



Comité Español  
de Historia  
del Arte

**A**ctas del X Congreso del CEHA  
**Los Clasicismos en el Arte Español**

(Comunicaciones)

**X**  
CONGRESO

Departamento de Historia del Arte

**U.N.E.D.**

MADRID 1994

**A**ctas del X Congreso del CEHA  
Los Clasicismos en el Arte Español



2



Comité Español  
de Historia  
del Arte

**A**ctas del X Congreso del CEHA  
**Los Clasicismos en el Arte Español**  
(Comunicaciones)

**X**  
CONGRESO

MADRID  
**27-30**  
Septiembre  
94

Departamento de Historia del Arte  
**U.N.E.D.**  
MADRID 1994



## **PRESIDENCIA DE HONOR**

Su Majestad la Reina de España

## **COMITÉ DE HONOR**

**Excmo. Sr. D. Joaquín Leguina**

Presidente de la Comunidad de Madrid.

**Excmo. Sr. D. Gustavo Suárez Pertierra**

Ministro de Educación y Ciencia.

**Excmo. Sr. D. Mariano Artés**

Rector de la Universidad Nacional  
de Educación a Distancia.

**Excmo. Sr. D. Adrián Piera**

Presidente de la Cámara de Comercio.

**Excmo. Sr. D. Alfonso Rodríguez G. de Ceballos**

Presidente del CEHA.

**Ilmo. Sr. D. Jesús Viñuales**

Decano de la Facultad de Geografía e Historia.  
UNED.

**Ima. Sra. Dña. Elida Alfaro Gandarillas**

Directora del INEF - Madrid.

## **COMITÉ EJECUTIVO**

PRESIDENTE

**Víctor Nieto Alcaide**

VICEPRESIDENTA

**Alicia Cámara Muñoz**

SECRETARIO

**Delfín Rodríguez Ruiz**

SECRETARÍA EJECUTIVA

**M.ª Dolores Antigüedad del Castillo-Olivares**

**M.ª Victoria García Morales**

**M.ª Teresa González Vicario**

**Cruz Martínez de la Torre**

VOCALES

**Sagrario Aznar**

**Clara Delgado**

**José E. García Melero**

**Teresa Jiménez**

**Elena Orta**

**Victoria Soto**

**Jesús Viñuales**

**Consuelo Gómez**

**M.ª Ángeles Layuno**

**Amparo Serrano de Haro**

SECRETARÍA

**Virtudes González Sánchez**

## **Organiza:**

Departamento de Historia del Arte. UNED.

## **Colaboran:**

Cámara de Comercio de Madrid.

Centro Nacional del Vidrio.

Comité Español de Historia del Arte.

Comunidad de Madrid.

Departamento de Historia del Arte. UNED.

El Corte Inglés.

Facultad de Geografía e Historia. UNED.

INEF. Madrid.

Ministerio de Educación y Ciencia.

Patrimonio Nacional.

Vicerrectorado de Educación

Permanente. UNED.



# ÍNDICE

	<i>Pág.</i>
<i>Presentación</i> .....	13

## SECCIÓN I

### FORMA E IMAGEN CLÁSICA EN EL ARTE MEDIEVAL

«Pervivencias tardorromanas en la miniatura medieval: las llaves», por <i>José Luis Avelló Álvarez y Fernando Galván Freile</i> .....	17
«Flora y Robigus en las alegorías de la primavera de la Edad Media», por <i>Manuel Antonio Castiñeiras González</i> .....	23
«Pervivencias iconográficas de la tradición romano-justiniana en los Códices de los Usatges de Barcelona», por <i>Gaspar Coll i Rosell</i> .....	31
«Resignificación de la imagen clásica en la miniatura de presentación del Códice Rico», por <i>Francisco Corti</i> .....	37
«El cetro como insignia de poder durante la Edad Media», por <i>Clara Delgado Valero</i> .....	45
«Elementos clásicos en las escenas conciliares de la pintura altomedieval hispánica», por <i>M.ª Eugenia Ibarburu Asurmendi</i> .....	53
«La Anunciación de San Pere de Sorpe, un ejemplo matizado de continuidad», por <i>Carles Mancho i Suàrez</i> .....	59
«Los modelos clásicos de la escultura monumental española: De fines del siglo XI a fines del siglo XII», por <i>Dulce Ocón Alonso</i> .....	67

## SECCIÓN II

### TRADICIÓN Y CLASICISMO. UN CONFLICTO CON Y EN LA VANGUARDIA

«Los clásicos de la modernidad: Ortega Muñoz», por <i>M.ª Jesús Ávila Corchero</i> . ..	77
«Románticos y románticos. La imagen del artista contemporáneo a través de los cuentos de “Blanco y Negro”», por <i>Sagrario Aznar Almazán</i> .....	85
«Religiosidad y vanguardia española, una asignatura pendiente», por <i>Julia Barroso Villar</i> .....	91
«Fernando Miranda: Del costumbrismo romántico a la modernidad neoyorquina», por <i>M.ª Dolores Bastida de la Calle</i> .....	99
«Observaciones sobre el clasicismo en la escultura española contemporánea (1900-1936)», por <i>Moisés Bazán de Huerta</i> .....	105
«La tradición como desperdicio», por <i>María Bolaños Atienza</i> .....	113
«Julio Romero de Torres en el Círculo de la Amistad», por <i>Esther Calleja Pérez</i> . ..	119
«¿Clásicos o modernos? El Renacimiento como coordenada estética en la pintura simbolista española», por <i>Lola Caparrós Masegosa</i> .....	127
«El clasicismo de Luis Moya en la arquitectura de los años cuarenta», por <i>M.ª José Carrasco Campuzano</i> .....	139
«Eugenio d’Ors y Luis Moya», por <i>María Antonia Frías Sagardoy</i> .....	147
«Clasicismo y tradición en la arquitectura de vanguardia: Museo Nacional de Mérida», por <i>Marina Gallastegui Múgica</i> .....	155

