para poder afrontar su recrecimiento, y debió de prolongarse en el tiempo, porque los miembros del Cabildo exigieron que no se pusiera ninguna piedra en la obra sin el reconocimiento previo de los maestros a mediados de marzo de 1688.

Entre tanto, los canónigos habían nombrado maestro de la Seo a Gaspar Serrano el 27 de agosto de 1687⁵¹, habían intentado reestructurar la Junta de la fábrica de la torre y habían procurado la gratificación al *romano* que había ejecutado los diseños en el cabildo ordinario celebrado el 10 de septiembre de ese mismo año⁵². Un poco más tarde, a finales de mayo de 1688, exigieron que la Junta de fábrica se reuniese todos los domingos; un precepto que no debió de respetarse dado que volvieron a insistir en la necesidad de hacerlo en la reunión capitular celebrada el 23 de junio de 1690, en la que advirtieron la conveniencia de aprovechar todos estos encuentros para examinar la calidad de los materiales que se iban reuniendo para la obra, sobre todo del ladrillo que, a pesar de que había comenzado a disponerse en la torre a comienzos de ese mismo mes, no recibiría la conformidad de la Junta hasta los primeros días del siguiente.

Tal y como se desprende de la lectura de una carta remitida desde Roma por Jorge de Solaya el 12 de julio de 1692, el repentino fallecimiento de su superior, el



Fig. 8. Giovan Battista Contini. Proyecto para la torre campanario de la catedral de Zaragoza. 1685 (A.C.L.S.Z., Trazas y dibujos, 104_1). Fotos: Javier Ibañez Fernández. Montaje fotográfico: Edizioni Caracol (Palermo).

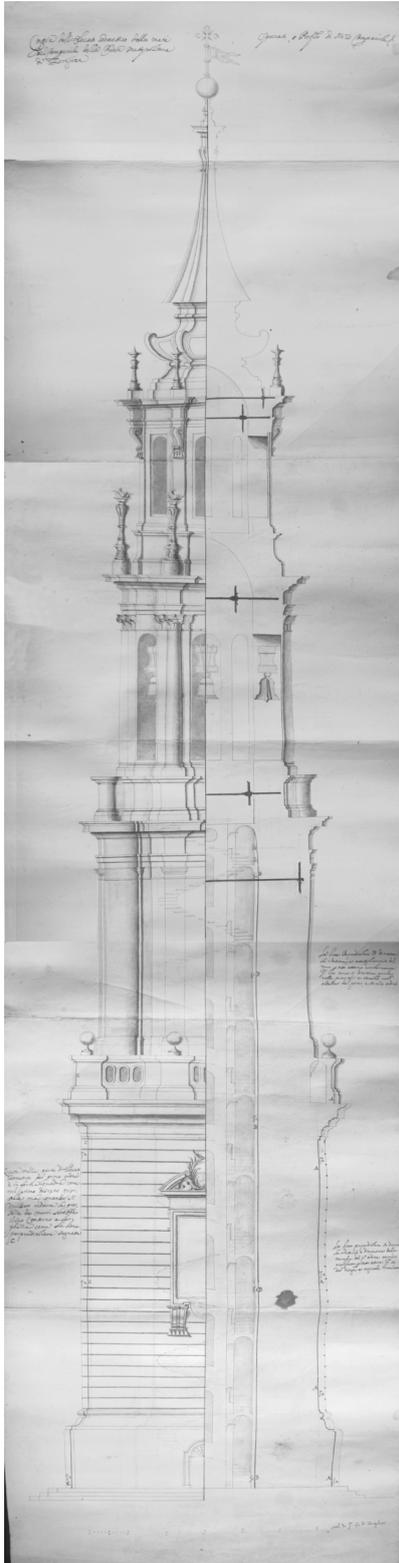


Fig. 9. Giovan Battista Contini. Proyección vertical con sección interior del proyecto para la torre campanario de la catedral de Zaragoza. 1685 (A.C.L.S.Z., Trazas y dibujos, n. 104_2). Fotos: Javier Ibañez Fernández. Montaje fotográfico: Edizioni Caracol (Palermo).

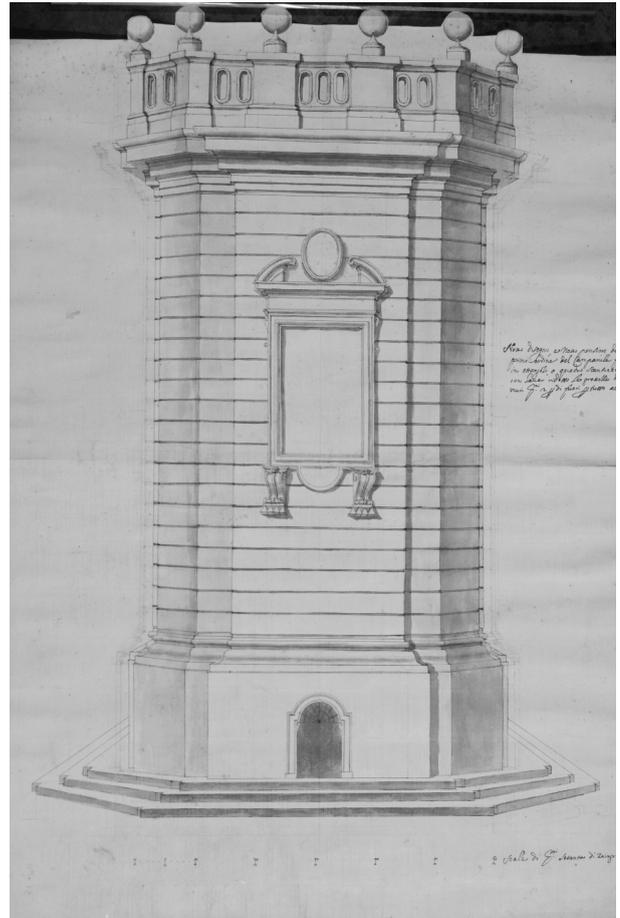


Fig. 10. Giovan Battista Contini. Proyecto para el primer cuerpo de la torre campanario de la catedral de Zaragoza, variante de planta octogonal. 1685 (A.C.L.S.Z., Trazas y dibujos, n. 102_01). Foto: Javier Ibañez Fernández.

canónigo Antonio Pérez de la Rúa en febrero de ese mismo año había dejado en suspenso el pago de lo que se le adeudaba a Contini tanto por las copias de sus diseños encargadas para el rey como por los dibujos de carácter operativo realizados para los profesionales encargados de la materialización última del proyecto⁵³, y el propio arquitecto reclamaría estas cantidades en lo que, por el momento, constituye su única comparecencia documentada en el proceso, una misiva autógrafa fechada en Roma el 17 de agosto de ese mismo año, en la que se reconocía autor de *li disegni piccoli é grandi* enviados a Zaragoza *con molte scritture, istruzioni é lettere del modo di operare*⁵⁴. Los canónigos mostraron su voluntad de saldar la deuda de inmediato⁵⁵, pero todo indica que los pagos se prolongaron en el tiempo durante varios años todavía⁵⁶. De cualquier manera, conviene advertir que el suceso no afectó a la marcha de los trabajos. De hecho,

del análisis del Libro de gastos de la torre se desprende que el primer cuerpo, que se realizaría en ladrillo conforme a la misma planta cuadrangular del basamento pétreo, envolviendo –y reforzando– la vieja torre catedralicia, se ultimó entre 1693 y 1694⁵⁷, y que el segundo, que también se levantaría con este mismo material, siguiendo un esquema de planta cuadrangular pero de flancos achaflanados, y tratando de reforzar la vieja estructura medieval para poder afrontar su recrecimiento posterior con otros dos nuevos cuerpos, se acabó entre 1694 y 1695⁵⁸. Además, a pesar de los múltiples empresas artísticas acometidas en la catedral por esas mismas fechas –la capilla de Santiago (1695), el retablo de Nuestra Señora de las Nieves (1697), la decoración de la capilla de San Valero (1698), o la capilla de Santo Dominguito de Val (1686-1700)–, las obras de la torre continuaron su curso sin solución de continuidad. De hecho, el tercer cuerpo, ideado para alojar las campanas y construido en ladrillo conforme a un esquema de plan-

ta octogonal superpuesto al de la vieja torre de la Seo se levantó entre 1696 y 1698⁵⁹, y el cuarto, de características muy similares, se elevó entre 1699 y 1700⁶⁰.

