REVISTA VIRTUAL DE LA FUNDACION UNIVERSITARIA ESPAÑOLA
CUADERNOS DE ARTE E ICONOGRAFIA / Tomo V- 9. 1992

EL MANIERISMO EN LA ARQUITECTURA ESPAÑOLA DE LOS SIGLOS XVI Y XVII: LA FASE CLASICISTA (1560-1630)

José Miguel Muñoz Jiménez

(Sobre El Escorial) "...nunca el hombre ha imaginado una arquitectura tan pura, tan tectónica, en el sentido más racionalista de la palabra; más liberada del capricho personal y de las formas imaginativas y más sedimentada en un puro sentido matemático, en las puras armonías y proporciones de la belleza; en una palabra, en el numero, mucho más que en la hermosura de las formas figuradas, fantásticas o imaginativas".
José CAMÓN AZNAR, *La arquitectura barroca madrileña*, Madrid, 1963.

INTRODUCCIÓN

Animados por la bella prosa de Camón Aznar nos proponemos con el presente ensayo revisar la historiografía que hasta el momento se ha ocupado con mayor o menor fortuna de un estilo artístico tan interesante como el Manierismo y su presencia en la arquitectura española. Con ello no hacemos sino completar una tarea iniciada en algunas de nuestra publicaciones y en especial en un reciente estudio centrado en la primera *fase serliana* (1530-1560) de la misma arquitectura (1).

Ya entonces manifestábamos que con ello no se trata de resucitar una estéril polémica terminológica, sino que en cuanto detrás de cada palabra se esconde una idea, nada puede ser más apasionante y a la vez necesario para el historiador que replantear de vez en cuando los conceptos establecidos. Al menos la metodología formalista, tantas veces olvidada, puede beneficiarse en algo con esta nueva salida a escena (2).

De todos modos parece legítimo preguntarse si a estas alturas del siglo, en su última década, es pertinente o no defender la existencia del Manierismo en nuestra arquitectura, cuestión que al margen de posibles versiones dialectales del estilo supone el reconocimiento de una profunda italianización que desecharía cualquier interpretación nacionalista del arte moderno hispano.

Lo cierto es que actualmente no es necesario defender las virtudes del Manierismo, repitiendo con G. C. Argan que no es de ningún modo un período de decadencia o de desesperada esterilidad creadora, sino que este estilo produjo una elevada prosa arquitectónica que se volcó a la obtención de una casi ilimitada extensión cuantitativa y a la difusión de una noble cultura formal (3).

Hacia adelante, el Manierismo es para Tafuri la convención con que designamos toda una rica dialéctica de tendencias de extrema originalidad, que en su conjunto no serán desarrolladas más que parcialmente en el siglo siguiente (4).

Por todo ello, y sobre todo porque hoy poseemos un extenso número de nuevos datos documentales y conocemos nuevos planteamientos estilísticos y metodológicos, creemos de todo punto oportuno el revisar los análisis y las conclusiones historiográficas de muchos y respetables autores que sobre el tema se han ocupado.

El problema que intentamos abordar no es fácil desde ningún punto de vista. Con un principio muy definido en la personalidad del

arquitecto *Juan Bautista de Toledo*, la fase clasicista de la arquitectura española del Manierismo engloba una enorme cantidad de edificios en los que de modo sorprendente rara vez se renunció a ciertos valores cualitativos supremos para alcanzar el carácter multitudinario citado por Argan.

En efecto, entre 1560 y 1630 aproximadamente (pues el final del estilo es problemáticamente impreciso), la España del Siglo de Oro vio renovarse estilísticamente todos los tipos arquitectónicos desde la catedral, la iglesia parroquial y el convento contrarreformista hasta la fuente, la lonja y el hospital, pasando por el palacio, la fortaleza y el puente. Sin ninguna pretensión de ser exhaustivos, pues el enorme corpus constructivo lo imposibilita absolutamente, repárese que en aquellos setenta años y dentro del estilo del *Manierismo clasicista* se levantaron obras tan apreciables como la Iglesia de las Descalzas Reales de Madrid (1563), el impresionante conjunto del palacio, capilla y jardines de Aranjuez (1560), la Fuente Nueva de Ocaña, la Catedral de Valladolid (1580), la Lonja de Sevilla (1583), el Ayuntamiento de Toledo (1575), la Colegiata de Villagarcía de Campos (1571), el Colegio de Monforte de Lemos (1592), la Colegiata de San Nicolás de Alicante (1613), la Iglesia de Santa Cruz de Medina de Rioseco (1600), la Capilla Cerralbo de Ciudad Rodrigo, la Iglesia de San Bernabé de El Escorial (1583), la iglesia de las Bernardas de Alcalá de Henares, el Ayuntamiento de León, el Hospital de Simón Ruiz de Medina del Campo, etc., además de toda una serie de edificios conventuales descalzos que se codificaron desde 1600 por la actuación de los generales y arquitectos carmelitanos, y que alcanzaron el arquetipo en la Iglesia de la Real Encarnación de Madrid y en el conjunto ducal de Lerma (5).

Cualquiera de las obras citadas son auténticas joyas de nuestro patrimonio arquitectónico, y junto a otras muchas que no es posible citar ahora pertenecen a un único y homogéneo estilo, al *Manierismo clasicista* (antiguo herreriano o trentino) que vamos a estudiar en las páginas siguientes. Único pero con diferentes maneras.

Podemos adelantar en esta introducción que la homogeneidad formal que las caracteriza proviene indudablemente de su origen casi común en un *edificio-generador* que las anticipa y contiene a todas: el Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, la mayor aportación de la arquitectura española al arte moderno europeo y cuyo experimentalismo manierista más que resultado de un proceso anterior es anticipador de soluciones de extraordinaria fecundidad.

UNIDAD Y DIVERSIDAD DEL MANIERISMO CLASICISTA

Como ya señalamos en otras ocasiones nuestra concepción de la arquitectura española del siglo XVI parte de una cuestión fundamental: *la falta de Clasicismo en España*, ni entre 1500-1530 (momento del Alto Renacimiento romano) ni en el posterior momento imperial de Carlos V. Tampoco consideramos oportuno llamar Clasicismo al arte de los reinados de Felipe III y Felipe IV, costumbre muy extendida entre los historiadores que abandonando el término de herreriano hacen llegar confusamente la arquitectura post-escurialense hasta mediados del siglo XVII, sin pronunciarse sobre los límites existentes entre el Manierismo y el Barroco españoles.

La confusión alcanza al extremo de señalar un Barroco clasicista español entre 1600 y 1665 (6), separando así a los discípulos de Herrera de nuestro más pleno Renacimiento, absurdo que coincide curiosamente con el planteamiento de un reciente manual sobre el tema que interrumpe la arquitectura del Renacimiento en España en el preciso año de 1599, prescindiendo insólitamente de un magnífico conjunto de obras tardomanieristas (7).

En nuestra opinión, que coincide plenamente con la de Rivera Blanco (8), es más apropiado para calificar la obra de Herrera y sus epígonos el término de *Manierismo clasicista*, el que después del Manierismo serliano vendría a impregnar el fecundo conjunto de edificios que forma un verdadero purismo en línea con las manifestaciones desornamentadas y vitruvianistas del más tardío Manierismo europeo.

En este sentido, aunque somos conscientes de que se trata de abstracciones, conviene intentar una fijación de conceptos que permita el empleo del término Manierismo clasicista para una caracterización estilística; aún dándole un valor puramente metodológico.

Necesariamente hemos de partir del centro creador del estilo, tanto en su unidad como en su diversidad de maneras: *Italia*. Decía M. Tafuri en 1976 (aunque recientemente este historiador ha manifestado cierto pesar por no haber sido más prudente en la utilización y definición tal término Manierismo) (9) que tras la síntesis de los principios universales del Clasicismo llevada a cabo por Bramante, el experimentalismo clasicista de Leonardo y la autocrítica despiadada, inquieta y desolada de Peruzzi, fue el Manierismo un dinámico proceso en el que la arquitectura se hizo exploración de sí misma, dirigiendo hacia sí las armas de la crítica y la obligación de convalidar toda nueva duda con una fatigosa labor formal.

Dicho fenómeno conoció diversas acepciones en la acogida de la *nueva libertad* anunciada por Rafael, Miguel Ángel o Peruzzi, definiendo Tafuri hasta cuatro concretas, sin contar con variantes tales como los Manierismos dialectales o el Manierismo erudito internacional: *Manierismo licencioso* de Romano, Genga, Miguel Angel, Du Cerceau o De L'Orme; el *Manierismo académico* de Vasari o Ammannatti; el Manierismo serliano (10) y por último el *Clasicismo viñolesco*, de carácter neutro y basado en la popularización de modelos de progenie sangallesca.

Aunque este autor niegue valor a la reducción viñolesca, a nuestro parecer es la obra de Barozzi y su escuela la que más se aproxima a la expresión hispana del Manierismo clasicista, completada o mejorada por el manierismo "productivo" de la síntesis véneta de Palladio.

Frente a aquellos que niegan la existencia del Manierismo fuera de Italia, finalmente Tafuri afirma que el debate manierista prosiguió en círculos italianos y europeos dentro de un complejo arco de hipótesis (11).

Uno de esos círculos, aunque no lo admitan ciertos autores que manifiestan una concepción excesivamente restrictiva del Manierismo (12), fue el español a lo largo de los reinados de Felipe II y Felipe III. Entonces, después de una fase de intenso experimentalismo serliano, se produjo la sincronía arquitectónica de España con Italia y el resto de Europa en lo que Calzada llamó "contrarreforma herreriana", Bustamante "escuela clasicista", Camón "romanismo oficial" o "estilo trentino", Chueca Goitia "viñolesismo" e incluso G. Kubler "las consecuencias de Herrera" (13).