	Pág.
«Un material clásico para una renovación escultórica», por <i>M.<sup>a</sup> Teresa González Vicario</i> .....	165
«Una revisión del clasicismo (A propósito de “Innisfree”, de José Luis Guerín)», por <i>Ángel Luis Hueso Montón</i> .....	173
«El Palacio de las Artes: Imagen clásica y vanguardia en la arquitectura expositiva española (1920-1940)», por <i>Ángeles Layuno Rosas</i> .....	177
«Bases para un estudio de las relaciones entre vanguardia y tradición: Picasso y De Chiricco», por <i>M.<sup>a</sup> Teresa Méndez Baiges</i> .....	187
«Arturo Ballester (Valencia, 1890-1981), en la vanguardia de la ilustración de cubiertas de libros», por <i>M.<sup>a</sup> Lirios Merita de Luján</i> .....	193
«La influencia de los modelos clásicos en los diseños de Mariano Fortuny y Madrazo», por <i>M.<sup>a</sup> del Mar Nicolás Martínez</i> .....	199
«El clasicismo en la pintura crítica de la primera decenia del siglo XX», por <i>Amparo Serrano de Haro</i> .....	205

SECCIÓN III

ÓRDENES E IMÁGENES DEL RETABLO ESPAÑOL

«Fantasía y clasicismo. Debate sobre un retablo para el Monasterio de la Merced de Burgos», por <i>Aurelio Barrón García</i> .....	211
«El funcionamiento de la imagen en el retablo alavés de 1500», por <i>Xesqui Castañer López</i> .....	219
«Evolución de los soportes y de los órdenes clásicos en el retablo bajoextremeño», por <i>Román Hernández Nieves</i> .....	227
«Los órdenes en los retablos burgaleses de la segunda mitad del siglo XVIII», por <i>Lena S. Iglesias Rouco y M.<sup>a</sup> José Zaparaín Yáñez</i> .....	233
«Dos tabernáculos de orden clásico en los siglos XVIII y XIX en Oviedo», por <i>Yayoi Kawamura</i> .....	239
«Los retablos de ánimas en la Granada del barroco al neoclasicismo: Iconografía, significado y funciones», por <i>Juan Jesús López Muñoz y Miguel Ángel Sorroche Cuerva</i> .....	245
«El retablo como decoración de la escena. Liturgia y teatro», por <i>Juan José Martín González</i> .....	255
«Alegorías de los órdenes atlántico y paraníptico del retablo catalán (1611-1740 ca.)», por <i>Aurora Pérez Santamaría</i> .....	261
«Retablos e imágenes de la iglesia de Santa Marina de Zafra (El dictado estético de doña Juana Dormer, duquesa de Feria)», por <i>Juan Carlos Rubio Masa</i> .....	267
«El retablo barroco como máquina y espectáculo: Díaz de Ribero y la iglesia de los Jesuitas de Granada», por <i>Domingo Sánchez-Mesa Martín</i> .....	273
«La temprana irrupción del clasicismo seiscientista en la Baja Extremadura y la propuesta retablística de Francisco Morato y Salvador Muñoz», por <i>Francisco Tejada Vizuete</i> .....	283
«Vignola y su presencia en el retablo de la primera mitad del siglo XVII. El ejemplo alavés», por <i>José Javier Vélez Chaurri</i> .....	289
«José Puchol Rubio y el apostolado de la parroquia de Santiago en Orihuela», por <i>Inmaculada Vidal Bernabé</i> .....	297

SECCIÓN IV

CLASICISMO Y ANTICLASICISMO EN ESPAÑA: 1563-1844

«Marco e imagen en la obra de Fernando Yáñez», por <i>Pedro Miguel Ibáñez Martínez</i> .....	305
--	-----

	<i>Pág.</i>
«Dos estéticas encontradas en la Baja Extremadura a mediados del siglo XVI: Estacio de Bruselas y Luis de Morales», por <i>Carmelo Solís Rodríguez</i> .....	311
«Mateo López y su interpretación de los modelos clasicistas», por <i>Ana Goy Diz</i> .....	317
«Sobre el arquitecto portugués Mateo López, la iglesia monástica de San Martín Pinario y el clasicismo en Compostela (1590-1605)», por <i>Alfredo Vigo Trascancos</i> .....	327
«El desbordamiento y la limitación del clasicismo en la teoría del arte del Siglo de Oro», por <i>Jesús Rubio Lapaz</i> .....	337
«La imagen clásica al servicio del poder en el siglo XVIII», por <i>M.ª Luisa Tárraga Baldo</i> .....	343
«Ortodoxias y heterodoxias academicistas en los escritos (1781-1793) de Juan de Villanueva», por <i>José Enrique García Melero</i> .....	349
«Política arquitectónica en la ilustración novohispana», por <i>Esperanza Guillén Marcos</i> .....	355
«Un estudio sobre clasicismo y anticlasicismo en la Academia de San Fernando: El «paralelo entre la arquitectura griega y la gótica» (1814), de Custodio Moreno», por <i>Beatriz López González</i> .....	363
«Elementos clásicos e innovadores en los discursos académicos sobre el teatro (1825-1844)», por <i>Juana María Balsalobre García</i> .....	367
«Clasicismo y anticlasicismo en el primer romanticismo español», por <i>Javier Hernando Carrasco</i> .....	373

SECCIÓN V

MECENAZGO, COLECCIONISMO Y ARQUEOLOGÍA

«Mecenazgo y mundo clásico: El ejemplo valenciano del Canónigo Pontons», por <i>Cristina Aldana Nácher</i> .....	383
«Coleccionismo y protección del patrimonio: Aproximación a los antecedentes legislativos sobre prohibición de exportar obras de arte», por <i>M.ª Dolores Antigüedad del Castillo</i> .....	391
«La vuelta a los modelos clásicos en la joyería española de los siglos XVIII y XIX», por <i>Amelia Aranda Huete</i> .....	397
«La arqueología sagrada y el Museo Diocesano de Lleida», por <i>Carmen Berlabé Jové</i> .....	403
«Aportación al estudio del coleccionismo en el siglo XVII. La armería del Condestable de Castilla en su palacio de Burgos», por <i>Carmen Cámara Fernández</i> .....	407
«Valencia y la creación de un Museo de Antigüedades en 1864», por <i>Francisco Javier Delicado Martínez</i> .....	413
«Coleccionismo anticuario en el Codex Escorialensis, 28-II-12», por <i>Margarita Fernández Gómez</i> .....	423
«La “Antiquaría ilustrada”: El coleccionismo de antigüedades en Granada durante el siglo XVIII», por <i>Ana María Gómez Román</i> .....	435