Llegados a este punto, el canónigo Amad intentó abordar la culminación de la torre en el verano de ese mismo año⁶¹, pero sin demasiado éxito. Poco después, a mediados de noviembre, dio cuenta de los avances operados en la fábrica gracias al buen oficio de Serrano, Cuyeo y su yerno, Juan Sánchez⁶², a los que creyó necesario gratificar, nombrando a los dos últimos sus maestros de obras⁶³. En ese momento, tan sólo faltaba construir el chapitel de la torre, pero su ejecución no se afrontó hasta pasados dos años⁶⁴. Para entonces, el cargo de maestro de obras de la catedral había recaído en Juan de Yarza⁶⁵, y la materialización de la solución finalmente escogida, con su cubierta de plomo, exigió el concurso de varios profesionales madrileños⁶⁶. Los trabajos se acabaron a finales de 1704⁶⁷, pero la decoración de la torre, sobre todo sus esculturas, no se realizaron hasta 1786⁶⁸. Tres años más tarde se dispuso la inscripción conmemorativa que, traducida al latín por los padres escolapios⁶⁹, reivindicaba la figura de Contini como autor del proyecto, y las de Carlo Rainaldi y Carlo Fontana, arquitectos de la Reverenda Cámara Apostólica, como supervisores del mismo⁷⁰ (Fig. 11).



Fig. 11. Zaragoza. Catedral: Inscripción conmemorativa dispuesta en la torre campanario de la catedral de Zaragoza. Foto: Domenica Sutura.

Los arquitectos de Roma

No cabe ninguna duda de que Giovanni Battista Contini, Carlo Fontana y Carlo Rainaldi supieron responder a los requisitos –y a los muchos problemas– planteados por la construcción del campanario de la catedral de Zaragoza, sobre todo, teniendo en cuenta la tibieza con la que se comportó Francisco de Herrera, uno de los arquitectos más reputados de la Península Ibérica en ese momento. No obstante, conviene subrayar la excepcionalidad del episodio, porque solicitar la valoración –y no digamos nada, el proyecto constructivo de un edificio– a tres artífices italianos de semejante renombre en los años ochenta del siglo XVII no era nada habitual, y terminaba confiriendo un grandísimo valor a la fábrica en la que interviniesen que, en principio, pasaría a ser unánimemente reconocida y apreciada a nivel internacional. En este sentido, quizás quepa señalar como temprano precedente el juicio requerido en 1650 a Bernini, Borromini y Pietro da Cortona –arquitectos considerados *li primi huomini dell'Europa* por Francisco I de Este– sobre el proyecto realizado para el palacio ducal de Módena por Bartolomeo Avanzini, un arquitecto que, por otra parte, también había sido llamado de Roma⁷¹.

Contini y Fontana, que habían sido los discípulos y colaboradores más inmediatos de Bernini, y se encontraban entre las personalidades artísticas de mayor renom-

bre de Roma, pasaron a convertirse tras su fallecimiento, acaecido en 1680, en los referentes de la profesión arquitectónica ya no sólo de la ciudad eterna, o de los Estados pontificios, sino de otros muchos centros y cortes europeas. De hecho, debe subrayarse que la invitación para participar en el proceso de reforma de la torre de la catedral de Zaragoza no fue ni la primera, ni la última propuesta de intervención en el extranjero –y más concretamente, en la Península Ibérica– que recibieron estos dos *arquitectos de Roma*, porque el padre general de los Jesuitas, Giovanni Paolo Oliva, había encargado a Carlo Fontana el proyecto para el colegio y santuario de Loyola en 1681⁷², y en el inventario de los bienes de Contini se deslizaron diferentes referencias a proyectos todavía sin identificar, como el *disegno dell'altare in Spagna*, o el *disegno per una chiesa mandato in Portogallo*⁷³.

Todos estos ejemplos de *arquitectura para exportar* según acertada expresión de John Pinto⁷⁴, permiten entender la extraordinaria difusión del barroco tardío clasicista a partir del epicentro romano, que alcanzaría todas las capitales de Europa a lo largo del siglo XVIII.

La actividad de todos estos profesionales era tan intensa que podían redactar –y ejecutar– varios proyectos fuera de Roma de manera prácticamente simultánea. Así, por ejemplo, a la vez que realizaba los diseños para el campanario de la catedral de Zaragoza, Contini estaba realizando el proyecto para la nueva iglesia benedictina de San Nicola l'Arena de Catania (1686), una de las fábricas más sugestivas, tanto por su imponente cuanto por el lenguaje empleado en su articulación, realizadas en la Sicilia de época barroca,⁷⁵ y también estaba trabajando, al menos desde 1682, para los benedictinos de Montecassino, una actuación de la que, afortunadamente, se conserva un abultado *corpus* de diseños autógrafos⁷⁶.

Además de influyentes comitentes tanto nobles como religiosos, Contini y Fontana habían heredado de Bernini los principales cargos institucionales que había ocupado hasta su fallecimiento, una circunstancia que contribuyó a reforzar las relaciones profesionales entre los dos arquitectos. Así, entre otros cargos institucionales, Carlo Fontana ostentaba el de *Soprintendente ai Palazzi Apostolici* desde 1680⁷⁷, y Contini ocupaba el de *Architetto misuratore della Camera Apostolica* desde 1681. Ser los arquitectos del Papa y trabajar para la Reverenda Cámara Apostólica⁷⁸ significaba que habían logrado *la posición de rango más elevado dentro del organigrama de la administración de la Cámara*,⁷⁹ lo que podía proporcionarles nuevos –y suculentos– compromisos de trabajo, como los encargos que pudiesen llegar del exterior, a través, por ejemplo, de los representantes de las naciones extranjeras acreditados ante la Santa Sede⁸⁰.



Fig. 12. Gian Lorenzo Bernini. Proyecto para la fachada de San Pedro del Vaticano con las torres campanarios. 1645. (Tomada de MCPHEE, S., *Bernini and the bell towers...*, op. cit.)

Carlo Rainaldi pertenecía, sin embargo, a la generación de los *maestros* del Barroco romano. Se le conocía a nivel internacional por el envío de proyectos para el palacio del Louvre de París (1664), y había colaborado con Fontana en la confección de la fachada de Sant'Andrea della Valle, y en la elaboración del proyecto para la construcción de las iglesias gemelas de la Piazza del Popolo⁸¹. Ostentaba desde hacía años el cargo de *Architetto del Popolo Romano* y en los años ochenta, ya mayor, se encontraba en la cumbre de la profesión tras haber completado la larga y complicada fábrica del *Palazzo Nuovo al Campidoglio* (1681). Rainaldi, *Principe* de la Academia de San Lucas desde 1673, tuvo que luchar denodadamente por la emancipación de la disciplina arquitectónica en el seno de la célebre institución romana⁸², mientras que las nuevas generaciones, y muy especialmente, Fontana y Contini, concentraron sus esfuerzos en la codificación y difusión de un clasicismo renovado a partir de la enseñanza y los concursos, acelerando el proceso gracias a valoraciones, a expertizajes, y a la elaboración de proyectos de carácter internacional como el que nos ocupa.

En 1683, el mismo año en el que los *arquitectos de Roma* entraron en escena en la fábrica de la torre zaragozana para evaluar el proyecto de Gaspar Serrano, Contini, *stimatore d'architettura* desde hacía varios

años, acababa de ser nombrado *Principe* de la Academia, y tres años más tarde, en 1686, el cargo pasaría al *Cavalier* Fontana, que ya venía desarrollando labores docentes desde 1667 en calidad de *Accademico di merito*. Tal y como ha señalado Gil Smith, todo indica que Contini estaba más interesado en los encargos que llegaban del extranjero que en la propia actividad académica, pero conviene advertir que aprovechó sus años al frente de la institución para nombrar *stimatori d'architettura* a Carlo Rainaldi y a Carlo Fontana, lo que explica de manera definitiva la participación de estos dos maestros en el proyecto del campanario de la catedral de Zaragoza⁸³.