En síntesis lo que preferimos llamar *Manierismo clasicista*, estilo general que sin embargo supone la búsqueda de distintas maneras que intentaremos estudiar por separado, correspondientes a dos o tres generaciones de arquitectos que entre 1565 y 1630 desempeñaron una frenética actividad constructiva.

Centrándonos ya en ese Manierismo clasicista español, el *problema fundamental* una vez aceptado su valor experimental sería el de su diversidad o uniformidad. De hecho el entrecruzamiento de estilos, maneras y corrientes es tan intrincado que no se pueden separar radicalmente las tendencias, siendo por ello posible hablar de un *super-estilo*: el Manierismo. Cierto es que en Italia sucede lo mismo. Incluso en un mismo edificio podemos encontrar muy diferentes factores estilísticos, por ejemplo en el admirable Ayuntamiento de Toledo donde a partir de una traza de Juan de Herrera inspirada en el palacio Rosmarina de Serlio, de 1575, se detecta la intervención de Jorge Manuel Theotocópuli, Juan Bautista de Monegro y Vergara el Mozo hasta 1618, sin olvidar el añadido de las torres efectuado por Ardemans en la segunda mitad del siglo XVII.

Hace ya muchos años, a la hora de abordar el estudio del viñolesismo español de la segunda mitad del siglo XVI, distinguía Chueca Goitia en aquel arte intelectualizado y dogmático hasta extremos de fría abstracción dos viñolesismos diferentes: el andaluz de *Francisco del Castillo* y el escurialense de *Juan de Herrera* (14).

Sin embargo, ambas tendencias compartían la meta del ideal clásico, de la simple grandeza antigua.

Por nuestra parte podemos añadir una *tercera corriente* detestable a lo largo de todo el desarrollo del Manierismo clasicista: sería el eclecticismo formal lleno de elegancia y flexibilidad de *Juan Bautista de Toledo*, en cuya "maniera" se aprecian elementos miguelangelescos, flamenquizantes y aún hispánicos (15), y que se aproxima a la acepción del Manierismo de un Serlio o un Labacco, y cuyo modo más elegante, jugoso y delicado que el de Herrera o Viñola se continuaría con el Grupo Purista de Ávila (formado por los aparejadores de Juan Bautista: Pedro Valle, Lucas de Escalante y Pedro de Tolosa) y en obras de Pedro de Mazuecos el Mozo (Palacio de Fabio Nelli de Valladolid), Juan de Tolosa (Colegio de Monforte) y especialmente en la obra de Juan del Ribero de Rada, en la que se

percibe el eco de Miguel Ángel y Serlio -hasta el punto de que se puede plantear que Ribero se formaría con Toledo- nunca apagado por su claro paladianismo.

Incluso en la obra alcalaína de Sebastián de la Plaza podría apreciarse la pervivencia de esta tendencia.

Mucho más seco y descarnado sería el *Estilo Herreriano*, continuado por algunos epígonos del arquitecto real como Francisco de Mora, Minjares, Juan de Valencia o Fray Alberto de la Madre de Dios, en una corriente purista en la que el acento de lo propio, del cubismo herreriano, es más fuerte que las concomitancias con el viñolesismo romano o el paladianismo veneciano.

Derivación de esta corriente herreriana sería la escuela de Toledo, en la que sin embargo no fue muy fuerte la influencia de Herrera, y más aún la de Valladolid en los años noventa del siglo, que tuvo como modelos tres edificios fundamentales (El Escorial, la Cuarta Colegiata de Valladolid y la Colegiata de Villagarcía de Campos). Allí, con Nates y Praves, el paladianismo acabó por alcanzar más fuerza que en cualquier otro centro o escuela española del momento.

Distinto sería el *Manierismo "pictórico"* o andaluz de un Francisco del Castillo, un Hernán Ruiz III, Juan de Oviedo o Vermondo Resta, derivación tardía del serlianismo y de la influencia del Manierismo nórdico de un Castello o un Tibaldi, y que recuerda el criticismo lúdico de un Alessi en la hipervaloración del grotesco como animador de la arquitectura, bien en estucos o en pinturas al fresco.

Aún podría señalarse la relación muy directa de un Fernando de la Cajiga con los diseños de Viñola en Santa Cruz de Medina de Rioseco, o los diferentes estilos que G. Kubler encuentra en la obra de los epígonos de Herrera, que le lleva a la conclusión aceptable de que ni hubo tiranía por parte del arquitecto montañés ni fidelidad por parte de sus discípulos.

Y sin embargo hubo un super-estilo, el Manierismo clasicista, que permite unificar en un claro espíritu de época todas estas variantes. Su fundamento podría tener una triple base: el modelo escurialense, la inspiración en semejantes tratados teóricos y el ambiente de la Contrarreforma. Veamos seguidamente sus rasgos estilísticos.

CARACTERISTICAS FORMALES DEL SEGUNDO MANIERISMO ESPAÑOL

De nuevo recurrimos al Profesor Chueca Goitia para iniciar esta aproximación tipológica al Manierismo clasicista sirviéndonos de su clasificación ternaria de la evolución estilística de Andrés de Vandelvira, el arquitecto pre-escurialense que más se acercó en su experimentalismo a aquel segundo Manierismo. Pues este artífice pasó por las tres etapas que definen al Renacimiento hispano: el Plateresco de bóvedas de crucería y decoración a base de grotesco, el Manierismo serliano a base de bóvedas baídas y amplia ornamentación escultórica, y el purismo fundamentado en las bóvedas de cañón con lunetos y la máxima sobriedad y abstracción decorativas (16).

Heras García, en un excelente estudio sobre la arquitectura de la antigua diócesis de Valladolid, señala cuatro fundamentos estilísticos bien definidos de lo que llama Clasicismo contrarreformista y arte post-herreriano: *1.* Las cubiertas de arista y de cañón con lunetos asociadas a los huecos termales. *2.* La severidad general basada en el uso de impostas de placa, pilastras cajeadas, cadenetas, puntas de diamante y cornisas dóricas. *3.* Una mayor sinceridad constructiva y, *4.* Más violentos contrastes lumínicos (17).

Podemos añadir algunas otras constantes estilísticas, tales como:
- Valentía y anticlasicismo combinatorio en algunas plantas.
- Conocimiento correcto de los órdenes clásicos, deformados en ocasiones conscientemente.
- Magistral uso de la pilastra y de la articulación geométrica de los muros.
- Escasa afición al uso de la escultura, muy localizada en su presentación siempre separada de la arquitectura por medio de un marco, moldura u hornacina.

Al mismo tiempo, como el serlianismo es una constante que pervive a lo largo de la obra de arquitectos de esta segunda etapa (lo que es fruto de la flexibilidad del repertorio ofrecido por el boloñés que posibilitaba emplear el nuevo lenguaje manierista en un empirismo

popular), también se aprecian algunas características formales propias de la primera fase del Manierismo licencioso, tales como:
- El uso de planimetrías indefinidas y ambiguas como la elipse o el octógono en iglesias y capillas.
- La tendencia a la ocultación de los ingresos, uso de pantallas, yuxtaposición espacial y ausencia de un punto de fuga en el interior.
- La reelaboración de los modelos serlianos de portadas rústicas y delicadas del *Libro Extraordinario*.

La suma de todos estos estilemas, más la característica utilización de las cubiertas de pizarra nórdicas que permitirían hablar de un *Estilo Austria* (18), nos conduce a afirmar el carácter manierista de la arquitectura originada en El Escorial y extendida centralizadamente por toda España desde la firme voluntad de Felipe II.

Veamos a continuación si los modelos formales y teóricos de esta arquitectura confirman nuestra interpretación.

TRATADOS Y MODELOS TEÓRICOS DEL MANIERISMO CLASICISTA

Cuando se analizan los modelos teóricos y prácticos del Manierismo italiano destaca la gran diversidad de formas propia de un arte con "maniera".

Su versión hispana se traduce consecuentemente en un manifiesto eclecticismo, fruto en definitiva de un aceptable conocimiento de las fuentes italianas, muy escaso al principio pero prácticamente logrado para el último tercio del siglo XVI.

Como se sabe, cuatro son los caminos de penetración de los modelos arquitectónicos italianos en España: la llegada de artífices italianos; los grabados ornamentales de los libros impresos y las series de estampas; el viaje a Italia de arquitectos españoles, y la llegada o traducción de tratados italianos de arquitectura.

A falta de un análisis cuantitativo parece ser que el último fue el vehículo determinante de la italianización de nuestra arquitectura, si bien estimamos que ha habido en los últimos años una sobrevaloración de la tratadística como factor de divulgación de estilos e influencias.

De todos modos, siguiendo a M. Tafuri, hubo en la literatura teórica italiana del Renacimiento hasta tres corrientes fundamentales, además de dos arquitectos-tratadistas muy importantes (19): en primer lugar tenemos los *textos vitruvianos*, en especial en las versiones de Alberti, Martini y Filarete, y que acabó por ser un tratado canónico, un dogma a seguir, aunque muy poco práctico. En España el Vitruvio conoció las traducciones manuscritas de Hernán Ruiz el Joven y Lázaro Velasco, así como la primera edición de Miguel de Urrea de 1582, que en realidad no fue más que un plagio de aquel último.