SECCIÓN VI

TEXTO E IMAGEN: FUENTES LITERARIAS DEL CLASICISMO ESPAÑOL

«Los estudios vitruvianos en la Universidad de Salamanca y su influencia en la obra de la fachada del Estudio», por <i>Felipe Pereda Espeso</i> .....	443
«Arte y ciencia en la Sevilla del siglo XVI. Los manuscritos del cosmógrafo Rodrigo Zamorano», por <i>Alfredo J. Morales Martínez</i> .....	453

	Pág.
«Fuentes literarias de la antigüedad clásica en “Los veintiún libros de los ingenios...”, con especial referencia a los “Libros de arquitectura” de Alberti», por <i>Nicolás García Tapia</i> .....	459
«Los órdenes clásicos en la arquitectura de Juan del Ribero Rada», por <i>M.ª Dolores Campos Sánchez-Bordona</i> .....	467
«Arte-ciencia (anatomía) en el Renacimiento español. La obra de Juan Valverde de Hamusco y su “clasicismo”», por <i>Diego Suárez Quevedo</i> .....	475
«El “Discurso del Templo del Dios Jano” de Pablo de Céspedes o la compleja vinculación de clasicismo y contrarreforma», por <i>Jesús Rubio Lapaz</i> .....	487
«Naturalismo y antinaturalismo en el ornamento barroco hispano: La discutida huella de Dietterlin en España», por <i>Pedro A. Galera Andreu</i> .....	493
«Los temas de la antigüedad clásica aplicados al mobiliario. Interpretaciones», por <i>María Paz Aguiló Alonso</i> .....	501
«El convento del Carmen de Orihuela y los informes y juicios para la reparación de los defectos de fábrica de su iglesia», por <i>Dolores García Hinarejos</i> .....	507
«Bibliotecas de artistas salmantinos en el siglo XVIII», por <i>M.ª Nieves Rupérez Almajano</i> .....	515
«La formación clásica del arquitecto Antonio Ramos a través de su biblioteca», por <i>Rosario Camacho Martínez</i> .....	523
«Contra los “alarifes ignorantes”. Una reflexión sobre el estado de la arquitectura en Murcia a finales del siglo XVIII», por <i>Cristóbal Belda Navarro y Concepción de la Peña Velasco</i> .....	531
«La linterna de Barcelona. El proyecto “clasicista” de Miguel Marín en 1740», por <i>Juan Miguel Muñoz Corbalán</i> .....	537
«Noticia sobre un manuscrito de modelos del arquitecto Antonio de Echevarría», por <i>Jaione Velilla Iriondo</i> .....	549
«Proclamación, fiesta y solemnidad en Barcelona: El clasicismo efímero de la subida al trono de Carlos IV en 1789 a través de fuentes literarias del momento», por <i>Laura García Sánchez</i> .....	555
«El valor de la antigüedad y del patrimonio en la obra de Castillo de Bobadilla», por <i>Cristina Gutiérrez-Cortines Corral</i> .....	561
«Descripción histórica de Aranjuez o el Quindós: Un clásico a los ojos de un humilde criado del Rey», por <i>M.ª Magdalena Merlos Romero</i> .....	567

## PRESENTACIÓN

*Cuando en el IX Congreso del Comité Español de Historia del Arte, celebrado en León en octubre de 1992, se aprobó que la celebración del próximo Congreso fuera organizada por el Departamento de Historia del Arte de la UNED y se celebrase en Madrid en septiembre de 1994, una de nuestras principales preocupaciones fue articular el sistema para que la publicación de las actas tuviera lugar lo antes posible. Para ello, pensamos que sería conveniente que estuvieran editadas para el día que comenzase el Congreso. En este sentido, queremos agradecer la puntualidad con que los participantes nos han hecho llegar sus trabajos; puntualidad sin la cual este intento no habría sido posible. En este primer volumen de actas se editan las comunicaciones aceptadas por las diferentes secciones para ser publicadas.*

*Con el fin de recoger todos aquellos aspectos que se planteen en las diferentes secciones a lo largo del Congreso, a este primer volumen de Comunicaciones seguirá un segundo de Ponencias y resúmenes en el que se publicarán las conferencias de inauguración y clausura, las ponencias y los resúmenes que sobre lo debatido se realizarán el último día del Congreso, y que servirá a modo de un estado de la cuestión y conclusión del problema de «Los Clasicismos en el Arte Español».*

*En la organización del Congreso y publicación de las actas, además de la acogida de los participantes, son varias las personas y entidades a quienes debemos expresar nuestro reconocimiento y sin cuyo apoyo y colaboración no habría sido posible su realización. En primer lugar, a Su Majestad la Reina, por haber aceptado la Presidencia de Honor; a la Facultad de Filosofía e Historia y al Vicerrectorado de Educación Permanente de la Universidad Nacional de Educación a Distancia, por la ayuda, colaboración y facilidades dadas para la realización del Congreso; al Comité Español de Historia del Arte, por su aportación y apoyo; al Comité Ejecutivo del IX Congreso del CEHA, celebrado en León, por su información y colaboración; a la Dirección General del Patrimonio Cultural de la Comunidad de Madrid, por su ayuda para la publicación de estas actas; al Ministerio de Educación y Ciencia, por su colaboración, así como a El Corte Inglés y a la Cámara de Comercio de Madrid, por su ayuda. También debemos manifestar nuestro reconocimiento al Patrimonio Nacional y al Centro Nacional del Vidrio por su colaboración, así como al INEF por su acogida para celebrar algunas sesiones del Congreso en sus instalaciones.*

VÍCTOR NIETO ALCAIDE  
Presidente del X Congreso del CEHA



Sección I

# Forma e imagen clásica en el arte medieval

Esta sección está dedicada al estudio de la incidencia de lo «Clásico» en el Arte Medieval, tanto a través de las obras artísticas como de las fuentes literarias. Se entiende que no consiste en una mera reutilización de elementos formales procedentes de la Antigüedad Greco-Romana. Se trata, por tanto, de definir los modelos de referencia, sus vías de creación y su difusión, sus reinterpretaciones y sus imágenes literarias.