Su *censura* al proyecto realizado por Gaspar Serrano constituye un documento de primer orden porque refleja cuál era su posicionamiento como académicos de San Lucas ante un proyecto que debió de resultarles sumamente *exótico*. Sus críticas se dirigieron, sobre todo, a los elementos de carácter ornamental, pero también a la propia articulación arquitectónica. No en vano, insistieron en que *no [estaba] bien compuesto en los adornos, ni en la solidez, ni se [veía] orden alguno de Architettura de los que [señalaban] las buenas reglas*⁸⁴. Pero sus apreciaciones no se ajustaban totalmente a la realidad porque, a pesar de que se trataba de un proyecto local, se hacía eco de *otras* propuestas exógenas, sobre todo para su decoración exterior que, en consecuencia, no debería haberse considerado una extravagante expresión de un hipotético decorativismo vernáculo. El problema estribaba en que los académicos no incluían las fuentes flamencas utilizadas por Serrano entre las empleadas para construir el nuevo clasicismo que intentaban imponer a través de la institución de la que formaban parte, y en consecuencia, aunque respetaron la organización general del proyecto original –un basamento pétreo, los cuatro niveles de ladrillo y el chapitel–, trataron de corregirlo en su articulación superficial en clave barroco-tardía clasicista. Para ello, siguiendo el procedimiento lógico en este tipo de casos de evaluación a distancia, y apoyados en una técnica de diseño mucho más apurada que la empleada por Serrano, se envió un primer contraproyecto en 1684, y un proyecto definitivo al año siguiente que, tal y como ya se ha señalado, recibió el aplauso general ya no sólo de los comitentes, sino también de las autoridades a las que se presentó, e incluso de los propios zaragozanos que se acercaron a examinarlo. Curiosamente, los canónigos exigirían su materialización última a los mismos maestros locales que habían visto censuradas, corregidas y reaprovechadas sus propuestas que, sin embargo –y esto es importante subrayarlo– sabrían extraer importantes consecuencias del proyecto, asumiendo, al menos superficialmente, parte de ese clasicismo que habría de cambiar de manera definitiva la deriva del barroco aragonés.



Fig. 13. Francesco Borromini. Sant'Andrea delle Fratte: vista del cimborrio y del campanario. Roma.

Los diseños y el proyecto definitivo

Tal y como ya se ha señalado, Contini reconoció haber realizado varios diseños –tanto de pequeño como de gran formato– para la torre de la Seo de Zaragoza en la misiva que enviara a los canónigos en 1692. Los que vieron Ponz y Quadrado estaban, al parecer, convenientemente firmados, como muchos de los realizados por Carlo Fontana⁸⁵, o los elaborados por Contini para la abadía de Montecassino en esas mismas fechas⁸⁶, pero conviene advertir que ninguno de los conservados en el Archivo Capitular de la Seo de Zaragoza a día de hoy lleva su rúbrica.

En realidad, todos estos diseños constituyen apuradas copias de originales lamentablemente desaparecidos que debieron de llevar la firma de Contini. De hecho, en el encabezamiento de los diseños correspondientes al proyecto definitivo (1685), se deslizan continuas referencias a un *disegno originale mandato*, y en el Archivo Capitular de la Seo se conserva una carpeta con otras ocho copias en las que el encargado de trasladar las leyendas en italiano consignó la siguiente inscripción: *signato su l'originale Gio Batta Contini archtto*⁸⁷, lo que

quizás explique que hayan sido consideradas originales del maestro en otras ocasiones⁸⁸.

Los diseños que han llegado a nuestros días debieron de ser copias de presentación como las que, según la documentación, se enviaron a Carlos II⁸⁹. En este sentido, cabría destacar la visión en perspectiva y la proyección vertical –con su correspondiente sección interior–, dos diseños de gran formato que, sin lugar a dudas, fueron realizados para enseñarlos al Cabildo de la catedral, aunque también debieron de servir para facilitar la comprensión de los detalles del proyecto a los profesionales encargados de su materialización última.

De hecho, aunque cabe lamentar la desaparición de los diseños que según Jorge de Solaya, se le ordenaron realizar para detallar *todas las partes y medidas de dicha torre de la grandeza natural como havian de ser, para mayor facilidad de los artifices que la debian fabricar, tanto de los pedestales, vazas y capiteles, como de cornisas y demas adornos que se [habían] de hazer de piedra*⁹⁰, no cabe ninguna duda de que los que han llegado hasta nosotros también desempeñaron un importante papel operativo porque están dotados de sus correspondientes medidas y escalas –en palmos zaragozanos en casi todos los casos⁹¹–, y porque incluyen extensas anotaciones en lengua italiana, las *istruzioni* que señalara Contini. En definitiva, todos estos diseños debieron de resultar de gran utilidad al permitir una aproximación técnico-estructural a un proyecto aprobado formalmente y reformulado a partir de las modificaciones requeridas por el Cabildo con respecto a la cuestión de los cimientos, la reducción del grosor de los muros de la torre o la inclusión de cinchos metálicos en cada uno de sus niveles.

En cualquier caso, interesa concluir señalando que el *ductus* y la técnica de representación es la empleada en otros diseños firmados por el maestro⁹², y que la grafía de las anotaciones incluidas en los diseños de Zaragoza es la misma que la empleada en la carta de 1692 y, lo que es más significativo todavía, en los dibujos realizados para la abadía de Montecassino, un detalle que resulta absolutamente determinante y que permite confirmar que los diseños que nos ocupan fueron realizados por Contini.

Los que se le pueden atribuir sin ningún género de dudas son diez, en parte presentados en este trabajo. Tal y como ya se ha señalado, el diseño 101 (Fig. 7), que ofrece la visión en perspectiva de un primer proyecto de planta octogonal o *scantonato* para el basamento y el cuerpo bajo de la torre, con sus paramentos decorados con unos grandes recuadros lisos y con una solución diferente para la puerta, se puede relacionar con una primera propuesta que sería desestimada porque, tal y como se señala en la inscripción autógrafa de Contini que recorre la base del diseño, se consideró *debole sotto la gran*



Fig. 14. Francesco Borromini. Propaganda Fide: detalle de una ventana de la planta noble. Roma.

machina [de la torre]. Tal y como nos informa el propio arquitecto, se prefería un primer cuerpo de planta cuadrangular decorado con su correspondiente almohadillado porque se estimaba *piú stabile, di pianta piú perfecta e di miglior ornamento*.

Los diseños 104_1 y 104_2 (Figs. 8 y 9) ofrecen la visión en perspectiva y la proyección vertical con su correspondiente sección interior del proyecto definitivo (1685). Como el realizado por Gaspar Serrano (Fig. 4), se realizaron uniendo varios pliegos de papel –tres folios en cada caso–, alcanzando unas considerables dimensiones (38 x 213 cm el primero y 47,6 x 221,5 cm el segundo), y se realizaron con diferentes objetivos. A falta de un modelo tridimensional, el primero facilitaba una primera aproximación al aspecto que habría de ofrecer la torre desde los pies, y por consiguiente, podía mostrar a los comitentes una primera *esperienza* de la arquitectura que se proponía llevar a efecto, por lo que nos inclina-

mos a pensar que fue el presentado al Cabildo para su aprobación. Por su parte, el alzado y, más concretamente, su sección interior, permiten descubrir que, tal y como ya se ha señalado, se realizaron sin tener en cuenta la estructura interior de la vieja torre medieval, ya que reflejan una interesante escalera de caracol de ojo abierto exquisitamente trazada. No obstante, la sección pudo resultar extremadamente útil, dado que reflejaba el lugar en el que debían disponerse los cinchos de hierro y el modo en el que podía reducirse el grosor de los muros.

Estos alzados se completaban con las plantas correspondientes a sus diferentes niveles, aunque tan sólo se nos han conservado tres, la planta a nivel de terreno (104_3), la del tercer módulo, o cuerpo de campanas (104_4), y la del cuarto y último volumen, en la que aparece perfectamente descrito el perfil de los flameros proyectados en la base misma del chapitel (104_5)⁹³. No obstante, Contini no se resistió a enviar junto al proyecto definitivo una nueva propuesta de planta octogonal para el primer cuerpo de la torre, que se ilustraría mediante una nueva visión en perspectiva (102_1) (Fig. 10) y dos nuevas plantas, una a nivel de terreno (102_2), y otra a nivel del arranque del segundo cuerpo (102_3), en la que se describe la planta del pretil calado⁹⁴. Finalmente, también cabe atribuirle el diseño 103, en el que, tal y como ya se ha señalado, se recogieron las intervenciones a realizar para reforzar el fundamento de la torre buscando la tranquilidad de los canónigos.

Todos los diseños se realizaron con punta de plomo o carboncillo, se repasaron con tinta sepia, y se completaron con aguadas de la misma gama cromática utilizada por Contini en los que realizara para la abadía de Montecassino: gris fuerte –a veces negro– y amarillo para los muros seccionados, gris claro para los sombreados y rosa tanto para los cortes como para las superficies en proyección⁹⁵.