Conviene saber que en general el vitruvianismo en España tuvo una fuerte extensión, convertido en dogma del estilo con J. B. de Toledo y Juan de Herrera, y aparece en numerosas librerías de nuestros arquitectos (Lázaro Velasco, Quijano, Vandelvira, Vergara el Viejo, Herrera, Toledo, Arfe, Céspedes, Hernán Ruiz III, Monegro y Ribero Rada) (20).

Pero incluso influyó profundamente en la modesta teoría arquitectónica española, y así el tratado de Sagredo es la suma de Vitruvio y la sintaxis plateresca; el manuscrito de Gil de Hontañón de Vitruvio más la tradición gótica; el tratado de Arfe es Vitruvio más Serlio, y el manuscrito del carmelita fray Andrés de San Miguel, el único tratado escrito en el Nuevo Mundo en la Edad Moderna, se fundamenta en un sacrovitruvianismo próximo al desarrollado por Herrera (21).

La segunda corriente teórica fue la de los *textos antivitruvianos*, fundamento del Manierismo académico y de la licencia admisible dentro del Orden. En efecto, Vasari, Lomazzo, Zuccaro o Scamozzi son los autores de estos manuales de los círculos romanos y milaneses que por su carácter tardío sólo van a influir en arquitectos hispanos de fines del Quinientos, ya casi protobarrocos (22).

La tercera tendencia es la de los *canonistas de nuevos modelos*, representada por Bertano, Rusconi, Montano, Labacco y Fontana, y en especial por Sebastiano Serlio. En España tuvo, gracias a la difusión de este último, una influencia enorme en cuanto repertorio de alzados antiguos y modernos, muestrario de órdenes más completo que el de Sagredo y demostración fecunda del uso del orden

rústico, tan abundante en nuestro Manierismo serliano (23).

Extensamente consultado fue el *tratado del arquitecto* Viñola, documentado en la biblioteca de El Greco, Ribero Rada, Herrera, Monegro, Gómez de Mora y Céspedes. Convertido en el *abc* de la ortodoxia arquitectónica con su demostración de los cinco órdenes, tipos de ventanas y de portadas, el viñolesismo fue el unificador del estilo clasicista español a partir de Herrera y El Escorial. Aceptado esto, la cuestión clave para definir la existencia del Manierismo clasicista es si Viñola y su escuela romanofarnesina es manierista o no, a lo que el citado Tafuri responde como luego veremos negativamente.

No obstante hay que tener presente que ni en El Escorial ni fuera de él todo es Viñola, sino que conocida es la importancia de la actuación de otros manieristas como Paccioto o Tibaldi, cuyo contrarreformismo activo tiene un marcado interés (24).

En cambio ha sido negada la influencia apreciable del *tratado de Andrea Palladio* en nuestra arquitectura. Basándose en lo tardío de su traducción por Praves, el profesor Navascués no encuentra indicios sólidos para hablar de paladianismo en España. Ni siquiera en el foco de Valladolid, donde según Bustamante el conocimiento del paduano es uno de los elementos más característicos del centro clasicista.

Por nuestra parte el saber que Ribero Rada inició su traducción en fecha tan temprana como 1578, y que poseyeron la obra en toscano El Greco, Juan de Nates, Jorge Manuel Theotocópuli, etc., nos mueve a reconocer la huella de Palladlo en España, recordando además las publicaciones de G. Kubler al respecto, especialmente centradas en torno a El Escorial (25).

Si diversas son las fuentes teóricas italianas que llegaron a España, qué decir de las múltiples *propuestas prácticas* del Manierismo de aquel país.

Sólo en la primera mitad del siglo, después de que en la obra de Miguel Ángel naufragaran todas las ilusiones del Humanismo, se percibe la licencia y la burla de Julio Romano en Mantua, la herejía y la libertad de Genga en Pésaro, cuyas herencias serán cribadas por Serlio y Filippo Terzi (tan importante en el Manierismo portugués), respectivamente. Sin contar con la síntesis subreal del Bramantino en Pésaro y Milán.

En la segunda mitad al experimentalismo crítico, lleno de contradiciones en la elección de sus temas, del genovés Alessi se contrapone el intelectualismo florentino, verdadero repliegue académico, del racionalismo de Vasari.

Además la citada síntesis del manierismo "productivo" de Palladlo, crítico de los tipos arquitectónicos y más realista que ninguno. Por último, sin olvidar a Tibaldi, la reducción viñolesca.

Hemos llegado al punto clave de nuestro Manierismo clasicista, tal como antes señalábamos: la *valoración del viñolesismo*. Conviene tener presente en este sentido la opinión poco entusiasta de Tafuri por la obra de Viñola y la generación viñolesca de los Della Porta, Fontana, Longhi el Viejo, Ponzio o Mascherino, a los que considera inmersos en una praxis informada por el más pasivo profesionalismo, sólo preocupado por la fijación canónica de una gramática de los órdenes arquitectónicos, de forma abstracta y ahistórica.

Viñola habría liquidado los fermentos manieristas absorbiendo las instancias experimentales de Serlio y de los círculos manieristas del norte en "modelos" arquitectónicos repetibles, pero sustancialmente cerrados a toda variación tipológica que no sea de detalle. Sea en el Gesú (donde Tafuri sólo ve un modelo falto de articulación y sobrante de retórica visual) o en sus otras obras, este arquitecto sería un simple continuador de la tradición profesional sangallesca (26).

Sin embargo, otros muchos autores valoran la obra viñolesca positiva y manierísticamente. Es el caso de G. C. Argan para quien además de los arquitectos de la generación citada, junto a Carlo Maderna, Francesco da Volterra o Van Satten, otros maestros como G. B. Soria, Vincenzo Della Greca, Marucelli, Algardi o Castelli mantuvieron el gusto manierista en plena vigencia hasta bastante entrado el Seicento, no pudiéndose hablar en lo que a ellos se refiere de obediencia conformista al canon. Al contrario, para todos ellos las formas clásicas tradicionales no fueron más que los elementos de las "composiciones" arquitectónicas más variadas y, entusiastas adictos al

aspecto urbanista, se dedicaron sobre todo a adornar una ciudad cuyo significado religioso y político se comprendía y se quería magnificar.

Concluye Argan en que gran parte de la Roma moderna es obra colectiva de estos arquitectos (27).

Por otra parte, J. S. Ackerman no duda en situar la aportación viñolesca al arquetipo de iglesia contrarreformista en el mismo plano, momento y significación que las diseñadas por Palladio en San Jorge Mayor de Venecia o por Alessi en San Vittore al Corpo de Milán (28).

En definitiva entendemos que pocos edificios italianos pueden ser tan característicos del Manierismo como el Palacio Farnesio de Caprarola, por ejemplo. El academicismo de Viñola, de estrechas relaciones con el círculo artístico de Felipe II, acabó por influir en cuanto modelo teórico y práctico en nuestro Manierismo clasicista. Vistos todos estos componentes italianos, cuando a ellos se unió la propia experimentación española de un Toledo o un Herrera, hubo de surgir en España inevitablemente un estilo de acusado eclecticismo, cuyas obras más destacadas vamos a analizar en los epígrafes siguientes.

LA INTRODUCCIÓN DEL MANIERISMO CLASICISTA EN ESPAÑA

En los edificios de nuestros arquitectos manieristas herrerianos es fácil encontrar aquellas categorías formales que para los partidarios del Manierismo restrictivo (que como Shearman sólo lo consideran como una corriente más del Renacimiento) ayudan a definir una obra manierista: la noción de dificultad y de arte con "maniera"; el "savoir-faire"; la importancia enorme del efecto visual, que se basa en la gracia, complejidad, variedad y dificultad; el énfasis de las partes con menosprecio del todo e incluso, en algunos casos, la búsqueda exagerada de variedad que conduce finalmente a la falta de energía y de unidad orgánica en la obra (29).

Cierto es que en esta fase clasicista estos rasgos suelen aparecer moderados por la regla y el esencialismo de la arquitectura, lo que no impide sin embargo que el afán de experimentación de los artífices españoles del momento permita, junto a las citadas categorías más sutiles y difíciles de captar, que los consideremos plenamente "manierosos".

a) Juan Bautista de Toledo y el miguelangelismo

De sobra es conocido que el Manierismo clasicista llegó a España de la mano de Juan Bautista de Toledo o de Alfonsis, formado en Italia con el mismo Buonarrotti y que en 1559 se trasladará desde Nápoles a Madrid llamado por el rey Felipe II. Como señala Rivera Blanco, debido a las innovaciones de Juan Bautista se implantó el manierismo clasicista en España, gracias a su formación italiana que le convierte en el arquitecto ideal del Humanismo.

Desde sus primeras obras en el Real Sitio de Aranjuez, en 1560-1567, a él se debe la introducción del jardín del Manierismo en la Península, inédito hasta entonces, en un impresionante conjunto formado por el palacio, la capilla, los jardines, canales, estanques y puentes, etc., sin duda las obras más importantes de la época después de El Escorial.

Pero fue en la Torre Nueva o Torre Dorada del Alcázar de Madrid, el edificio palaciego más moderno que se hizo entonces y que influirá decisivamente en la arquitectura española, mucho antes que el edificio de El Escorial, donde aparece en 1560 y con el diseño de Toledo la primera obra del que ha sido llamado *estilo Austria*, cuando una torre de carácter italiano se cubrirá con chapitel al estilo flamenco creando un tipo ecléctico de acusada personalidad en el que no faltarían los matices hispanos con la aportación fundamental del colorismo.

En el mismo Madrid, la Casa de Campo fue convertida por el arquitecto en uno de los más exquisitos jardines del Manierismo en Europa.