- Presidenta: Nuria Dalmases
- Vicepresidenta: M.<sup>a</sup> Teresa Pérez Higuera
- Secretaria: Clara Delgado

# NATURALISMO Y ANTINATURALISMO EN EL ORNAMENTO BARROCO HISPANO: LA DISCUTIDA HUELLA DE DIETTERLIN EN ESPAÑA

PEDRO A. GALERA ANDREU

Desde que D. Juan A. Ceán Bermúdez leyera en 1816 un Discurso en la Academia de la Historia sobre «El Churriguerismo»<sup>1</sup>, en el que daba a conocer la existencia de un libro «harto raro», el *Tratado de Arquitectura...* de W. Dietterlin (de nombre Wendel Grapp), la historiografía de habla hispana ha encontrado en el polifacético autor estrasburgués la referencia obligada a la hora de indicar las fuentes de aquellas obras del barroco más delirante de España y América, previamente calificadas de churriguerescas. Bien entendido que desde la revalorización crítica del Barroco se entiende tal fuente como el más digno elixir, nunca como el «manantial de todos los desatinos y disparates que se dixerón e hicieron... sobre este arte (arquitectura) en el Norte, en Italia y en nuestra España», con que «felizmente» lo descubriera Ceán<sup>2</sup>. En efecto, para el académico español fue una liberación de la responsabilidad que pesaba sobre las espaldas de los Churriguera, y con ellos de la arquitectura española. Si la reedición de la culpa en aras de extranjerismos fue bien recibida y mantenida durante

buena parte del siglo XIX, así se ve en Caveda pese a ser uno de los primeros en reivindicar el denostado estilo<sup>3</sup>, con su plena aceptación y éxito el papel del pintor y grabador alemán varía sensiblemente. Para unos, los estudiosos de formación o influencia germana, Dietterlin sería recibido como un sello de distinción, viniendo a fortalecer ese pangermanismo, criticado por Minguet, que trucó hábilmente un arte de origen mediterráneo en «patrimonio del genio nórdico»<sup>4</sup>, y aquí estarían los hispanistas americanos mayormente. Para otros, un mérito muy dudoso; caso de García Bellido, quien a su entender Fr. Juan Ricci debería ocupar, con su *Tratado de la Pitura Sabia*, esa cabecera concedida por Ceán a Dietterlin y que de haberlo conocido «no hubiera necesitado recurrir» al libro del alemán<sup>5</sup>.

No puedo extenderme ahora sobre este apasionante episodio historiográfico, sino señalar que en este cruce de opiniones contrapuestas W. Grapp sigue siendo un punto de referencia; pero imprecisa su influencia, más intuitiva o barruntada que comprobada. Rodríguez G. de Ceballos no le hizo el único responsable de parte del ornamento barroco, sino a todo el «manierismo internacional», cosa que ya había hecho en la segunda mitad del siglo XVI<sup>6</sup>. José A. Ra-

<sup>1</sup> Ceán Bermúdez, J. A., «El churriguerismo», *Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo*, III, 6, 1921, pp. 285-300. Sobre este discurso y el origen de la ornamentación arquitectónica barroca en España, *vid.* Rodríguez G. de Ceballos, A., «Motivos ornamentales en la arquitectura de la Península Ibérica entre Manierismo y Barroco», *Actas del XXIII C.I.H.A.*, Granada, 1977, t. II, pp. 553-559. El título de la obra de W. Dietterlin, *Architectura, von Austheilung Symmetria und Proportion der Seulen. Und ller darauB volgender kunst arbeit von Feustern...*, Nuremberg, 1598 (1.ª ed., ampliada en 5 libros). Sobre las diversas ediciones a lo largo del tiempo, *vid.* Bury, J., «Renaissance Architectural treatises and Architectural Books: A Bibliography», *Les Traités d'Architecture de la Renaissance*, París, 1988, pp. 489-90.

<sup>2</sup> Ceán, «El churriguerismo...», p. 293.

<sup>3</sup> Caveda, J., *Ensayo histórico sobre los diversos géneros de arquitectura empleados desde la dominación romana hasta nuestros días*, Madrid, 1843, en particular pp. 496-497.

<sup>4</sup> Minguet, Ph., *Estética del Rococó*, Madrid, Cátedra, 1992, p. 59.

<sup>5</sup> García Bellido, A., «Estudios del Barroco español. Avance para una monografía de los Churriguera», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 1929, p. 29.

<sup>6</sup> Rodríguez G. de Ceballos, A., *op. cit.*, p. 553.

mírez, por su parte, subraya más el papel del artista, cuyas invenciones «influyeron poderosamente en el barroco hispano», pero añadiendo que son aspectos inexplorados<sup>7</sup>. No obstante, ya Kubler y Soria habían señalado ejemplos concretos en Andalucía, Galicia, Portugal, Honduras, Méjico y Perú<sup>8</sup>, así como Taylor, De la Maza, Tovar de Teresa o Moffit<sup>9</sup>, sin olvidar a autores españoles muy anteriores que, como Murguía, lo vio a propósito de la arquitectura de Fernández Sarella<sup>10</sup>, o de constataciones recientes relacionadas con Leonardo de Figueroa en Sevilla<sup>11</sup>. El interés por la obra de Dietterlin parece cada vez más justificado y merecedor de ser estudiado con detenimiento. Sin embargo, por lo que de exótico supone el caso para el contexto ibérico, se imponen algunas cuestiones elementales de entrada: el porqué del éxito o atracción de ese tipo de obra y el cómo, las vías y los arquitectos que se interesaron por ella y en qué grado.

En respuesta a la primera cuestión, se ha insistido por parte de especialistas en Manierismo, como Shearman, en la continuidad entre éste y el Barroco, partiendo de la idea de que aquél es un estilo de excesos, idéntica visión a la que tuvieron los neoclásicos del Barroco; continuidad de formas, pues el mismo autor entiende que la «resurrección del espíritu del Manierismo» tuvo lugar en el siglo XVIII con el Rococó<sup>12</sup>, y con argumentos distintos, de índole sociológica, Rodríguez G. de Ceballos habla de auténtica «repriminación» de los motivos

ornamentales manieristas en este período<sup>13</sup>. Sin embargo, la continuidad sólo puede ser aparente, puesto que distintas son las ideas en uno y otro período. Una de ellas, capital para todo el pensamiento de la Edad Moderna, es la de Naturaleza, polarizada entre la contemplación de algo creado, perfecto, regido por normas precisas y admirables, y la no menos admirable variedad con que ella misma se manifiesta en constante transformación. El siglo XVI fenomenizó esta tensión a través de lo que Weise ha descrito como «la vitalización de la forma inorgánica y la síntesis de lo orgánico con elementos separados de la naturaleza»<sup>14</sup>, fenómeno que no presenta un desarrollo por igual en toda Europa, pues se muestra mayormente inorgánico y antinaturalístico en los motivos ornamentales al norte de los Alpes, mientras en Italia ceden a los influjos naturalistas y vitalistas, si bien ambos conducen, en opinión del citado autor, «el arte ornamental más directamente hacia la maduración del estilo auricular y el prorrumpir del dinamismo barroco»<sup>15</sup>.