Por otra parte, el sistema de representación –perspectiva, proyecciones ortogonales, sombreado a 45° con luz incidente desde la izquierda, lectura sincrónica de la proyección vertical y su sección vertical–, la técnica –carboncillo, tinta, y aguadas amarillas, rosas y diferentes gradaciones de gris–, la introducción de leyendas, de escalas gráficas y de anotaciones ilustrativas, así como la claridad en la grafía y en la exposición del sujeto reflejan a la perfección el tipo de diseño arquitectónico practicado en la Roma del momento que, construido a partir de las convenciones gráficas y cromáticas manejadas en el estudio de Carlo Fontana, y convenientemente reglado, se difundiría con rapidez gracias a los numerosos ejercicios y concursos convocados por la Academia de San Lucas⁹⁶.

El trazo decidido y sintético evidencia la habilidad de Contini para la representación gráfica, una disciplina en la que debió de adiestrarse durante sus primeros años de formación junto a su padre Francesco, arquitecto de la familia Barberini, académico de San Lucas (1650),



Fig. 15. Vignanello. Porta del Molesino.

experto cartógrafo y autor de exquisitos diseños de monumentos antiguos para publicaciones de calidad –como el levantamiento topográfico de la Villa Adriana de Tívoli– que habían hecho célebres sus cualidades en este terreno entre sus contemporáneos⁹⁷.

El proyecto de Contini proponía una estructura telescópica para un alto campanario aislado, del que algunos han destacado su fuerte componente exógeno⁹⁸ mientras que otros no han dudado en subrayar su *marcado carácter hispánico*⁹⁹. Sea como fuere, contaba con un sólido basamento, un rotundo primer cuerpo y tres niveles más de sección decreciente que culminaban en un esbelto chapitel. Tal y como ya se ha señalado, su propuesta arrancaba, en realidad, del proyecto elaborado por Serrano que, tal y como habían advertido los *arquitectos de Roma* en su correspondiente *censura*, resultaba válido en su forma, simetría y proporciones. De hecho, parece evidente que Contini se limitó a corregir todos los defectos que se le habían achacado, introduciendo el orden arquitectónico y enriqueciendo su propuesta con toda una serie de elementos de carácter ornamental definidos a partir de modelos ofrecidos por la tratadística aceptada por la institución a la que pertenecía.

Sin embargo, se da la circunstancia de que el diseño de torres campanario constituyó un tema compositivo bastante habitual en la Roma de la segunda mitad del siglo XVII, un extremo absolutamente comprensible si se tiene en cuenta que fueron varios los arquitectos que sintieron la tentación de elaborar sus propias propuestas para los campanarios de la basílica de San Pedro (1645)¹⁰⁰. Así, además de Maderno y de Bernini, también Borromini y Carlo Rainaldi realizaron sus respectivos proyectos para la empresa, y conviene advertir que en el inventario de los bienes de Contini figuraba un *diseño per i campanili della basilica di San Pietro* que, aunque no ha podido identificarse, pudo tratarse –tal y como hipotizara Hager– de un diseño realizado por su padre y conservado como posible modelo para futuros proyectos¹⁰¹, o de una personalísima respuesta del arquitecto a una cuestión que todavía no se había conseguido resolver. Sea como fuere, tampoco debe olvidarse que la Academia propuso el proyecto de iglesia con dos campanarios en los concursos de 1677, 1679, 1680 y 1682¹⁰² y que la reedición de la *Architettura della Basilica di S. Pietro in Vaticano* de Martino Ferrabosco en 1684, contribuyó a renovar el interés de los proyectistas –incluido del propio Contini– sobre la primera iglesia de la cristiandad¹⁰³.

La solución ideada por Contini para la torre de Zaragoza permite descubrir la influencia del lenguaje empleado por Bernini en su proyecto para los campanarios de San Pedro, sobre todo si se atiende a la estructuración del orden, o a la introducción y disposición de las estatuas de los ángulos y del reloj (Fig. 12); pero también



Fig. 16. Anónimo. Proyecto para el campanario de San Giorgio Maggiore de Venecia, s. XVIII. (Tomada de PUPPI, L. y BATTILOTTI, D., *Andrea Palladio*, op. cit., p. 368, fig. 513).

refleja otras influencias, y de hecho, no resulta muy difícil reconocer ciertos temas compositivos empleados por su padre Francesco, o por el propio Borromini, un extremo perfectamente comprensible si se tiene en cuenta que Contini había heredado varias fábricas en las que habían tomado parte ambos arquitectos –Santa Maria dei Sette Dolori, Sant’Ivo, Propaganda Fide¹⁰⁴–, asimilando criterios proyectuales y motivos ornamentales que iría reelaborando con posterioridad de forma estrictamente personal a lo largo de su prolongado discurso profesional.

Aunque el proyecto de Gaspar Serrano ya contemplaba la superposición de módulos constructivos de plantas diferentes, la propuesta de Contini, que planteaba levantar un primer volumen de planta cuadrangular, otro de planta cuadrangular, pero con los flancos achaflanados, y otros dos de planta octogonal de menores dimensiones,

pudo construirse sobre la experiencia previa de lo realizado por su padre en el casino de los Barberini en Palestrina (ca. 1650) que, compuesto de una base de planta triangular y un último piso de planta hexagonal¹⁰⁵, debió de servirle de inspiración para la ejecución de otros proyectos posteriores, como el del casino de planta pentagonal que ideara, de nuevo para los Barberini, en Santa Marinella (1697).

Por otra parte, la superposición de volúmenes de cantos achaflanados, alternativa y marcadamente cóncavos y convexos desde el segundo hasta el cuarto nivel encuentra referencias directas en los cimborrios, campanarios y linternas ideados por Borromini –en particular, para Sant’Andrea delle Fratte, Sant’Agnese, San Carlo y Sant’Ivo– (Fig. 13) de la misma manera que las palmas entrelazadas que rompen el tímpano que corona la placa conmemorativa del primer cuerpo constituye una cita del ornato aplicado a los vanos de la fachada exterior del edificio de Propaganda Fide (Figs. 11 y 14). Asimismo, el pretil calado de efecto bidimensional contrarrestado por la esfericidad de las bolas pétreas que lo coronan y que sirve para suavizar la transición entre el primer cuerpo de planta cuadrangular y paramentos almohadillados y el segundo nivel de perfil cuadrangular y cantos achaflanados puede descubrirse en la iglesia de Monterano de Bernini, en el casino de los Barberini de Palestrina que se ha citado unas líneas más arriba, en el proyecto de Martino Ferrabosco para el complejo capitular de la plaza de San Pedro, y finalmente, en la puerta de Molesino en Vignanello (Viterbo), una obra realizada por

el propio Giovanni Battista Contini en 1692¹⁰⁶, que parece recuperar la propuesta de balaustrada que realizara para la opción de planta octogonal de la torre de la Seo de Zaragoza (Figs. 10 y 15). Finalmente, el motivo de las ménsulas de rizo que puede descubrirse en el cuarto nivel de la torre ya había sido utilizado por Contini para dinamizar la bóveda y la linterna de la capilla Elci de Santa Sabina de Roma (1671).

Sin embargo, no querríamos concluir estas líneas sin subrayar la inédita y revolucionaria solución otorgada por Contini al chapitel, que ofrece un perfil bulboso sumamente sinuoso y una llamativa proyección vertical. Es posible que Contini quisiera ofrecer a los comitentes un chapitel *exótico*, es decir, *alejado* de Roma y de los rígidos postulados de la Academia de San Lucas¹⁰⁷, creyendo adecuarse al *estilo* de un *país* al que, tal y como se ha podido comprobar a lo largo de la exposición, no llegó a desplazarse nunca¹⁰⁸. No obstante, conviene advertir que esta solución volvería a reproducirse en un proyecto elaborado para la reconstrucción del campanario de San Giorgio Maggiore de Venecia (Fig. 16)¹⁰⁹, y que quizás deba fecharse inmediatamente después del derrumbamiento de la estructura precedente en 1776. En este sentido, podría plantearse la posibilidad de que su autor –todavía anónimo a día de hoy– conociera los diseños de Contini –desde luego, las estatuas están copiadas con una asombrosa fidelidad–, o que existiera un modelo común –por qué no grabado– para las dos propuestas, pero esta parte de la investigación todavía se encuentra en curso.