Con su participación en la Idea de El Escorial, llena de hermetismo y simbolismo, como autor de la disposición general del monasterio Juan Bautista de Toledo se situó a la altura de los grandes de la arquitectura italiana. Luego hablaremos de este edificio (30).

Nos interesa ahora citar la existencia de un pequeño pero interesante foco provincial de arquitectura, al que Chueca Goitia llamó *Grupo Purista de Ávila*, que formado por los aparejadores de Toledo, Valle, Tolosa y Escalante, y más tarde Juan de Minjares, sirven de enlace, antes de Herrera, entre el purismo desornamentado del último Covarrubias con la descarnamiento de El Escorial.

Estos arquitectos levantan a partir de 1559 obras muy ligadas al Manierismo miguelangelesco de Toledo, obras exquisitas y elegantes, como la ampliación de la Capilla de Mosén Rubín de Bracamonte y algunas pequeñas capillas de la Catedral, portadas desperdigadas por los edificios eclesiásticos de Ávila, hasta llegar a la interesante fachada del convento de San Antonio, supuestamente acabada por Pedro de Tolosa para 1583 (31).

En verdad que muchos elementos ornamentales de estas obras abulenses sólo se explican por el influjo de Juan Bautista de Toledo. Su "estilo" sería continuado más adelante, como ya decíamos páginas atrás, por el interesante Juan del Ribero de Rada, siempre más serliano y paladiano que vitruviano. También por Juan de Tolosa, Mazuecos el Mozo y aún por Sebastián de la Plaza.

b) El Escorial como edificio experimental y manierista

Ninguna novedad podemos añadir a estas alturas sobre la significación o el proceso constructivo del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. Sí que podemos aportar nuevos planteamientos sobre la naturaleza de su estilo arquitectónico, si clasicista o manierista. La trascendencia de este debate alcanzará a todo el estilo derivado de este edificio.

De entrada encontramos en su concepción general dos acusados contrastes que nos empujan a valorarlo como arquetipo del Manierismo clasicista: el existente entre su polifuncionalismo y su marcada unidad perimetral, y el planteado entre su colosalismo y la exagerada simplicidad de su diseño. Después la gran mayoría de sus elementos "desmontables" responden a un diseño e intencionalidad formales próximos al Manierismo clasicista del momento.

Conviene recordar la valoración que del conjunto hace Tafuri, que lo considera como obra científica, como un capítulo del esfuerzo cognoscitivo más general, como último intento del Humanismo para hacer de la arquitectura un instrumento del conocimiento de las estructuras últimas del Universo (32). Tanto racionalismo y puro sentido matemático ya había sido señalado por Camón Aznar en las palabras que citamos como proemio a este ensayo.

Pero lo que más nos llama la atención es que a pesar de su unitarismo El Escorial es un conglomerado de "piezas" diseñadas por muchos arquitectos: Toledo, Herrera, Paccioto, el Bergamasco, Mora, Crescenzi, Carbonel... Sin embargo, su homogeneidad es absoluta y predominante, posiblemente derivada de la magnífica figura de su mentor, el rey católico.

Una de las últimas aproximaciones a El Escorial se encuentra en el catálogo de una exposición sobre el tema del año de 1985. De ella se derivan siete aspectos fundamentales que vienen a recoger muchos estudios e interpretaciones anteriores. Nos limitaremos a enumerarlos: en El Escorial se produjo la recreación cristianizada del Clasicismo y de la "Nueva Antigüedad"; no todo el estilo clasicista derivaría de aquí, dada su exagerada desornamentación; estilo, forma y elementos derivan de su predominante función funeraria; se alcanzó el más paradigmático "sacrovitruvianismo" herreriano; se definió la nueva importancia de las trazas y del arquitecto moderno; un adecuado uso de los órdenes clásicos, y el extraordinario experimentalismo de la propia investigación "española" traducido en los numerosos proyectos encargados para la basílica, que superaron el número de diez: un primero de Juan Bautista da Toledo, otro de Paccioto, otro de Gaspar de Vega, dos más de Juan Bautista de Toledo, otro atribuible a Pellegrino Tibaldi, varios italianos de Alessi, Tibaldi, Danti, Palladio y otros académicos florentinos, uno sintético de Viñola, y el definitivo de Juan de Herrera de 1574 (33).

En resumen, no se puede pedir mayor concentración de nombres de calidad contrastada y situados en la más interesante vanguardia del Manierismo clasicista italiano y español. Además, como ocurrió con los pintores y escultores del tardomanierismo italiano, El Escorial debió ser el foco de atracción de otros arquitectos peor conocidos pero que aumentaban el cosmopolitismo de la España de finales del siglo XVI. Algunos, como un Filippo Terzi o un Giovanni Vincenzo Casale, acabaron en el vecino reino de Portugal, sintonizando su panorama arquitectónico con el del resto de Europa.

Como se sabe, la forma definitiva correspondió a nuestro gran arquitecto, filósofo y matemático, Juan de Herrera. En relación con sus planteamientos teóricos y su formación intelectual junto a Juan Bautista de Toledo, a él se debe que El Escorial sea, en palabras de Tafuri, una verdadera introversión metafísica congelada en arquitectura, más subreal que real. Pero este arquitecto diseñó otras muchas obras de interés.

c) La actividad de Herrera fuera de El Escorial

Con su maestro Juan Bautista de Toledo, fue Juan de Herrera el mayor responsable de la propagación por toda la Península de los principios y formas del Manierismo clasicista. En líneas generales se ha destacado su viñolesismo, si bien entendemos que debió ser mejor una coincidencia estilística con aquella reducción compositiva del italiano, siendo además muchos otros los elementos manejados por Herrera que proceden de otros arquitectos, como Serlio y Palladio. Así Chueca aprecia que los motivos serlianos del tipo de las bolas incendiarias, los espejos, los tarjetones blancos sobre fondos coloreados y los frisos amensulados los habría aprendido Herrera a través del Tratado de Viñola (34).

En definitiva, para lo que a nosotros nos importa, hoy nadie debe dudar del estilo manierista en que se forma y trabaja Herrera, con su propia aportación experimental.

Ello es doblemente importante pues no sólo serán manieristas las obras extra-escurialenses por él trazadas, sino que ésta será la enseñanza profunda que marcará en sus discípulos (que luego le serían más o menos fieles), entre los que se cuentan arquitectos de dos o tres generaciones posteriores. Pero ahora queremos señalar su influjo en aquellos que por ser sus aparejadores y comisionados en las obras por él diseñadas, más acusarán necesariamente su manera. Nombres no demasiado estudiados como Jerónimo Gili, Andrés de Vergara, Juan de Escalante, Bartolomé Ruiz, Diego de Alcántara y el excelente Juan de Minjares.

En cuanto a las más destacadas obras manieristas de Herrera, hemos de citar por ejemplo la fachada del Mediodía del Alcázar de Toledo, con su basamento robusto, la superposición de órdenes y el raro empleo del almohadillado que consigue animación y rugosidad al enorme paramento. De nuevo repitió el basamento almohadillado en el Ayuntamiento de Toledo. Vuelve a aparecer ingeniosamente empleado en las fecundas pirámides que coronan la paladiana Lonja de Sevilla.

Estos tres edificios tienen poco que ver con El Escorial, remitiendo más a un Manierismo preciosista y colorista propio de Juan Bautista de Toledo. La enseñanza del Palacio de Aranjuez fue bien entendida por Herrera.

Más escurialense y con una enorme trascendencia es la otra gran obra de Herrera, llamada a generar toda una serie de grandes catedrales hispanoamericanas: la cuarta colegiata o actual Catedral de Valladolid, edificio en el que la altiva simetría, la desdeñosa indiferencia y la perfección cerrada en sí misma del artífice que se sabe "manieroso" conforman un arquetipo constructivo difícilmente superable (35).

Finalmente, para mayor realce del papel fundamental de Herrera en la consolidación del Manierismo clasicista en España, conviene recordar que los arquitectos jesuitas españoles mantuvieron un estrecho contacto con Juan de Herrera, unas veces por razón de amistad o discipulado, otras a cuenta del deseo de los superiores por contar con el mejor arquitecto seglar del momento (36).

Así, omnipresente, Herrera influyó en una de las tendencias más fecundas de nuestra arquitectura religiosa del Siglo de Oro, lo que hay que sumar a sus diseños de arquitectura civil, militar y de obras públicas.

EL MANIERISMO CLASICISTA EN LOS EPÍGONOS DE HERRERA

A partir de la obra de El Escorial los cincuenta años comprendidos entre 1580 y 1630 conocen en España una vasta actividad arquitectónica protagonizada por los manieristas herrerianos cohesionados en un estilo clasicista común que ha recibido diversas denominaciones: para G. Kubler las "consecuencias de Herrera" se expresaron en la "relajación del canon"; otros autores prefieren

hablar de "escuela herreriana", si bien parece imponerse el concepto de "escuela clasicista".

Sea lo que fuere, en este último apartado hemos de analizar numerosas y magníficas obras pertenecientes a muchas variantes y maneras, que sin embargo son homogéneas en cuanto fruto del Manierismo clasicista español, del que páginas atrás señalábamos su triple fundamento (modelo escurialense; tratados italianos y Contrarreforma) al fin y a la postre incardinado en una realidad común. Se puede admitir con Kubler que no hubo ni tiranía herreriana ni fidelidad por parte de sus epígonos, más el "super-estilo" concede a tan rico acervo una patente unidad.