Naturalismo y antinaturalismo, más que conceptos antitéticos, son la manifestación del criticismo rampante de las primeras décadas del Cinquecento italiano conducente a la separación de Naturaleza y Razón, y con ella la ruptura de lo que Panofsky llama «el feliz compromiso entre sujeto y objeto», si bien posibilitada por la mayor condición de libertad para el artista que da la licencia manierista, pero que a su vez implica inestabilidad para él cuando se siente inseguro y autoritario, a un tiempo, frente a la realidad<sup>16</sup>. El mundo orgánico, «leído como perenne amenaza y fuente de incontrollables prodigios», produce esos miedos que conducen al naturalismo de fines del XVI a «irrealismos neomedievales», como ha escrito Tafuri<sup>17</sup>, sentidos de forma parti-

<sup>7</sup> Ramírez, J. A., *Edificios y Sueños*, Málaga, Universidad, 1983, p. 113.

<sup>8</sup> Kubler, G., y Soria, M., *Art and Architecture in Spain and Portugal and their American Dominions, 1500-1800*, 1959, pp. 28, 93, 158 y 360.

<sup>9</sup> Taylor, R., «Francisco Hurtado and His School», *Art Bulletin*, XXXII, 1950, pp. 25-61; De la Maza, F., *El Churriguerismo en la ciudad de México*, México, F.C.E., 1969; Tovar de Teresa, G., «La iglesia de S. Francisco de Tepotzotlan, eco de la vida artística de la ciudad de México en los siglos XVII y XVIII», *A.E.A.*, LXI, 244; 1988, pp. 355-372; Moffit, J., «El Sagrario Metropolitano...», *B.S.A.A.*, pp. 325-345.

<sup>10</sup> Murguía, M., *El arte en Santiago durante el siglo XVIII y noticia de los artistas que florecieron en dicha ciudad y centuria*, Madrid, 1884.

<sup>11</sup> Herrera, Fco., y Quiles, F., «Nuevos datos sobre la vida y obra de Leonardo de Figueroa», *A.E.A.*, 259-260. 1992, pp. 335-349.

<sup>12</sup> Shearman, J., *Manierismo*, Madrid, Xarait, 1984, cap. V.

<sup>13</sup> Rodríguez G. de Ceballos, A., *op. cit.*, p. 253.

<sup>14</sup> Weise, G., «Vitalismo, animismo e pampsichismo e la decorazioni nel 500 e nel 600», *Critica d'Arte*, 36, 1959, p. 376.

<sup>15</sup> Ídem, p. 384. Tb. Muller-Profumo, L., *El ornamento icónico y la Arquitectura 1400-1600*, Madrid, Cátedra, 1985.

<sup>16</sup> Panofsky, E., *Idea*, Madrid, Cátedra, 1977, p. 73.

<sup>17</sup> Tafuri, M., «Il mito naturalistico nell'Architettura di 500», *L'Arte*, 1, 1968, p. 13. Hay trad. española. Tafuri, M., *Retórica y experimentalismo*, Sevilla, 1978.

cularmente intensa en los países nórdicos dada la pervivencia de la cultura popular opuesta a la penetración del clasicismo latino, sobre todo arquitectónico, amén del problema religioso de la Reforma.

En este contexto surge la *Arquitectura...* de Dietterlin, producto exacerbado de la Razón, separada e impuesta sobre la Naturaleza, que engendra un mundo de formas fantásticas e irreales introducidas por vía ornamental; verdadero discurso anticlásico susceptible de convertir su *Tratado de órdenes arquitectónicos* en «modos» esenciales de arquitectura<sup>18</sup>. Esta expresividad, que desliza la contemplación del problema arquitectónico de un tema de Forma a un tema Imagen, sin que ésta se anteponga con la rotundidad o el carácter incisivo con que Tafuri sostiene que lo haría el Barroco de manera diferenciadora frente a la titubeante opción manierista<sup>19</sup>, es la que lo hace enormemente atractivo y cargado de posibilidades cuando, roto ese inestable equilibrio, que en W. Grapp se percibe dramático, su trabajo se utilice como un rico repertorio de vocablos puestos al servicio de las más atrevidas, por ingeniosas, combinaciones de la Imagen barroca.

En efecto, la obra de Dietterlin, sin renunciar a un contenido teórico, explicitado más a través de la multiplicación de imágenes que del texto, resulta eminentemente práctico<sup>20</sup>; un instrumento formativo para artesanos y artistas («pintores, canteros, carpinteros, escultores»), a los que va dedicado. La inclusión de diseños de ventanas, puertas, fuentes, chimeneas o catafalcos, son clara demostración de su amplio razonamiento especulativo, ya que cada serie de estos elementos va emparejada a su respectivo orden con los cuales se ajustan y ejecutan. Para ello previamente ha procedido a desglosar el Orden por medio de series de soportes que abarcan desde la columna canónica a los pilares, pilastras y estípites, donde ensaya todo género de combinaciones naturalistas y geométricas con contenidos mitológicos, históricos o populares. Que la *Arquitectura...* ofrece un discurso cohesionado, pese a incoherencias puntua-

les en el manejo de algunos símbolos, está fuera de duda, lo mismo que por su ambición y fantasía colmaba muchas expectativas y gozó ya de reconocimiento entre sus contemporáneos, pero esos mismos reconocían la dificultad de ser trasladado directamente; acaso, como piensa Forssman, debido a su condición de pintor, que no había hecho sino concebir más que fachadas<sup>21</sup>, es decir, a fin de cuentas, imágenes.