NOTAS

* Este artículo constituye una traducción al castellano del trabajo “Tra Gaspar Serrano e Giovan Battista Contini: la riforma seicentesca del campanile della cattedrale di Saragozza”, publicado en la revista *Lexicon. Storie e architettura in Sicilia e nel Mediterraneo*, 10, Palermo, Edizioni Caracol, 2010. Los autores desean mostrar su reconocimiento al Cabildo de la catedral de Zaragoza, a los responsables y personal de su archivo –Isidoro Miguel García y Jorge Andrés Casabón– y a Ignacio-Sebastián Ruiz Hernández, capellán mayor de la Seo y responsable del patrimonio de la catedral por todas las facilidades concedidas para la realización de este trabajo y de la monografía que aparecerá en breve. Asimismo, desean mostrar su más sincero agradecimiento a los profesores Alfonso Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, Marco Rosario Nobile y Claudia Conforti por su apoyo constante y sus valiosas apreciaciones; a los arquitectos Manuela Spera y Alessandro Tonni, a los profesores Paolo Portoghesi y Carmen Narváez Cases, al personal del Ufficio Prestito Interbibliotecario de la Biblioteca Centrale della Regione Siciliana “Alberto Bombace” de Palermo –en particular a Giovanna Lupo–, a la Biblioteca del Politecnico di Milano, a la Biblioteca del Dipartimento delle Arti Visive dell’Università degli Studi di Bologna, y a la Biblioteca Angelica de Roma –en particular a Daniela Scialanga–, por su colaboración para facilitarnos algunos de los textos utilizados en este trabajo, y a Valentina Mitscheunig, que ha participado, con generosidad y entusiasmo, en el laborioso trabajo de traducción y adaptación del texto.

¹ La estructura, que se conserva prácticamente intacta y alcanza el nivel de campanas, ya fue analizada por Íñiguez Almech (ÍÑIGUEZ, F., “Torres mudéjares aragonesas”, *Archivo Español de Arte y Arqueología*, XIII, 1937, pp. 173-189, espec. pp. 175-176), que creyó que se había levantado para 1280 apoyándose, sin lugar a dudas, en una sentencia del obispo Pedro Garcés de Jaunas que, publicada el 4 de junio de ese mismo año, trataba de delimitar las responsabilidades del sacristán y del obrero con respecto a las campanas y a las torres (A.C.L.S.Z., ESPÉS, D., *Historia Ecclesiastica de la ciudad de Çaragoça desde la venida de Jesu Christo Señor y Redemptor nuestro hasta el año de 1575*, vol. I, f. 467 v; CANELLAS LÓPEZ, Á., *Monumenta Diplomatica Aragonensia. Los cartularios de San Salvador*

- de Zaragoza, Zaragoza, Ibercaja, 1990, vol. III, p. 1.011, doc. 1.427). Íñiguez Almech llegó a plantear la posibilidad de que esta estructura hubiera servido, al menos en sus cuerpos bajos, contruidos con sillares de alabastro perfectamente escuadrados, como alminar de la mezquita aljama, pero el hallazgo de la huella de su decoración exterior, y las excavaciones arqueológicas han permitido determinar que esta estructura se había levantado, en realidad, un poco más al Norte (ARAGUAS, PH.; PEROPADRE MUNIESA, A., "La Seo del Salvador, église cathédrale de Saragosse, étude architecturale, des origines à 1550", *Bulletin Monumental*, 147/4, 1989, pp. 281-305, espec. pp. 287-288; ALMAGRO GORBEA, A., "El alminar de la mezquita aljama de Zaragoza", *Madrider Mitteilungen*, 34, 1993, pp. 325-347). La errada interpretación de los documentos del proceso constructivo ofrecida por Ángel Canellas (CANELLAS LÓPEZ, A., *La torre campanil de San Salvador de Zaragoza*, Zaragoza, Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis de Zaragoza, 1975), ha servido para construir una teoría inverosímil, según la cual, la estructura dúplice de la torre campanario de la Seo se habría levantado en época barroca (BORRÁS GUALIS, G. M., *Arte modéjar aragonés*, Zaragoza, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja y Colegio oficial de Arquitectos Técnicos y Aparejadores de Zaragoza, 1985, vol. I, p. 261, y vol. II, p. 470; BORRÁS GUALIS, G. M., *Historia Enciclopedia Temática de Aragón*, vol. III (1986), p. 273, y vol. IV (1987), pp. 411-412).
- ² Archivo Capitular de la Seo de Zaragoza (A.C.L.S.Z.), *Actas capitulares 1676-1681*, (Zaragoza, 26-I-1680), ff. 4 v-5 r.
- ³ *Ibidem*, (Zaragoza, 4-X-1680), f. 26 v. Sobre su proyecto para el Pilar, véase lo señalado en 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.
- ⁴ A.C.L.S.Z., *Actas capitulares 1676-1681*, (Zaragoza, 5-XI-1680), ff. 40 v-41 r.
- ⁵ A.C.L.S.Z., *Libro del reço y gasto*, f. 14 r. Sobre estos tres maestros, véase lo señalado en ALMERÍA, J. A. *et alii*, *Las artes en Zaragoza en el último tercio del siglo XVII (1676-1696)*. *Estudio documental*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico" (C.S.I.C.) de la Diputación Provincial de Zaragoza, 1983, pp. 144-145 (Jaime Borbón), pp. 160-161 (Francisco López), pp. 179-180 (Gaspar Serrano), y en MARTÍNEZ VERÓN, J., *Arquitectos en Aragón. Diccionario histórico*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", C.S.I.C., Excma. Diputación de Zaragoza, vol. I (2000), p. 94 (Jaime Busiñac y Borbón), vol. III (2001), p. 267 (Francisco López), vol. IV (2001), p. 432 (Gaspar Serrano).
- ⁶ A.C.L.S.Z., *Actas capitulares 1681-1687*, (Zaragoza, 29-II-1681), f. 4 r.
- ⁷ *Ibidem*, (Zaragoza, 14-IV-1681), ff. 6 v-7 r.
- ⁸ *Ibidem*, ff. 7 v-8 r.
- ⁹ *Ibidem*, (Zaragoza, 22-III-1681), f. 6 r.
- ¹⁰ *Ibidem*, (Zaragoza, 4-VII-1681), f. 15 r; *Libro del reço y gasto*, f. 24 v; *Gastos de la torre*, p. 41.
- ¹¹ A.C.L.S.Z., *Libro del reço y gasto*, f. 29 r; *Gastos de la torre*, p. 46.
- ¹² Sobre este personaje, véase el perfil biográfico y profesional trazado en MARTÍNEZ VERÓN, J., *Arquitectos en Aragón...*, *op. cit.*, vol. III (2001), pp. 348-349.
- ¹³ A.C.L.S.Z., *Libro del reço y gasto*, f. 31 r; *Gastos de la torre*, p. 50.
- ¹⁴ A.C.L.S.Z., *Libro del reço y gasto*, f. 32 v; *Gastos de la torre*, p. 48.
- ¹⁵ A.C.L.S.Z., *Libro del reço y gasto*, f. 32 v; *Gastos de la torre*, p. 48.
- ¹⁶ A.C.L.S.Z., *Actas capitulares 1681-1687*, (Zaragoza, 30-VII-1682), f. 28 v.
- ¹⁷ *Ibidem*, (Zaragoza, 16-XI-1682), ff. 61 v-62 r.
- ¹⁸ *Ibidem*, (Zaragoza, 22-III-1683), p. 15.
- ¹⁹ *Ibidem*, (Zaragoza, 18-V-1683), p. 36.
- ²⁰ A.C.L.S.Z., *Diversorum*, Lig. 1, n° 9, y en *Correspondencia*, 1683, ff. 95 v.-96 v.
- ²¹ A.C.L.S.Z., *Libro de fabrica 1680*, s.f.
- ²² A.C.L.S.Z., *Trazas y dibujos*, 110.
- ²³ Los dibujos debieron de realizarse entre 1676 y 1677, tras el desplome de la antigua torre del templo (AZANZA LÓPEZ, J., "Trazas para el proyecto de la torre", en Tudela, *el legado de una catedral*, Catálogo de la exposición celebrada en la catedral de Tudela entre el 22 de septiembre de 2006 y el 7 de enero de 2007, Pamplona, Fundación para la Conservación del Patrimonio Histórico de Navarra, 2006, pp. 288-289). No obstante, conviene advertir que la torre de la catedral de Tudela no presenta tanta relación con los dibujos conservados en su Archivo capitular, como con el localizado en Zaragoza.
- ²⁴ VREDEMAN DE VRIES, H., *Architectvra, ou bastiment, prins de Vitruue, & des anciens escriuains, traictant sur les cinq ordres des colonnes, d'ont on peult ordiner, & practiques des bastiments, proffitable pour tous maistres de fabrique, maistres maçons, menuisiers, charpentiers, tailleurs d'images, & tous aultres amateurs de l'art d'architecture, avec la declaration des figures, de nouueau mises en lumiere, & inuentés par Iean Vredeman, frison.*, Anvers, Gerard Smits pour Gerard de Jode, 1577, Dorica (columnes doriques), s.f.
- ²⁵ NOBILE, M. R., "Architettura Von den funf Seülen di Gabriel Krammer", *Il disegno di architettura*, 34, 2008, pp. 21-26; KRÄMER, A., "Architettura e decorazione: fonti e modelli del Barocco in Sicilia orientale", *Palladio*, 21, 1998, pp. 47-70.
- ²⁶ A.C.L.S.Z., *Libro de fabrica 1680*, s.f.
- ²⁷ *Ibidem*.
- ²⁸ Sobre esta institución, véase lo señalado en BARRIO GOZALO, M., "La iglesia nacional de la Corona de Aragón en Roma y el poder real en los siglos modernos", *Manuscripts*, 26, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, Departament d'Historia Moderna, 2008, pp. 135-163.
- ²⁹ QUADRADO, J. M^a, *Recuerdos y bellezas de España. Aragón*, Barcelona, 1844, p. 258; MADOZ, P., *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar*, Madrid, 1850, XVI, p. 572; GASCÓN DE GOTOR, A. y GASCÓN DE GOTOR, P., *Zaragoza artística, monumental é histórica*, Zaragoza, Zaragoza, Imp. de C. Ariño, 1891, vol. II, p. 244; GASCÓN DE GOTOR GIMÉNEZ, A., *La Seo de Zaragoza. Estudio Histórico-Arqueológico*, Barcelona, Luis