Son tantos los arquitectos que conviene ordenarlos en focos o escuelas geográficas para una más clara comprensión, si bien siempre se ha de tener presente el relativismo de tales clasificaciones casi invalidadas por el fuerte centralismo de este estilo (introducido, reelaborado y propagado desde la Corte filipina) y la gran movilidad profesional de los artífices. Al tiempo la crisis económica conduce a que en las lentas obras se sucedan los arquitectos y maestros con alteraciones de las trazas primeras muchas veces desconcertantes.

Admitamos sin embargo para la España peninsular del Manierismo clasicista tres áreas muy diferenciadas: un *área fundamental* con sede en Madrid y los arquitectos reales, un *área especial* como fue la italianizada Andalucía, y un *área marginal* como las deprimidas Cataluña y Valencia.

Más lejos hubo en aquel momento imperial otras áreas de influencia herreriana tan interesantes como Hispanoamérica, Portugal, Cerdeña o la misma Francia.

El *área central castellana*, verdadero núcleo duro del estilo, es tan amplia y fecunda que permite distinguir en su interior tres focos o *escuelas mayores*, como son Toledo, Valladolid y Lerma; más otros dos f*ocos menores* como Galicia y Salamanca, amén de otros muchos *centros secundarios* dependientes de los anteriores y muchas veces de más de un foco a la vez: así Oviedo, Santander, Segovia, Alcalá de Henares, Uclés, Medina del Campo, Medina de Rioseco, etcétera.

Demasiada sistematización sin duda, pero sigamos tal ordenación admitida por la mayoría de los historiadores españoles.

La Corte de Madrid

La proximidad a El Escorial y Aranjuez, y su conversión en capital y sede del monarca hicieron de Madrid el punto de máxima importancia en la reelaboración del Manierismo clasicista que J. B. de Toledo y Herrera habían traído de Italia.

En la Villa y Corte será Francisco de Mora el heredero recomendado por Herrera con expresivas palabras en su testamento (37). Como arquitecto real crea excelentes obras dentro del estilo y vigila y tutela casi toda la actividad constructiva de importancia en el Reino hasta su muerte en 1610. Después le sucede su sobrino Gómez de Mora, que al menos en sus primeras obras mantiene la fidelidad escurialense de forma muy significativa. En el interín, hasta que éste último alcanzó cierta maestría, fue el carmelita fray Alberto de la Madre de Dios quien actuó como arquitecto oficioso de la reina Margarita y del Duque de Lerma.

No podemos detenernos en ninguna de las obras de estos artífices cortesanos, si bien queremos señalar el marcado Manierismo de las debidas a Francisco de Mora, como San Bernabé de El Escorial, la Capilla del Espíritu Santo de la Catedral de Cuenca, la Galería de Convalecientes de El Escorial, los jesuitas de Oropesa, la fachada de Uclés, el palacio ducal de Lerma, el palacio real de El Pardo, etc. Todavía falta una necesaria monografía.

Además interesa tener presente su influencia sobre aquellos aparejadores que como Pedro de Lizargárate, Bartolomé Ruiz o Andrés Segura son los más habituales en las obras citadas.

No es sin embargo el caso del citado fray Alberto de la Madre de Dios, de quien en nuestros estudios hemos demostrado que nunca fue discípulo de Mora sino, bien al contrario, apenas coincidió con aquél en Lerma en 1608 y en calidad de supervisor de la Orden del Carmelo Descalzo.

En su numerosa actividad, este arquitecto carmelita -autor de joyas artísticas de la calidad de la Real Encarnación de Madrid o del conjunto urbanístico y constructivo de Lerma- se manifiesta como uno de los más interesantes discípulos de Juan de Herrera, representante magistral del último Manierismo clasicista y responsable directo del peculiar estilo carmelitano, modo especial de los edificios de su religión (38).

Muchos autores, volviendo a la figura de Mora, han destacado excesivamente la contribución de este arquitecto a la consecución de un modelo de iglesia carmelitano, que tendría en San José de Ávila el más estrecho antecedente del tipo de la Encarnación de Madrid. Ya tuvimos ocasión de demostrar que para el año de 1608 ya se había logrado un modelo más definido de fachada carmelitana en la iglesia de las MM. CC. de Lerma, limitándose la aportación de Mora a un innegable marchamo de elegancia manierista, percibible en muchas de sus obras, pintorescas, íntimas e irregulares (39).

Pero saben los especialistas que el fecundo panorama de la arquitectura madrileña del reinado de Felipe III no se acaba con estos arquitectos principales. Cada vez aparecen más nombres de tracistas y de maestros de obras que aciertan a diseñar algunos edificios notables, siempre dentro del Manierismo clasicista. Un Alonso de Turrillo en el Palacio de Uceda, o un Miguel de Soria en las Carboneras del Corpus Christi y en los Carmelitas Calzados son ejemplo de ello. Además, artífices como Pedro de Pedrosa o Francisco de Mendizábal, junto a numerosos montañeses y vizcaínos, intervienen hasta la saciedad como hombres de confianza de Fray Alberto o el joven Gómez de Mora en la Encarnación, Santuario de Atocha, Panteón de El Escorial y en otras muchas obras del momento (40).

Dotados de una movilidad sorprendente, tanto los arquitectos madrileños como sus aparejadores acudirán simultáneamente a Valladolid, Lerma, Cuenca, Uclés, etc, extendiendo el refinado estilo del Manierismo cortesano. Así se formarán los citados focos mayores y menores del antiguo Reino de Castilla.

El foco de Toledo

A partir de la obra herreriana de la fachada meridional del Alcázar de Toledo, se formó en la ciudad imperial una "escuela clasicista" que se podría esquematizar en tres generaciones: generación de 1541, formada por Vergara, Alcántara, Monegro, Velasco y el Greco; generación de 1556, con Villalpando, Ruiz, Mazuecos y Praves, y por último, la generación de 1571, con Jorge Manuel, Hernández de Salazar y el citado fray Alberto de la Madre de Dios, quienes encarnarían el último pálpito clasicista.

En este foco lo más positivo de los seguidores de Herrera fue que los vitruvianos Vergara, Alcántara o Monegro siguieron vías de desarrollo personales, lo que también hará el antivitruviano Doménico Theotocópuli (41).

Como reflejo a pequeña escala de la situación española y aún europea, estos arquitectos toledanos ofrecen diferentes maneras de utilizar el estilo común, en el que predominaba la ortodoxia viñolesca fácil de seguir y complicar.

A finales del primer cuarto del siglo XVII se aprecia la creciente importancia de arquitectos foráneos como fray Alberto, o la intervención del italiano G. B. Crescenzi en la polémica sostenida por aquél con Jorge Manuel acerca de la obra del Ochavo y de la Capilla Mozárabe de la Catedral. Las soluciones finales, y la demora de su ejecución, acabaron por introducir en Toledo los primeros modos y formas del Barroco, lo que también había ocurrido en el Panteón de El Escorial (42).

En una apretada valoración estilística de las obras de estos arquitectos del Manierismo clasicista toledano destaca en trascendencia la aportación de Nicolás de Vergara el Mozo, con sus iglesias de San Pedro Mártir, San José y del Hospital Tavera, junto a la del Hospital de la Caridad de Illescas. Más importante aún fue su diseño de 1592 para el Sagrario de la Catedral, donde nace toda una nueva tipología manierista luego bien aprovechada por el Barroco hispano: los Sancta Sanctorum y los camarines (43).

Monegro demuestra su italianismo en la traza de la magnífica Sacristía de la Catedral, en la que siguió modelos del manierista Ammannati. La obra ya citada del Ayuntamiento toledano es otro especimen de estilística marcadamente manierista.

Con este foco de Toledo se relacionan otras obras bastante alejadas pero de semejante estilo, como la Iglesia de Uclés, el claustro de la Catedral de Cuenca e incluso el Palacio del Viso del Marqués absolutamente sincrónico con otros ejemplares de la Italia del Manierismo,

tanto en su disposición arquitectónica como en su decoración pictórica (44).

El foco de Valladolid

Tan importante o más que el de Toledo se muestra el foco clasicista de Valladolid, con una evolución modélica que se puede sistematizar en cuatro momentos sucesivos.

La escuela tuvo como introductores a Pedro de Tolosa y Juan de Nates, y desde 1580 al mismo Juan de Herrera. Después actuó como enriquecedor de su originalidad el interesante Juan del Ribero de Rada, arquitecto que reunió influjos de Vitruvio, Palladio y Viñola manifestando en sus obras del Monasterio de la Santa Espina y del Convento de San Benito de Valladolid una fidelidad a lo antiguo llena de rigor y arqueologismo, con lejanos ecos de Miguel Ángel (que pudo aprenderlos con Juan Bautista de Toledo) y del foco veneciano.

Es conocida su completa y compleja biblioteca, mientras que se ignora todo sobre su primera formación (¿con Rodrigo Gil, con el citado Toledo?) y sobre un posible viaje a Italia.

Con estas figuras de origen escurialense se acabó por formar una marcada despersonalización y ambiente de auténtica "escuela". De hecho la más plena vigencia del super-estilo del Manierismo clasicista.

El primero de los citados momentos evolutivos sería el de la forja del foco vallisoletano, a partir de tres modelos fundamentales: la Colegiata de Villagarcía de Campos reformada por Pedro de Tolosa en 1572-1575, la traza de la Catedral hecha por Herrera en 1580, y la posterior aportación de Mora en los años en que la Corte estuvo en la ciudad.

Siguió una fase de propagación a lo largo de los años ochenta, en obras manieristas como las iglesias jesuitas de San Miguel de Valladolid, Nª Sª de la Calle de Palencia y el Seminario de Segovia, en las que mucho tuvo que ver Herrera y al P. Valeriani.