Entre los beneficiarios barrocos de ese caudal plástico está la generación que detenta el oficio de la arquitectura en la España del último tercio del siglo XVII, con lo que intentaré contestar a la segunda de las cuestiones planteadas. No abundan las referencias expresas al germano entre nuestros arquitectos, pero sí una que, aunque breve, resulta muy elocuente. Se trata del listado de artistas nacionales y extranjeros que hizo acompañar T. Ardemans a su libro *Declaración y Extensión sobre las Ordenanzas...* Allí de forma telegráfica, escribe «Wendelino Dietterlin, pintor y arquitecto y grande adornista». Esta última condición revela una estima concreta, que estimo hay que destacar en ese momento de giro hacia la explosión de barroquismo, pero también quizá dentro de la larga polémica arrastrada desde el siglo XVII entre arquitectos-constructores y arquitectos-pintores<sup>23</sup>. De hecho, V. Tovar entiende que incide en el hermano Bautista del Colegio Imperial, en la iglesia de los Mercedarios

<sup>20</sup> Forssman, E., Prólogo a la ed. de la *Arquitectura...*, de W. Dietterlin, Braunschweig, 1983.

<sup>21</sup> *Ibidem*.

<sup>22</sup> Ardemans, T., *Declaración y Extensión sobre las Ordenanzas que escribió Juan de Torija...*, Madrid, 1719, p. 288.

<sup>23</sup> Ardemans había intervenido como conciliador en dicha polémica, pero prefiriendo siempre el saber del dibujo, propio de pintores: «El arquitecto que fuera antes decorador sería artista más universal». Vid. Rodríguez G. de Ceballos, A., «Las Ordenanzas de Madrid de D. Teodoro Ardemans y sus ideas sobre la arquitectura», *Revista de Ideas Estéticas*, CXIV, 1971, pp. 15-22, y, del mismo, «L'Architecture baroque espagnole vue à travers le débat entre peintres et architectes», *Revue de l'Art*, 70, 1985, pp. 42-52. Tb. Blanco Esquivias, B., «Sobre el debate entre arquitectos profesionales y arquitectos artistas en el barroco madrileño. Las posturas de Herrera, Olmo, Donoso y Ardemans», *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, 4, 1992, pp. 154-194.

<sup>18</sup> Forssman, E., *Dórico, Jónico, Corintio en la arquitectura del Renacimiento*, Madrid, Xarait, 1983, p. 179.

<sup>19</sup> Tafuri, M., *op. cit.*, p. 29.

de J. Olmo y en los Tratados de Fr. Lorenzo de San Nicolás y Fr. Juan Ricci<sup>24</sup>.

Otra referencia la tendríamos, y ésta resulta más significativa, en la presencia de libros alemanes de arquitectura en librerías o testamentarias de los arquitectos. Así, empezando por el mismo Ardemans, que poseía, entre otros muchos, un ejemplar de Dietterlin en «latín y francés», y siguiendo con Pedro de Ribera, poseedor de «un libro de arquitectura en alemán» y de «un tratado de arquitectura alemán», sin poder precisar nada más sobre la biblioteca de Leonardo de Figueroa o de Diego Antonio Díaz, entre los arquitectos andaluces cuya obra detecta influencias dietterlinescas<sup>25</sup>.

Además de las librerías de los profesionales habría que tener en cuenta las bibliotecas de los centros de estudio, principalmente conventuales, que sin duda inspiraron a más de un tratadista, como evidenciaba V. Tovar y en su día se percató Gómez-Moreno. Para mayor abundancia, puedo mencionar la existencia de un ejemplar del libro II de Dietterlin cosido a un volumen de I. Bocchio, muy raro, sobre las Fiestas celebradas en Amberes en 1594 a la llegada del Archiduque Ernesto de Austria y otro de H. Blum con estampas también de Dietterlin<sup>26</sup>, ambos pertenecientes al antiguo Colegio de San Pablo de la Compañía de Jesús, en Granada, y que posiblemente, por sus fechas, sean de los primeros ejemplares conocidos en España. Con todo, y a falta de una cuantificación de este Tratado

en centros y bibliotecas particulares, tampoco creo que alcanzara las cotas de popularidad que O. Schubert creyó o quería ver en nuestro país para justificar la filiación germánica de buena parte de la ornamentación barroca hispana<sup>27</sup>.

Veamos ahora qué temas y cuáles son los elementos de ascendencia dietterliniana en ese capítulo ornamental. Del contenido y estructuración de la *Arquitectura...* se decantan tres temas de especial incidencia, a saber: A) El soporte; B) La portada; C) La estructura arquitectónica festiva.

Entre los soportes la atención, más que al rigor canónico de las proporciones, se dirige a los aspectos de novedad y variación superficial. En el caso de la columna se centra en el fuste, donde las mayores expectativas las colmaba la columna torsa. Al margen, por tanto, del orden salomónico, la oferta de Dietterlin se centra mayormente en la columna de orden jónico, sobre cuya feminización el estrasburgués extremó quizá su imaginación. Así, en una de sus propuestas diseña un fuste de estrías en zig-zag, abstracta representación del vestido jonio, que ha tentado sin duda a L. de Figueroa en dos obras de enorme relevancia: la portada del Colegio de San Telmo y el interior de la cúpula de San Luis, ambas en Sevilla, y algo posterior, con intervención atribuida a uno de sus hijos, la portada de la casa de los Quintanilla en Carmoña<sup>28</sup>. En el caso de San Telmo habría que señalar la decoración nórdica de las columnas del último piso, pero también el dórico historiado del primero, perfecta semantización a través del tema indiano, acorde con el proceder de W. Grapp, quien por cierto incluyó en algún momento los motivos de ultramar en sus fantásticas composiciones.

Existe otro ejemplo más explícito aún del uso del modo arquitectónico a lo Dietterlin para una obra sevillana, aunque no pasó del dibujo. Se trata del proyecto primitivo para la Real Fábrica de Tabacos realizada por el ingeniero Ignacio Sala en 1728, cuya portada dórica se componía con columnas de fustes de cañón, capiteles con las bocas de los mismos y barriles de

<sup>24</sup> Tovar, V., y Martín, J. J., *El arte del barroco (Arquitectura y Escultura)*, Madrid, Taurus, 1990, p. 52.

<sup>25</sup> Agulló Cobo, M., «La biblioteca de D. Teodoro Ardemans», *I Jornadas de Bibliografía*, Madrid, 1977, p. 571; Valverde Madrid, J., «En el centenario del arquitecto Pedro de Ribera», *Boletín del Museo Camón Aznar*, 1981, pp. 115-116.