- Miracle, 1939, p. 26; ABBAD RÍOS, F., *Los monumentos cardinales de España. La Seo y el Pilar de Zaragoza*, Madrid, Plus Ultra, s.f., p. 28; KUBLER, G., *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII, Ars Hispaniae*, vol. XIV, Madrid, Plus Ultra, 1957, p. 112; CANELLAS LÓPEZ, A., *La torre campanil...*, op. cit., p. 22; HAGER, H., "Contini, Giovan Battista", en *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. 28 (1983), pp. 515-522, espec. p. 515; DEL BUFALO, A., *Contini e la tradizione del tardo manierismo nell'architettura tra '600 e '700*, Roma, Edizioni Kappa, 1982, p. 69.
- ³⁰ A.C.L.S.Z., *Diversorum*, Lig. 1, nº 9.
- ³¹ PONZ, A., *Viage de España en que se da noticia de las cosas mas apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella*, Madrid, Viuda de Ibarra, Hijos y Compañía, 1788, xv, p. 40. Le seguirían, LABORDE, A., *Itinerario descriptivo de las provincias de España y de sus islas y posesiones en el Mediterráneo*, Valencia, Imprenta de Ildefonso Mompié, 1816, p. 247; LLAGUNO Y AMÍROLA, E., *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración. Ilustradas y acrecentadas con notas, adiciones y documentos por don Juan Agustín Ceán Bermúdez*, Madrid, Imprenta Real, 1829, I, p. 66; SCHUBERT, O., *Historia del Barroco en España*, Madrid, Editorial "Saturnino Calleja", 1924, (*Geschichte des Barock in Spanien*, Esslingen, Max Shreiber, 1908), p. 194; POLLAK, O., "Contini, Giovanni Battista", en THIEME, U. y BECKER, F. (eds.), *Allgemeines Lexikon der bildenden Künste von der Antike bis zur Gegenwart*, Leipzig, Verlag von E. A. Saeemann, siebenter Band (1912), pp. 338-339, espec. p. 338; CONTRERAS, J., *Historia del arte hispánico*, Barcelona, Salvat, 1931-1946, IV (1945), p. 202; ABBAD RÍOS, F., *Catálogo Monumental de España. Zaragoza*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1957, vol. II, p. 49; ABBAD RÍOS, F., *Los monumentos cardinales de España...*, op. cit., p. 28; KUBLER, G., *Arquitectura...*, op. cit., p. 112; KUBLER, G. y SORIA, M., *Art and architecture in Spain and Portugal and their American dominions 1500 to 1800*, Harmondsworth, Penguin books, 1959, p. 30.
- ³² QUADRADO, J. M^a, *Recuerdos y bellezas de España...*, op. cit., p. 258. La influencia del discurso de Quadrado puede rastrearse en FERGUSSON, J., *History of the modern styles of architecture*, London, John Murray, 1862, pp. 139-140.
- ³³ A.C.L.S.Z., *Fábricas 1677-1694, 1684*, p. 8.
- ³⁴ A.C.L.S.Z., *Trazas y dibujos*, 101.
- ³⁵ A.C.L.S.Z., *Fábricas 1677-1694, 1685*, p. 8.
- ³⁶ A.C.L.S.Z., *Actas capitulares 1681-1687*, (Zaragoza, 14-VI-1685), ff. 15 v-16 r.
- ³⁷ A.C.L.S.Z., *Trazas y dibujos*, 104_1, 104_2, 104_3, 104_4, 104_5. Existe una copia de todos estos diseños realizadas, casi con toda seguridad, al final del siglo XIX en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid (RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., "La torre nueva, de G. B. Contini, en Zaragoza, y la torre de São Pedro dos clérigos, de N. Nasoni, en Oporto", *Bracara Augusta*, 1973, pp. 39-50, espec. p. 42).
- ³⁸ A.C.L.S.Z., *Trazas y dibujos*, 102_1, 102_2, 102_3.
- ³⁹ *Ibidem*, 101.
- ⁴⁰ Estos maestros eran, en realidad, tres: Pedro Cuyeo, Miguel Ximénez y José de Borgas (ALMERÍA, J. A. *et alii*, *Las artes en Zaragoza...*, op. cit., p. 81).
- ⁴¹ SERRANO DOLADER, A., *La torre nueva de Zaragoza*, Zaragoza, Ayuntamiento, Delegación de Acción Cultural, 1989. Sobre el largo proceso que culminaría con el derribo de la torre, véase LABORDA NIEVA, J., *La Torre nueva a través de sus informes técnicos 1758-1892*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico" C.S.I.C., Excma. Diputación de Zaragoza, 2004.
- ⁴² A.C.L.S.Z., *Actas capitulares 1681-1687*, (Zaragoza, 22-II-1686), pp. 20-21.
- ⁴³ *Ibidem*, (Zaragoza, 28-VI-1686), p. 99.
- ⁴⁴ A.C.L.S.Z., *Trazas y dibujos*, 103.
- ⁴⁵ Sobre este maestro, véase lo señalado en ALMERÍA, J. A. *et alii*, *Las artes en Zaragoza...*, op. cit., pp. 150-151, y en MARTÍNEZ VERÓN, J., *Arquitectos en Aragón...*, op. cit., vol. III (2001), p. 135.
- ⁴⁶ A.C.L.S.Z., *Actas capitulares 1681-1687*, (Zaragoza, 5-VII-1686), pp. 103-104.
- ⁴⁷ Sobre el personaje, véase NARVÁEZ CASES, C., *El tracista fra Josep de la Concepció (1626-1690)*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2004. Sobre el papel ejercido por los tracistas en el seno de la orden de los carmelitas descalzos, véase lo señalado en STURM, S., *L'architettura dei Carmelitani Scalzi in età barocca. Principii, norme e tipologie in Europa e nel Nuovo Mondo*, Roma, Gangemi editore, 2006, pp. 83-86.
- ⁴⁸ Se desconocía su presencia tanto en Zaragoza como en Tarazona, a donde pudo acudir para levantar el convento de Santa Teresa de Jesús de Carmelitas Descalzos. Sobre este edificio, véase lo señalado en SANZ ARTIBUCILLA, J. M^a, 1930, *Historia de la Fidelísima y Vencedora Ciudad de Tarazona*, vol. II, Madrid, Imp. Estanislao Maestre, pp. 273-274, y en CARRETERO CALVO, R., "Tarazona, ciudad conventual", en *Comarca de Tarazona y el Moncayo*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, Departamento de Presidencia y Relaciones Institucionales, 2004, pp. 193-208, espec. pp. 206-207.
- ⁴⁹ A.C.L.S.Z., *Actas capitulares 1681-1687*, (10-IX-1686), p. 143.
- ⁵⁰ *Ibidem*, (10-IX-1686), pp. 144-146; *Cosas diversas de yglesia del año 1686*, pp. 587-588.
- ⁵¹ *Ibidem*, (Zaragoza, 27-VIII-1687), f. 34 r.
- ⁵² *Ibidem*, (Zaragoza, 10-IX-1687), f. 36 r.
- ⁵³ A.C.L.S.Z., *Diversorum*, Lig. 1, nº 9.
- ⁵⁴ *Ibidem*.
- ⁵⁵ *Ibidem*.
- ⁵⁶ A.C.L.S.Z., *Gastos de la torre*, p. 108.
- ⁵⁷ *Ibidem*, pp. 101-105.
- ⁵⁸ *Ibidem*, p. 105, y p. 107.
- ⁵⁹ *Ibidem*, p. 111, p. 113, p. 115.
- ⁶⁰ *Ibidem*, p. 119, y p. 123.