El tercer momento sería el del apogeo de la escuela, lleno de originalidad, a lo largo de la última década del siglo XVI, con Juan de Nates y Diego de Praves como tracistas de las iglesias penitenciales de la Vera Cruz y las Angustias, acentuándose el palladianismo con la colaboración de Ribero de Rada, en 1579, en las Huelgas Reales. Con Praves empieza el estilo de placas que después reaparece en la Catedral, la iglesia de Cigales y otras obras. A la vez de la obra de Nates parecen derivar los templos jesuíticos de centros secundarios como Santander y Oviedo.

Además de los dos arquitectos citados, los años noventa conocen otros importantes nombres como Pedro de Mazuecos el Joven, Juan de Tolosa o Felipe de la Cagiga, a cual más interesante.

Del primero recordemos el manierista y elegante palacio de Fabio Nelli, cuyo preciosismo y colorismo nos conducen a Juan Bautista de Toledo o el Grupo Purista de Ávila. Juan de Tolosa, el más importante de los tres hermanos, además de crear un nuevo modelo de Hospital en Medina del Campo enlaza Valladolid con el foco menor de Galicia, en sus excelentes realizaciones de Monforte y Montederramo. Por último Felipe de la Cagiga traza en 1602 la manierista iglesia de Santa Cruz de Medina de Rioseco, cuya fachada escultórica basada en el estilo de placas es la más viñolesca de la escuela, destacando además la original solución de la cabecera de este templo, tan incardinado en el Manierismo clasicista. Menos avanzado se mostró en la cabecera de Nava del Rey o en la Torre de la Colegiata de Tordesillas, de 1589 y 1595 respectivamente.

Todavía conoció la escuela de Valladolid un cuarto y trascendental momento que contribuyó a la forja de su estilo. Coincidió con la estancia de la Corte entre 1600 y 1606, y con la actuación del maestro real Francisco de Mora que traza varios edificios, aunque él nunca contrataba las obras. La importante iglesia de las Descalzas Reales en que inaugura un sentido de longitudinalidad extrema luego repetido en San Diego, Belén y las Lauras, mientras que la fachada se debe mejor a Diego de Praves que se inspira en las de San Miguel y Belén (45).

El foco de Lerma

Tan importante como los otros dos focos mayores de Toledo y Valladolid (pues influyó notablemente en este último en la segunda década del siglo XVII) es el foco de Lerma.

De sobra es conocido que en la villa ducal se fue desarrollando desde los primeros años del siglo XVII un cumplido modelo de "ciudad ducal a la italiana" que se vincula totalmente por el estilo de sus edificios y el origen de sus artífices con la escuela de la Corte madrileña.

Salvo el Palacio Ducal en su primer proyecto, el resto de las más importantes construcciones fue diseñado por el genio del citado arquitecto carmelita fray Alberto de la Madre de Dios, quien en 1613, en la plenitud lograda con la Encarnación de Madrid, trazó hasta tres obras maestras para este lugar burgalés: la Colegiata, el Convento de Santo Domingo y el Convento de San Blas, refinadas construcciones de un estilo "cortesano" (46).

Además el mismo fray Alberto debió trazar en 1606-1608 la bella iglesia de las MM. CC. de la villa y posiblemente la de los PP. CC. hacia el año de 1617.

En definitiva, el pintoresquismo manierista del urbanismo y de la arquitectura de Lerma responde al afán de una corte obsesionada por la ostentación y la diferenciación, afán al que fray Alberto de la Madre de Dios supo servir como principal protagonista satisfaciendo las necesidades propagandísticas del Duque. Allí se mostró como el gran creador de fachadas cortesanas, de los interiores funcionales, muy alejado de la austeridad carmelitana y más paladiano que nunca (47).

En Lerma se formaron además en el estilo del Manierismo clasicista numerosos maestros de obras que en algunos casos, como el del montañes Juan de Naveda, extenderán su influencia sobre el foco de Valladolid donde trazó el convento de San Ildefonso, cuya iglesia se dotó de una portada muy original, adintelada y con hueco termal encima. La planta y la fachada fueron muy modificadas por Francisco de Praves, el traductor de Palladio en 1625 (48).

La interrelación de estos focos mayores es tan estrecha que a su vez su influjo se extiende a los centros secundarios, siendo destacable la actividad del citado Juan de Naveda en Burgos, León, Oviedo y Santander (49).

El foco menor de Galicia

De menor importancia por su carácter periférico, subsidiario de Valladolid pero sobre todo de Madrid y aún del otro foco menor de Salamanca, Galicia manifiesta en su arquitectura monumental del Manierismo clasicista un muy acentuado retraso.

Ya tuvimos ocasión de estudiar la importante aportación de tres excelentes arquitectos y maestros de obras montañeses en el desarrollo del Manierismo clasicista o protobarroco de Galicia, entre 1600 y 1660 aproximadamente: Gaspar de Arce Solórzano, Simón de Monasterio y Melchor de Velasco Agüero (50).

Sin embargo, no corresponde a ellos la introducción del estilo en la región, sino que sobresale por encima de cualquier actuación la magna obra del Colegio del Cardenal de Monforte de Lemos, trazado por Juan de Tolosa y Andrés Ruiz, intervinientes en otras obras de la región, como Montederramo o Melón. La filiación manierista de tales obras es clara y definidamente herreriana, con toques de originalidad aportados por el conocimiento que Tolosa tenía del Manierismo de Juan Bautista de Toledo.

Esta escuela menor de Galicia se vio enriquecida por la llegada del granadino Ginés Martínez de Aranda, autor de obras tan bellas y características del estilo como la escalera del Obradoiro, al patio de San Martín Pinario o el refectorio de San Francisco, todas en Santiago (51).

Muy interesante fue a su vez la contribución del citado Simón de Monasterio, que aparece hacia 1599 en Salamanca en torno a la figura de Juan del Ribero de Rada, uno de los manieristas más de vanguardia. Monasterio trazó el trascoro de la Catedral de Orense, si bien su obra maestra fue la iglesia de San Félix de Monfero, cuya animación superficial y tratamiento rico a base de puntas de diamante lo alejan sensiblemente de la sequedad herreriana (52).

El foco menor de Salamanca

También en la órbita del área central castellana, verdadero interés ofrece Salamanca como escuela en torno a un Sardiña y un Juan Moreno, ya protobarroco, pero en especial gracias al monopolio del gran arquitecto Juan del Ribero de Rada, cuya actividad y significación están demandando imperiosamente una inédita monografía.

Ribero de Rada es posiblemente el artífice más singular e independiente de todo el Manierismo clasicista español fuera de Toledo o Herrera. Su corpus arquitectónico abarca además una primera etapa entre 1570 y 1580 repartida en los centros de León y Valladolid. En la primera ciudad su manierismo purista vence al manierismo inicial de un Villaverde, López de Rojas o Rodrigo Gil, con obras tan exquisitamente venecianas y serlianas como la portada de San Isidoro o el Ayuntamiento. Recordemos que en Valladolid Ribero trazó con ecos paladianos y miguelangelescos la portería de la Santa Espina, con ecos de J. B. de Toledo el patio de la hospedería del mismo cenobio y con influencia serliana el patio y la portada de San Benito en la capital, todo antes de 1582 (53).

Ecléctico y versátil, cuando en 1588 se ocupa de resolver el problema de la cabecera de la Catedral de Salamanca es capaz de mantener soluciones góticas en equilibrio inestable con la solución recta de la girola de influencia herreriana. En 1590 las obras en San Esteban de Salamanca vuelven a ser de inspiración serliana, como la muy veneciana Capilla Cerralbo de Ciudad Rodrigo, labrada a partir de una traza del herreriano Juan de Valencia (54).

En resumen, en estas y en otras obras en Salamanca, Oviedo y Palencia Ribero de Rada se muestra como el precursor del protobarroco decorativo y palladiano de un Juan Moreno o el citado Simón de Monasterio, adelantados del estilo que popularizará Juan Gómez de Mora en sus obras madrileñas. Por algo Ribero fue el primero en empezar una traducción del Tratado de Palladio en 1578, aún en vida del italiano.

Poco después, la figura del citado Juan Moreno será el protagonista de la ruptura del manierismo clasicista de Ribero en Salamanca, enlazando con el protobarroco de Gómez de Mora. Resulta significativo que la ciudad del Tormes sea visitada por diversos arquitectos madrileños (como fray Alberto de la Madre de Dios) o vallisoletanos (como Juan de Nates), cuyo tardomanierismo clasicista habrá de influir tanto en la obra magistral de Gómez de Mora del Colegio de la Clerecía como en las trazas de Moreno para la Sacristía y la Sala Capitular de San Esteban de la misma Salamanca.

El área meridional

El rico Manierismo andaluz arranca con fuerza desde la primera mitad del siglo XVI en la obra de Machuca, Siloée y Vandelvira. La maestría y el italianismo de estos arquitectos influirán persistentemente en los más jóvenes y serlianos Orea, Castillo o Hernán Ruiz el Mozo.

En verdad, como señaló Chueca, el Manierismo andaluz es otro estilo muy diferente del castellano. Sin embargo, después de haber comprobado que la realidad del área central no fue monolítica y totalmente homogénea, es bueno destacar la fuerza del Manierismo clasicista del italianizado sur de la Península, cuyas fantasías decorativistas salidas de la imaginación de un Hernán Ruiz III, un Martín de Bacetas, un Juan de Oviedo, un Miguel de Zumárraga o un Díaz del Rivero acaban por enlazar o desembocar de nuevo en el primer Barroco andaluz, anterior a Alonso Cano.