<sup>26</sup> Bocchio, I., *Descriptio Publicae Spectaculorum et ludorum in adventu Sereniss. principis Ernesti Archiducis Austriae, Ducis Burgundiae...*, Amberes, 1595. El título de la obra de H. Blun, *Description de les cinq colonnes, A scavoir la Tuscana, Dorique, Ionique, Corintique & compose. Contrefaits avec diligence, selon la symmetrie juste et l'art de Massonnerie par tres nommé M. Hans Bloem... On a adjonté aussi aucunes colonnes ornées, tirez de les tres nommé auteur Wendel Dieterling, au service et profit des peintres, Massons, Tailleurs de pierres, orfèvres, graveurs, mennisiers, charpentiers, antiquaires, et tour aultres qui travaillent avec les compas et les aultres instruments*, Amberes, 1619.

<sup>27</sup> Schubert, O., *Historia del barroco en España*, Madrid, 1924, p. 145.

<sup>28</sup> Herrera, Quiles, *op. cit.*, p. 346.

pólvora por pedestales, muy en consonancia con la lámina 73 de la *Arquitectura...* Curiosamente, el proyecto, por éste y otros motivos, no gustó al mariscal flamenco Próspero de Verboom, quien se lo encargaría a Diego de Bordick<sup>29</sup>.

Pero es sobre todo la profusión del estípite en la arquitectura hispana, desde finales del XVII y principios del XVIII, lo que acaso haya hecho mirar a los críticos e historiadores hacia el mundo del manierismo nórdico, y en particular a Dietterlin. J. Baird alertó sobre su influencia en el barroco mejicano y Francisco de la Maza no duda en hacer al alemán el padre del nuevo estípite que prolonga el fuste por encima del prisma invertido, ejecutado primero en Italia y después en España por J. B. Churriguera<sup>30</sup>. El paso a América parece ser se produjo vía Andalucía, donde indudablemente adquiere gran desarrollo con Hurtado Izquierdo, pero sobre todo últimamente se hace hincapié en la figura de Jerónimo Balbás, que tras su etapa sevillana y gaditana asume —según Tovar de Teresa— toda la tradición manierista del sur de España, sin olvidar nunca la fuente alemana<sup>31</sup>.

Pese a la atención puesta por W. Grapp en este elemento, lo cierto es que la complejidad alcanzada pronto en la Península Ibérica es de cosecha propia, en fructífera

síntesis de influencias diversas, aunque el predominio de los geometrismos abstractos hagan más presente el recuerdo nórdico. Éste es el caso de Ribera en los estípites de la portada del Hospicio de Madrid, que entiendo se han inspirado más en Kramer que en Dietterlin, si bien el duro cajeadado y los resaltos de clavo estaban ya en el de Estrasburgo. Sin embargo, en el Puente de Toledo, el mismo Ribera torna a unos estípites antropomorfos sacados del Renacimiento italiano, resucitado a su vez por Matías de Irala en su *Método Sucinto...*, entre otras modalidades<sup>32</sup>. Sí me parece un préstamo directo de Dietterlin el llamado «interestípite» o estípite de menor tamaño, que ocupa el espacio entre dos mayores. La denominación, realizada a propósito del Sagrario de la catedral de Méjico<sup>33</sup>, responde al desarrollo de cualquiera de las secuencias que muestra el artista alemán correspondientes a los estípites de cada orden (láms. 11, 51, 100, 142 y 183, sobre todo 51 y 100), tendentes a ocupar toda la superficie eliminando las calles de las supuestas fachadas-retablo, convertidas así en lo que Chueca denominó «delanteras»<sup>34</sup>, meros tapices pétreos, visibles igualmente en S. Felipe Neri y S. Francisco de ciudad de Méjico.

En contraposición a ese *horror vacui* mural, la portada de tradición española tiende ella sola a concentrar todo el golpe ornamental dentro de una fachada desnuda, fenómeno observable también en el renacimiento alemán. De ahí la importancia concedida a este elemento en la *Arquitectura...*, a la que dedica un libro su autor, contando, en éste como en otros muchos aspectos, con el antecedente de Serlio. Naturalmente, el repertorio es todo civil, lo cual invalida el tipo para la mayoría de las realizaciones hispanas, que son religiosas. Su utilización será, por tanto, parcial: so-

<sup>29</sup> La estampa se reproduce en Bonet Correa, A., *Doménico Scarlatti en España*, Madrid, 1985, pp. 23-24.

<sup>30</sup> Baird, J. A., «Mexican architecture and the baroque», *Acts of the XX International Congress of the History of Art*, Princeton, 1963, t. III, pp. 191-202; De la Maza, F., *op. cit.* No obstante, con anterioridad este elemento había sido historiado y enfatizado por V. M. Villegas, *El gran signo formal del barroco. Ensayo histórico del apoyo estípite*, México, 1956; Lorente Junquera, M., «Churriguierismo», *Enciclopedia Universale dell'Arte*, t. III, p. 463. La filiación churrigueresca arranca del título de la reina M.<sup>a</sup> Luisa de Orleans (1689), donde se aprecia el estípite prolongado con la decoración macabra *ad hoc* de calaveras y tibias, haciéndolo derivar de Borromini y de Dietterlin. Por su parte, J. A. Ramírez ve el desarrollo del estípite tanto como variación de cualquiera de los órdenes (Dietterlin), pero también de «columna monstruosa» de Sagredo y de los Termes de Juan de Arfe, *op. cit.*, p. 173.

<sup>31</sup> Alonso de la Sierra, J., y Tovar de Teresa, G., «Diversas facetas de un artista de dos mundos: Gerónimo de Balbás en España y México», *Atrio*, 3, 1991, pp. 79 y ss. Tb. Tovar de Teresa, G., «Del barroco salomónico al barroco del estípite», *Cuadernos de Arte Colonial*, 1987.

<sup>32</sup> Para Bonet Correa, Irala es un «conservador todavía apegado al gusto manierista septentrional y un innovador en tanto que intenta asimilar la influencia del "gran arte francés" de la época de Luis XIV». Bonet Correa, A., *Vida y obra de fray Matías de Irala y Método Sucinto*, Madrid, 1979, 2 vols., p. 29.

<sup>33</sup> Angulo Íñiguez, D., y Dorta, M., *Historia del arte hispanoamericano*, Madrid, 1965, t. II.