- 61 A.C.L.S.Z., *Actas capitulares 1688-1700*, (Zaragoza, 4-VI-1700), f. 10 v.
- 62 Sobre este maestro, véase lo señalado en ALMERÍA, J. A. *et alii*, *Las artes en Zaragoza...*, *op. cit.*, pp. 178, y en MARTÍNEZ VERÓN, J., *Arquitectos en Aragón...*, *op. cit.*, vol. IV (2001), pp. 415-416.
- 63 *Ibidem*, (Zaragoza, 19-XI-1700), f. 28 v.
- 64 A.C.L.S.Z., *Actas capitulares 1703*, (Zaragoza, 11-VIII-1703), p. 38.
- 65 *Ibidem*, (Zaragoza, 16-II-1703), p. 9.
- 66 A.C.L.S.Z., *Gastos de la torre*, p. 135.
- 67 A.C.L.S.Z., *Actas capitulares 1704*, (Zaragoza, 5-XII-1704), pp. 68-69.
- 68 Las esculturas fueron realizadas por Joaquín Arali (A.C.L.S.Z., *Cuentas de fábricas de 1760 a 1800, 1787*, nº 27; *Libro 8º de las Juntas de hacienda*, (Zaragoza, 9-IX, 15-IX-1789), f. 33 r-v, y f. 35 r).
- 69 *Ibidem*, (Zaragoza, 3-III-1789), f. 11 r.
- 70 D.O.M. TEMPLI. SERVATORIS TVRRIM AD. POPVL. CHRISTIANVM AD. RELIG. SOLEMNIA PERAGENDA CONVOCANDVM. ERECTAM A. JOAN. BAPT. CONTINI. ROMAE INGENIOSE. INVENTAM C.C.Q.V.V. CAROLO. RAINALDI. S.P.Q.R. CAROLO. JTEM. FONTAN. SAC. PALAT. APOST. ARCHITECTIS. VEHEMENTER. PROBATAM A PET. CVIEV. GASP. SERRANO JACBO BORBONIO HISPANIS. AN. DNI MDCLXXXVI AFFABRE. EXTRVCTAM A. JOACH. DEMVM. ARLI. CAES. AVGVST. STATVIS MAGNIFICE. EXORNATAM COLLEG. CANONICOR CAESAR AVGVSTANVM AN DNI MDCCLXXXX PLO. VI PONTIFICE. MAXIMO CAROLO. IV BORBON. HISP REGE AVGVSTINO DE LEZO. ANTIST RELIG. ERGO. C.
- 71 KIEVEN, E., "Mostrar l'invenzione. Il ruolo degli architetti romani nel barocco: disegno e modello", en Millon, H. A. (ed.), *I Trionfi del Barocco. Architettura in Europa 1600-1750*, (Catálogo de la exposición, Stupinigi, 1999), Milán, Bompiani, 1999, pp. 173-205, espec. p. 186, nota nº 22. Para mayor información sobre el edificio, véase CORRADINI, E. y GARZILLO, E. (eds.), *Il palazzo ducale di Modena. Regia mole maior animus*, Módena, G. Polidori, 1999.
- 72 RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., "L'architecture baroque espagnole vue à travers le débat entre peinares et architectes", *Revue de l'art*, 70, 1985, pp. 41-52, espec. p. 44. Sobre Carlo Fontana (1638-1714), véase el perfil profesional realizado por Bruno Contardi en CONTARDI, B. y CURCIO, G. (eds.), *In urbe architectus. Modelli, disegni, misure. La professione dell'architetto, Roma 1680-1750*, Roma, Argos, 1991, pp. 368-372, y ahora también HAGER, H., "Carlo Fontana", en Scotti Tosini, A. (ed.), *Storia dell'architettura italiana. Il Seicento*, Milán, 2003, vol. I, pp. 238-261.
- 73 HAGER, H., "Contini...", *op. cit.*, pp. 517-518, y pp. 521-522. Sobre Giovanni Battista Contini (1642-1723), véase DEL BUFALO, A., *Contini...*, *op. cit.*, y el perfil redactado por Simonetta Pascucci en CONTARDI, B. y CURCIO, G. (eds.), *In urbe architectus...*, *op. cit.*, pp. 341-344.
- 74 PINTO, J., "Architettura da esportare", en Curcio, G. y Kieven, E. (eds.), *Storia dell'architettura italiana. Il Setecento*, Milán, 2000, vol. I, pp. 110-133.
- 75 SUTERA, D., "Modelli, disegni e perizie di architetti romani", en Nobile, M. R., Rizzo, S. y Sutera, D. (coords.), *Ecclesia triumphans. Architettura del barocco siciliano attraverso i disegni di progetto, XVII-XVIII secolo*, (Catálogo de la exposición, Caltanissetta, diciembre 2009), Palermo, Edizioni Caracol, 2009, pp. 36-45, espec. p. 39.
- 76 HAGER, H., "Giov. Batt. Contini e la Loggia del Paradiso della Abbazia di Montecassino", *Commentari*, XXI, 1-2, 1970, pp. 92-117, espec. p. 101; DEL BUFALO, A., *Contini...*, *op. cit.*, pp. 78-79, nota nº 20.
- 77 Más concretamente, Fontana fue oficialmente nombrado *Stimatore di tutti gli edifici della Camera Apostolica in Roma e nello Stato Pontificio* el 12 de marzo de 1666 (HAGER, H., "Carlo Fontana", *op. cit.*, p. 259, nota nº 18).
- 78 La *Reverenda Camera Apostolica* era una oficina técnica de la que dependían los Palacios apostólicos o vaticanos (es decir, las residencias oficiales del Papa en la ciudad del Vaticano). En general, se encargaba de todas las obras de arquitectura financiadas con fondos de la Cámara (ANSELMI, A., "Gli architetti della Fabbrica di S. Pietro", en Contardi, B. y Curcio, G. (eds.), *In urbe architectus...*, *op. cit.*, pp. 272-280).
- 79 KIEVEN, E., "Mostrar l'invenzione...", *op. cit.*, p. 180.
- 80 CURCIO, G., "La città degli architetti", en Contardi, B. y Curcio, G. (eds.), *In urbe architectus...*, *op. cit.*, pp. 143-153, espec. p. 146.
- 81 Sobre Carlo Rainaldi (1611-1691), véase el perfil trazado por Paola Ferraris *ibidem*, pp. 429-430; y GÜTHLEIN, K., "Carlo e Girolamo Rainaldi architetti romani", en Scotti Tosini, A. (ed.), *Storia dell'architettura italiana...*, *op. cit.*, vol. I, pp. 226-237.
- 82 SMITH, G. R., *Architectural diplomacy. Rome and Paris in the late Baroque*, Nueva York, The Princeton Architectural Foundation, The MIT Press, 1993; HAGER, H., "Le Accademie di architettura", en Curcio, G. y Kieven, E. (eds.), *Storia dell'architettura italiana...*, *op. cit.*, vol. I, pp. 20-49, espec. pp. 20-23, y p. 46, nota nº 26.
- 83 SMITH, G. R., *Architectural diplomacy...*, *op. cit.*, p. 98; HAGER, H., "Carlo Fontana", *op. cit.*, p. 240.
- 84 A.C.L.S.Z., *Libro de fabrica 1680*, s.f.
- 85 KIEVEN, E., "Mostrar l'invenzione...", *op. cit.*, p. 185.
- 86 HAGER, H., "Giov. Batt. Contini...", *op. cit.*, pp. 92-177.
- 87 A.C.L.S.Z., *Trazas y dibujos*, 100.
- 88 CANELLAS LÓPEZ, A., *La torre campanil...*, *op. cit.*, figs. 1-8.
Aún existe otra aparente copia inacabada del juego, en este caso sin inscripciones, que, sin embargo, introduce una corrección significativa ya que recoge la estructura interior de la torre medieval original, es decir, la doble estructura de planta octogonal entre cuyos muros se desarrolla la escalera que todavía puede contemplarse en la actualidad, naturalmente, de planta octogonal (A.C.L.S.Z., *Trazas y dibujos*, 105; CANELLAS LÓPEZ, A., *La torre campanil...*, *op. cit.*, figs. 10-17).
- 89 A.C.L.S.Z., *Diversorum*, Lig. 1, nº 9.
- 90 *Ibidem*. Para elaborar estos diseños, formados, con frecuencia, por la unión de varios foios, se utilizaban grandes tableros de diseño, como el construido a propósito en 1637 para realizar los diseños del proyecto de Bernini para el campanario de San Pedro del Vaticano (KIEVEN, E., "Mostrar l'invenzione...", *op. cit.*, p. 182, nota nº 16).