Cada vez mejor conocidos, la presencia de arquitectos como Vermondo Resta o Diego López Bueno explican el mantenimiento de fórmulas serlianas o ligorianas en momentos ya muy desornamentados en otras áreas de Europa (55).

El riquísimo corpus arquitectónico fue sistematizado por G. Kubler en diferentes apartados: las iglesias en formas de cajón del tipo de la Merced o el Sagrario de la Catedral de Sevilla; las fachadas manieristas del tipo de la Universidad de Baeza, la Merced de Sanlúcar o el Hospital de la Caridad de Sevilla; los estucos derivados de la actuación de Céspedes en la Catedral de Córdoba, y finalmente las magníficas portadas y los retablos ornamentales (56).

Por otra parte, en honor a la verdad, hay que señalar que siempre se aceptó la existencia del Manierismo en la arquitectura andaluza,

incluso por los autores más reacios al estilo.

El área marginal de la Corona de Aragón

En contraste con la opulencia andaluza, el área aragonesa ofrece en la segunda mitad del siglo XVI y todo el siglo XVII un panorama de pobreza general, con absoluta falta de escuela y escasas obras aisladas.

Dentro de esta realidad el mejor representante del Manierismo clasicista en Cataluña fue el arquitecto Pedro Blay, con abundante obra en Tarragona (podemos destacar el Palacio Episcopal o la Capilla del Sacramento en la Catedral), en La Selva del Camp y en la misma Barcelona, donde entre 1620 y 1680 trazó la capilla y la fachada principal del Palacio de la Generalidad a la Plaza de San Jaime (57).

Su obra conservada y desaparecida (como el convento de San Lorenzo de PP. CC. de Tarragona) se hallaba totalmente inmersa en el estilo que nos ocupa, fruto del vitruvianismo adquirido por Blay en la "Escuela del Campo" de Tarragona, formada en torno a Mosén Amigó, rector de Tivissa, y al Arzobispo Antonio Agustín (58).

Menos logradas que los diseños de Blay existen en Valencia algunas obras propias del Manierismo clasicista que nos limitamos a enumerar: la herreriana Iglesia de Játiva, de Juan de Pavía; el italiano claustro del Colegio del Patriarca, y la iglesia de San Nicolás de Bari de Alicante, donde Agustín Bernardino diseñó en medio de una típica limpieza decorativa el máximo ejemplo de los límites de mutua tolerancia entre los órdenes renacientes y las formas estructurales del Medievo (59).

CONCLUSIÓN

Después de este repaso necesariamente superficial creemos sin embargo que se puede concluir que el Manierismo clasicista en España fue primordial, abarcando homogéneamente casi todas las obras más avanzadas de la experimentación hispana entre 1560 y 1630.

De forma semejante a lo ocurrido en Italia por medio de este movimiento cultural (y esta es la mayor aportación del Manierismo) apareció en España una actitud científica moderna, que en el campo constructivo se plasma en investigaciones sobre la dialéctica de las formas, su intersección, sus contracciones y anamorfosis perspectivas, en una palabra, el criticismo manierista, cuya plena vigencia hemos estudiado en España, testimonia inequívocamente la profunda vocación autocrítica del racionalismo europeo.

Otra cuestión es la de la posterior evolución de nuestra cultura hispánica hacia derroteros de aparente menor modernidad, de cierta relevancia de la irracionalidad y de un indudable retraso político, social y tecnológico.

Finalmente, no podemos terminar este estudio sin manifestar nuestra insatisfacción ante la imprecisión metodológica de nuestra historiografía a la hora de pronunciarse sobre los límites formales entre el Manierismo clasicista y el primer Barroco hispánicos.

Creemos que este asunto requiere uno o varios trabajos que definan cómo fue la transición tan imperceptible entre ambos estilos artísticos, fieles reflejos de dos épocas distintas. En este sentido hasta qué punto son Gómez de Mora, Crescenzi, o Carbonel ya barrocos cuando la estructura de sus diseños es idéntica a la de la arquitectura herreriana. Cuándo se va a explicar detallada y precisamente la influencia del Monasterio de El Escorial en el Barroco español...

Sabemos que para las otras artes la distinción formal y aún de contenido es más fácil, habiendo señalado Orozco que si el Manierismo no habla a los sentidos sino que se dirige al intelecto plasmando "otra vida" y "otra naturaleza", el Barroco (en pintura, escultura y aún literatura) es plasmación de vida y naturaleza (60).

Pero resulta problemático aplicar tales conceptos a la arquitectura.

NOTAS

(1) Muñoz Jiménez, J. M.: "El Manierismo en la arquitectura española del siglo XVI: la fase serliana (1530-1560)", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Madrid, III, 5, 1990, pp. 81-92. También, del mismo autor: *La Arquitectura del Manierismo en Guadalajara*, Guadalajara, 1987; "El Manierismo formal en la decoración escultórica de la Sacristía de las Cabezas de la Catedral de Sigüenza", *Retama*, Cuenca, 1989, n.° 7, pp. 19-21; "Juan de Naveda y la arquitectura del Manierismo clasicista en la villa de Santander (1600-1630)", *Altamira*, Santander, XLV, 1985, pp. 189-210; "El arquitecto montañés Juan de Ballesteros (1548?-1603), entre Serlio y Herrera", *Altamira*, Santander, XLVI, 1986-1987, pp. 189-208; "Sobre el jardín del Manierismo en España: jardines del Palacio de Mondéjar (Guadalajara)", *B. S. A. A.*, Valladolid, 1987, pp. 338-347; "El Manierismo seguntino: la creciente importancia del arquitecto Juan Vélez", *Anales Seguntinos*, 1988, pp. 191-206, etc.

(2) Hemos insistido en los problemas del formalismo, el estilo y la architextualidad en nuestras comunicaciones: "La evolución estilística de la arquitectura española del siglo XVI: el parangón italiano", *Actas de las Jornadas Nacionales sobre el Renacimiento español, Principe de Viana*, LII, 1991, pp. 233-240 y "El problema de los estilos en la arquitectura hispanoamericana del siglo XVI", *Actas del VIII Congreso Nacional del C.E.H.A.*, I, Mérida, 1992, pp. 285-291.

(3) Argan G. C.: *La arquitectura barroca en Italia*, Buenos Aires, 1979 (1957), pp. 26-27.

(4) Tafuri, M.: *La Arquitectura del Humanismo*, Madrid, 1978 (1969), p. 51.

(5) Vid. nuestra última aportación: *La Arquitectura Carmelitana*, Ávila, 1990, esp. pp. 137206.

(6) Azcárate Ristori, J. M.: *Castilla-La Nueva*, (Col. "Tierras de España"), II, Madrid, 1983, pp. 65-83.

(7) Nieto Alcaide, V., Morales, A. J. y Checa Cremades. F.: *Arquitectura del Renacimiento en España (1488-1599)*, Madrid, 1989.

(8) Rivera Blanco, J.: *Juan Bautista de Toledo y Felipe II*, Valladolid, 1984, pp. 17 y 357.

(9) Vid. Company Climent, X. y Tafuri M.: "El mito del Renacimiento", *L'Avenç*, Barcelona, septiembre, 1987.

(10) Señala Tafuri, *La Arquitectura del Humanismo*, op. cit., p. 55, que el intento de Serlio de hacer flexible al máximo el léxico clásico sirvió en toda Europa y también en América de enlace entra el criticismo manierista italiano y la radical confianza en el empirismo típica de los ambientes nórdicos.
Sobre la importancia del serlianismo en España y América vid. nuestras obras citadas "El Manierismo en la arquitectura española ...", y "El problema de los estilos en la arquitectura hispanoamericana...".

(11) Tafuri, ibídem, p. 55.

(12) Vid. Shearman J.: *Manierismo*, Madrid, 1984, con un estudio preliminar de Marías, F.: "A propósito del Manierismo y el Arte Español del XVI", pp. 7-48, muy discutible.

(13) Calzada, A.: *Historia de la Arquitectura española*, Barcelona, 1949; pp. 23-39; Bustamante García, A.: *La arquitectura clasicista del foco vallisoletano (1561-1640)*, Valladolid, 1983; Camón Aznar, J.: *La arquitectura plateresca*, Madrid, 1945; Chueca Goitia, F.: "La arquitectura del siglo XVI", *Ars Hispaniae*, XI, Madrid, 1953, y Kubler, G.: "Arquitectura de los siglos XVII y XVIII", *Ars Hispaniae*, XIV, Madrid, 1957.

(14) Op. cit., pp. 357-361.

(15) La primera obra de este estilo sería la Torre Nueva o Dorada del Alcázar de Madrid, trazada por Toledo en 1560, que siendo de carácter italiano se cubría con un chapitel al modo flamenco, resultando así un tipo ecléctico de acusada personalidad en el que no faltarían los matices hispánicos con la fundamental aportación del colorismo. Vid. Rivera Blanco, op. cit., pp. 206-211.

(16) Chueca Goitia, F.: *Andrés de Vandelvira*, Madrid, 1954, y *Andrés de Vandelvira, arquitecto*, Jaén, 1971.

(17) Heras García, F.: *Arquitectura religiosa del siglo XVI en la primitiva diócesis de Valladolid*, Valladolid, 1975.

(18) Vid. supra, nota 15.

(19) Tafuri, M.: "L'idea di Architettura nella letteratura teorica del Manierismo", *Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura*, 1967, traducido en *Retórica y Experimentalismo*, Sevilla, 1978.

(20) Marías, F.: *La arquitectura del Renacimiento en Toledo*, I, Toledo, 1983.