<sup>34</sup> Chueca Goitia, F., «Invariantes en la arquitectura hispanoamericana», en *Invariantes castizos en la arquitectura española*, Madrid, 1981, p. 195.

portes, como hemos visto; placados geométricos; labores «rollwerk» y de incrustaciones; volutas laterales, etc. Las mejores aproximaciones tienen lugar, claro está, en los edificios civiles, aunque lo religioso no esté ausente, como en los referidos Hospicio de Madrid y Colegio de San Telmo de Sevilla. En el caso del Hospicio, con el empleo, además, del vano de arco rebajado, uno de los elementos más característicos de los portales de Grapp. También puede estar cercano a ese espíritu una serie de portadas de casas madrileñas que se extienden a lo largo de la primera mitad del siglo XVIII, conocidas sólo a través de dibujos. Se trata de puertas adinteladas con sillares almohadillados, como la de J. de Arenas en la calle Atocha de Madrid, fechada en 1714, o la remodelación de Vicente Barcenilla para otra de la calle Alcalá, en 1756<sup>35</sup>, sin olvidar un buen precedente en la portada del palacio de Nuevo Baztán, donde el vano lleva a todo alrededor grapas de piedra; máscara-ménsula, bajo el balcón, con volutas y placas geométricas; motivos, algunos de ellos, como el grapado y las placas, que reaparecen en otro de los más delirantes ejemplares madrileños: la portada de la iglesia del Colegio de San Benito Magno, de Alcalá de Henares.

En fin, el recurso del fajado, llevado hasta la exasperación por Fr. Juan Ricci en la mayoría de las portadas de su *Tratado...*, y en particular cuando lo combina con grandes ménsulas, achatando las proporciones, como en la de San Bartolomé de Medina de Campo, muestra un gusto arraigado por la tradición nórdica, que, como se ha subrayado anteriormente, se hace extensible a los círculos artísticos de las órdenes religiosas.

El tercer campo señalado, el de la arquitectura festiva, posibilita aún más el uso del *Tratado* dietterliniano. Si la fiesta implica o representa la gran síntesis anticlásica de las artes<sup>36</sup>, no puede extrañar que W. Grapp dedicara un apartado a motivos de fuentes y escenografías de Jardines, donde las licencias suelen ser más numerosas. En el caso español no abundan realizaciones de este

tipo en su vertiente profana, pero sí en la religiosa. Así, en el amplio capítulo de altares, monumentos y catafalcos de naturaleza efímera, el eco de Dietterlin fue detectado por Kubler y Soria a propósito del monumento levantado en Sevilla para la canonización de San Fernando en 1671, donde abundan los «rollwerk», a su juicio, de procedencia germánica, y en particular del célebre Wendel. Pero quizá sea el catafalco el elemento que más se presta, por su alusión a la muerte, a representar la caducidad de lo material, el gran *leit-motiv* que salta poderoso al final de la obra de Grapp como un brusco epílogo a la explosión delirante de lo ornamental en los órdenes corintio y compuesto, sobre todo este último, convertido en el modo arquitectónico cristiano *ad hoc*, que da lugar a auténticas composiciones goticistas de altares y retablos. Si ya en los capiteles corintios y compuestos gusta de enlazar los tallos con formas apuntadas, intercalando máscaras, ese naturalismo, presente en otras láminas anteriores, como la ventana jónica (n. 52), alcanza aquí su mejor expresión al servicio de un tema cristiano (n. 202), afiligranando los motivos hasta un punto de etereidad anticlásica, preludio de la disolución de la forma. Nada debe extrañar, por tanto, que el barroco alemán del primer cuarto del siglo XVIII usara del Compuesto a modo de «triumfo arquitectónico de la muerte», como lo ha visto Forssman<sup>37</sup>. Similar interpretación triunfal entiendo tienen los gráciles túmulos españoles de esa época, a partir fundamentalmente de T. Ardemans, verdadero configurador de un tipo a partir del modelo famoso de José B. Churriguera para la reina María Luisa de Orleans, en 1689<sup>38</sup>. En el levantado por el municipio de Madrid para el Delfín en 1711, el cierre cular del espacio se realiza mediante arcos de ramaje, de forma que la estructura es totalmente calada, coronándose con un estilizado florón, aquéllos y éste dentro del espíritu y la forma del «grande adornista» que admiraba Ardemans. Claro que, en

<sup>35</sup> Catálogo *Doménico Scarlatti...*, n.º 120 y 122, pp. 115-116, lám. p. 266.

<sup>36</sup> Tafuri, M., *op. cit.*, p. 29.

<sup>37</sup> Forssman, E., *Dórico...*, p. 182. A propósito de la capilla de Schönborn (1721-24), donde aparecen calaveras, entre otros símbolos de caducidad, en los capiteles.

<sup>38</sup> Soto Caba, V., «Los catafalcos madrileños durante el reinado de Felipe V», *Espacio, Tiempo y Forma*, 2, 1989, pp. 170 y ss.

otro túmulo para el mismo personaje en el Convento de la Encarnación, el autor introduce directamente arcos apuntados<sup>39</sup>. Más afiligranados aún resultan los de Pedro de Ribera, tanto la traza parcial del túmulo de Luis XIV (1715), también erigido por la municipalidad madrileña, como el de Luis I (1724), cuyo arco central se forma con dos fragmentos de voluta, de la misma manera que los frontoncillos curvos sobre los machones, ambos motivos

muy dietterlinescos, sin olvidar uno anterior, el de los Duques de Borgoña (1712), con soportes fajados y labor de incrustaciones, amén de los arcos hechos de volutas, pero además con curiosa forma de pagoda, ya observada por Bottineau<sup>40</sup>; culmen de ligereza y dinamismo, la referencia oriental nos conduce a la *chinoiserie* rococó, con la que, a fin de cuentas, J. Shearman ha visto tanta similitud en las fantasías de Wendel Grapp.

---

<sup>39</sup> Reproducido por Bottineau, Y., *El arte en la Corte de Felipe V*, Madrid, 1986, lám. XXXVIII B.

<sup>40</sup> Ídem, pp. 323-25, lám. LXXXVIII, A y B; LXXXIX, A y B; XC, A; XCI, B. Tb. en Soto Caba, V., *op. cit.*, láms. 7, 8 y 13, y en Doménico Scarlati..., los dos primeros (442 y 451).