- ⁹¹ En efecto, todos los diseños llevan sus medidas y escalas en palmos zaragozanos salvo en el caso de la primera propuesta de planta octogonal para el cuerpo bajo de la torre, que no lleva ninguna, y en el del diseño del refuerzo de los fundamentos, en el que se emplearon palmos romanos.
- ⁹² Así, por ejemplo, además de los diseños para Montecassino, los publicados por Del Bufalo, véanse los diseños realizados por Contini para el Palazzo Mancini de Roma en 1686 (MAGGI, L., “Giovanni Battista Contini e il palazzo Mancini al Corso a Roma”, *Palladio*, 23, 1999, pp. 51-65, espec. p. 57, figs. 8-9.)
- ⁹³ CANELLAS LÓPEZ, A., *La torre campanil...*, *op. cit.*, figs. 19, 21 y 22.
- ⁹⁴ *Ibidem*, figs. 18 y 20.
- ⁹⁵ HAGER, H., “Contini...”, *op. cit.*, p. 521; HAGER, H., “Giov. Batt. Contini...”, *op. cit.*, pp. 103-110.
- ⁹⁶ CURCIO, G., “La città degli architetti”, *op. cit.*, p. 146; KIEVEN, E., “Il disegno architettonico come mezzo di comunicazione tra committente e architetto”, en Contardi, B. y Curcio, G. (eds.), *In urbe architectus...*, *op. cit.*, pp. 76-77.
- ⁹⁷ Bajo la comisión del cardenal Francesco Barberini, el arquitecto comprobó y rediseñó la planta de la Villa Adriana realizada por Pirro Ligorio, que ha sido publicada en diferentes ocasiones. Sobre Francisco Contini, Virgilio Spada señaló que era un *eccellente disegnatore*, mientras que sobre Giovan Battista, en las *Vite* de Liono Pascoli (1730-1733), se lee: (...) *fatto aveva il corso degli elementi d’Euclide, e disegnavassai bene*, (su padre Francesco) *lo raccomandò, acciò si istruisse nell’architettura, al Bernini (...)* (HAGER, H., “Contini...”, *op. cit.*, p. 513; DEL BUFALO, A., *Contini...*, *op. cit.*, pp. 35, 45, p. 49, nota nº 11, p. 51, nota nº 16, y pp. 297-298; FIORE, F. P., “Francesco e Giovan Battista Contini”, *Ricerche di Storia dell’Arte*, 1-2, 1976, pp. 197-210).
- ⁹⁸ KUBLER, G., *Arquitectura...*, *op. cit.*, p. 112; KUBLER, G. y SORIA, M., *Art and architecture...*, *op. cit.*, p. 30.
- ⁹⁹ RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., “La torre nueva...”, *op. cit.*, p. 44.
- ¹⁰⁰ El tema ha sido tratado en profundidad por MCPHEE, S., *Bernini and the bell towers. Architecture and politics at the Vatican*, New Haven, Yale University Press, 2002.
- ¹⁰¹ HAGER, H., “Contini...”, *op. cit.*, p. 517.
- ¹⁰² SMITH, G. R., *Architectural diplomacy...*, *op. cit.*, pp. 225-235; MARCONI, P. CIPRIANI, A. y VALERIANI, E. (eds.), *I disegni di architettura dell’Archivio storico dell’Accademia di San Luca*, Roma, 1974, vol. I, pp. 3-4.
- ¹⁰³ Sobre la obra de Ferrabosco, véase BELLINI, F., “L’Architettura della Basilica di San Pietro di Martino Ferrabosco negli esemplari della Stiftung Bibliothek Werner Oeschlin di Einsiedeln”, *Scholion*, I, 2002, pp. 88-122. Además, quizás interese recordar que en 1684 también se publicó en Roma la obra titulada *Insignium Romae templorum prospectus*, que reproducía, por primera vez, las vistas de las más famosas iglesias construidas por los grandes maestros de época barroca en la ciudad capitolina. Estas publicaciones, además de cumplir un importante papel de *aggiornamento* para los arquitectos del momento, contribuyeron a difundir el lenguaje arquitectónico *alla romana* por toda Europa.
- ¹⁰⁴ En 1662, Giovan Battista era el arquitecto responsable de la construcción del convento de Santa Maria dei Sette Dolori, una obra que había sido iniciada por Borromini y en la que también había trabajado su padre, tal y como sucedería con Propaganda Fide. Después trabajaría en la Sapienza y en Sant’Ivo.
- ¹⁰⁵ FIORE, F. P., “Francesco e Giovan Battista...”, *op. cit.*, pp. 198-199.
- ¹⁰⁶ CURTI, M., “Giovan Battista Contini, Carlo Buratti e Giovan Battista Gazzale nei piani per Vignanello. Una ricostruzione delle vicende urbanistiche tra Sei e Settecento dai documenti dell’Archivio Ruspoli”, *Biblioteca e Società*, 3-4, 1990, pp. 3-11; DEL BUFALO, A., *Contini...*, *op. cit.*, pp. 116-117, tav. CXXXII, figs. núms. 245-247.
- ¹⁰⁷ La distancia de Roma permitía algunas mínimas licencias proyectuales. En este sentido, resultan especialmente significativas las palabras de Luigi Vanvitelli defendiendo el proyecto de Giovan Battista Vaccarini para la fachada de la catedral de Catania (Sicilia) en una carta fechada en 1683: (...) *avendolo senza passione esaminato, vi riconobbero molto spirito nella invenzione e molta bizzarria, la quale forse Roma non sarebbe stata da tutti abbracciata, come in altre parti ove questa piace più che la rigorosa sodezza nell’Architettura* (NOBILE, M. R., *I volti della “sposa”. Le facciate delle chiese Madri nella Sicilia del Settecento*, Palermo, Bruno Leopardi, 2000, p. 39).
- ¹⁰⁸ Una vez expuesta la secuencia de los hechos, creemos suficientemente probado que Contini nunca se desplazó a Zaragoza y por ello, creemos necesario desterrar la creencia –comúnmente aceptada– de que vino a la capital aragonesa, dirigió personalmente la empresa hasta la conclusión del primer cuerpo en 1686, y dejó la conclusión del resto en manos de Cuyeo, Serrano y Borbón.
El error parece arrancar de Schubert (SCHUBERT, O., *Historia del Barroco...*, *op. cit.*, p. 194) y sería arrastrado por buena parte de la historiografía posterior (POLLAK, O., “Contini...”, *op. cit.*, p. 338; ARCO, R. DEL, “Artistas extranjeros en Aragón”, *Anuario del cuerpo facultativo de archiveros, bibliotecarios y arqueólogos*, 1934, I, pp. 231-244, espec. p. 234; CONTRERAS, J., *Historia del arte...*, *op. cit.*, p. 202; ABBAD RÍOS, F., *Catálogo Monumental...*, *op. cit.*, p. 49; ABBAD RÍOS, F., *Los monumentos cardinales de España...*, *op. cit.*, p. 28; KUBLER, G., *Arquitectura...*, *op. cit.*, p. 112) hasta convertirlo en una suerte de tradición (RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., “La torre nueva...”, *op. cit.*, p. 43), definitivamente desmentida por la documentación exhumada en el archivo.
- ¹⁰⁹ El diseño se conserva en el Archivo di Stato de Venecia (Misc. Mapped 603), y aparece reproducido en PUPPI, L. y BATTILOTTI, D., *Andrea Palladio*, Milán, Mondadori Electa Spa, 2006, p. 363, y p. 368, Fig. 513.