(21) Báez Macías, E.: *Obras de fray Andrés de San Miguel*, México, 1869, y Muñoz Jiménez, *La Arquitectura Carmelitana*, op. cit., pp. 26-33.

(22) Blunt, A.: *La teoría de las Artes en Italia (1450-1600)*, Madrid, 1982, pp. 143-160.

(23) Muñoz Jiménez, "El Manierismo en la arquitectura española...", art. cit., pp. 83-85.

(24) Tafuri, *La Arquitectura del Humanismo*, op. cit., pp. 60-64.

(25) Navascués Palacio, P.: "Reflexiones sobre Palladlo en España", estudio preliminar a Ackerman, J. S.: *Palladio*, Madrid, 1980, pp. 7-28. Kubler, C.: "Palladio e l'Escuriale", *Bollettino del Centro Internazionale de Studi di Architettura*, 1963, vol. V, pp. 44-52, y "Palladio e Juan de Villanueva", ibídem, pp. 53-60. También Gutiérrez, R. y Viñuales, G. M.: "La fortuna del Palladio in Spagna", ibídem, 1971, XIII, pp. 320-329.

(26) Tafuri, *La Arquitectura del Humanismo*, op. cit., pp. 73-78.

(27) Argan, op. cit., pp. 26-27.

(28) Ackerman, op. cit., pp. 129-132.

(29) Shearman, op. cit., pp. 51-64.

(30) Rivera Blanco, op. cit., pp. 103 y ss.

(31) Chueca Goitia, "La Arquitectura del siglo XVI", op. cit., pp. 367-369. López Fernández, M. T.: "La construcción del convento de San Antonio en Ávila y las fuentes de su alameda", *B. S. A. A.*, Valladolid, XLVIII, pp. 267-371 publicó las condiciones de la obra de esta iglesia redactadas por Pedro de Tolosa en 1579. Si bien según inscripción de la fachada se acabó para 1583, tanto esta delantera como el interior del templo parecen remitirnos a fechas algo posteriores, en torno a 1608-1610, en línea con los diseños de Francisco de Mora para el convento de San José de la misma ciudad. De ser cierta la primera datación la fachada de San Antonio de Ávila sería el primer modelo acabado de hastial descalzo en España, a base de un rectángulo con pilastras laterales y frontón en la coronación, más los elementos característicos de las fachadas cristalizadas por el carmelita fray Alberto de la Madre de Dios: hueco de entrada, hornacina superior y ventana del coro en el eje central.

(32) Tafuri, La Arquitectura del Humanismo, op. cit., pp. 95-97. Sobre el carácter manierista y hermético de El Escorial vid. Sebastián López, S.: *Arte y Humanismo*, Madrid, 1978, pp. 106-127.

(33) Bustamante García, A. et alt.: "El Escorial y la cultura arquitectónica de su tiempo", *Catálogo de la exposición "El Escorial en la Biblioteca Nacional"*, Madrid, 1985, pp. 115-366.

(34) Chueca Goitia, "La Arquitectura del siglo XVI", op. cit., pp. 369-375.

(35) Ibídem, p. 376 y ss. También Bustamante García, *La arquitectura clasicista...*, op. cit., pp. 53 y ss.

(36) Rodríguez G. de Ceballos, A.: "Juan de Herrera y los jesuitas Villalpando, Valeriani, Ruiz y Tolosa", *Archivum Historicum Societatis Iesu*, 35, 1966, pp. 285-321.

(37) Vid. Llaguno y Amírola, E.: *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España*, Madrid, 1828, vol. II, p. 350, que recoge las siguientes expresiones del testamento de Herrera: "Francisco de Mora ha asistido siempre en mi compañía en las cosas de las trazas: ha servido con mucho cuidado, y ha sido con mucha asistencia y muy convenientemente al servicio de S. M. Suplico a S. M. sea servido de hacerle Merced de servirse a él, porque el dicho Francisco de Mora e Diego de Alcántara, que reside en Toledo, se puede S. M. muy bien servir y confiar mejor que de otra ninguna persona en las cosas de arquitectura".
Sobre la obra de Mora vid. Cervera Vera, L.: "Apuntes biográfico familiares del arquitecto Francisco de Mora (1542-1610)", *Academia*, Madrid, n° 59, 1984, pp. 143-246; a las obras y trabajos de Francisco de Mora en Ávila", *Archivo Español de Arte*, LX, n° 240, Madrid, 1987, pp. 401-417 y su última aportación, "La iglesia de San Bernardo en Oropesa (Toledo), diseñada por Francisco de Mora", *Archivo Español de Arte*, n° 250, Madrid, 1990, pp. 199-218.

(38) Muñoz Jiménez J. M.: *Fray Alberto de la Madre de Dios, arquitecto (1575-1635)*, Santander, 1990.

(39) Muñoz Jiménez, J. M.: *La Arquitectura Carmelitana*, op. cit., pp. 154-160.

(40) Vid. Tovar Martín, V.: *Arquitectura madrileña del siglo XVII*, Madrid, 1983, etc.

(41) Marías Franco, F.: La Arquitectura del Renacimiento..., op. cit. .

(42) Martín González, J. J.: "El Panteón de El Escorial y la arquitectura barroca", B.S.A.A., Valladolid, 1981, pp. 472-474. También Tovar Martín, V.: "Significación de Juan Bautista Crescenzio en la arquitectura española del siglo XVII", *Archivo Español de Arte*, Madrid, 1982.

(43) Marías, *La Arquitectura del Renacimiento...*, op. cit., vol. II, pp. 51 y ss.

(44) Vid. Wilkinson, Ch.: "Il Bergamasco e il Palazzo a Viso del Marqués", en *Galeazzo Alessi e l'architettura del cinquecento*, Génova, 1975, pp. 625-630. También vid. Angulo Íñiguez, D.: *La mitología y el arte del Renacimiento en España*, Madrid, 1952, pp. 57-64; Sebastián López, op. cit., pp. 72-80, y Antonio Sáenz, T. de: "Pinturas mitológicas en el zaguán del palacio de Viso del Marqués", en *Miscelánea de arte en honor de Diego Angulo*, Madrid, 1982, pp. 85-87.

(45) Vid. Martín González, J. J.: *Arquitectura barroca vallisoletana*, Valladolid, 1967, y Bustamante García, *La arquitectura clasicista...*, op. cit., pp. 395 y ss. .

(46) Vid. Nieto Gallo, C.: *Los monumentos de Lerma (Paradigma de la arquitectura postescurialense)*, Madrid, 1959.

(47) Muñoz Jiménez, J. M.: "Fray Alberto de la Madre de Dios y la arquitectura cortesana: urbanismo en la villa de Lerma", *Goya*, Madrid, 1989, n° 211-212, pp. 52-59.

(48) Bustamante García, *La arquitectura clasicista...*, op. cit., p. 469.

(49) Muñoz Jiménez, "Juan de Naveda y la arquitectura del Manierismo...", art. cit., pp. 198210.

(50) Muñoz Jiménez, J. M.: "Arquitectos y maestros de obras montañeses en Galicia (siglos XVI y XVII)", *Altamira*, Santander, en prensa.

(51) Bonet Correa, A.: *La arquitectura en Galicia durante el siglo XVII*, Madrid, 1966; "Dos ejemplos de cortes de cantería de Ginés Martínez de Aranda en Santiago de Compostela", *Estudios en memoria de José González*, Diputación de Orense, en prensa, y "Los tratados de cortes de piedra españoles en los siglos XVI, XVII y XVIII", *Academia*, Madrid, n° 69, 1989, pp. 31-62.

(52) Vid. Casaseca Casaseca, A.: *Los Lanestosa, tres generaciones de canteros en Salamanca*, Salamanca, 1975, p. 57; Rodríguez G. De Ceballos, A.: *Estudios del Barroco Salmantino. El Colegio Real de la Compañía de Jesús (1617-1779)*, Salamanca, 1964, pp. 55-58, y Bonet Correa, *La arquitectura en Galicia...*, op. cit., pp. 177-188 y 203-213.

(53) Bustamante García, *La arquitectura clasicista...*, op. cit., pp. 88-102, y Rivera Blanco, J.: *Arquitectura de la segunda mitad del siglo XVI en León, León*, 1982, pp. 46-51.

(54) Rodríguez G. De Ceballos, A.: "La capilla Cerralbo de Ciudad Rodrigo", *Archivo Español de Arte*, 1975, pp. 199-215.

(55) Vid. Marín Fidalgo, A.: *Vermondo Resta*, Sevilla, 1988, y Arenillas, J. A.: "Diego López Bueno, arquitecto del monasterio de Santa Paula de Sevilla (1615-1623)", *Archivo Español de Arte*, Madrid, 250, 1990, pp. 219-232.

(56) Kubler, G.: "*Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*" op. cit.

(57) Chueca Goitia, "La Arquitectura del siglo XVI", op. cit.; Rafols, J. F.: *Diccionario de artistas de Cataluña*, Valencia y Baleares, vol. I, Barcelona, 1980, p. 135, y del mismo autor *Pere Blay i l'arquitectura del Renaxement a Catalunya*, Barcelona, 1934.

(58) Carbonell, M.: "L'escola del Camp" en *L'arquitectura del segle XVI a Catalunya*, Tarragona, 1986

(59) Kubler, G.: "Arquitectura del siglo XVII y XVIII", op. cit.

(60) Orozco Díaz, E.: *Manierismo y Barroco*, Madrid, 1975, p. 43.

ILUSTRACIONES

LÁMINA 1 - LÁMINA 2 - LÁMINA 3 - LÁMINA 4