

## EN DEFENSA DEL ARQUITECTO FRANCISCO DE HERRERA *EL MOZO*. LA REVISIÓN DE SU PROYECTO PARA LA BASÍLICA DEL PILAR DE ZARAGOZA, EN 1695

**Beatriz Blasco Esquivias**

El 25 de agosto de 1677 Carlos II otorgaba nombramiento de Maestro y Trazador Mayor de Obras Reales a don Francisco de Herrera. Con ello .revocaba la merced que previamente había dispensado al arquitecto José del Olmo y adoptaba una actitud sin precedentes que tiene tanto que ver con los problemas políticos que se padecían entonces como con la vieja polémica desatada en Madrid entre arquitectos profesionales y arquitectos artistas, polémica que escondía tras de sí no sólo diversas actitudes ante la ciencia constructiva sino ante el propio hecho artístico, así en su concepción primera como en su plasmación última (1).

A pesar de la acreditación que el nuevo título conllevaba y a pesar también de su reputada formación como arquitecto (adquirida en la misma Roma, si hemos de creer a Palomino), Herrera no pudo acabar con los celos suscitados en determinados círculos profesionales contra los *pintores metidos a arquitectos* y todavía hoy no ha encontrado en la historiografía reciente un acomodo adecuado a su entidad artística. Sin duda, porque su fama de pintor eclipsó sus otras cualidades (aquellas que le volvieron abominable a los ojos recalitrantes de los academicistas y de algunos colegas contemporáneos con los que no pudo llegar a entenderse) y, sin duda también, porque todavía no se ha llevado a cabo una revisión documental adecuada que arroje nueva luz sobre su faceta artística más oscurecida por el tiempo. Sin ánimo de resolver este grave problema, pero con intención de mostrar nuestra admiración hacia los planteamientos artísticos de Francisco de Herrera -todavía únicamente intuitivos- analizamos a continuación la polémica que suscitó su intervención en el proyecto de Felipe Sánchez para el Pilar de Zaragoza y la defensa que, con este motivo, hizo de sus ideas Teodoro Ardemans, pintor y arquitecto cuya formación artística tiene muchos puntos en común con la de aquel y una de las personas que más sinceramente se sintió vinculada a los renovados planteamientos artísticos del viejo y denostado Maestro.

Después de muy largas discusiones sobre la aceptación de una planta trazada por Felipe Sánchez para el Templo zaragozano y una vez superada la polémica desatada por la decisión de Carlos II de otorgar un papel preponderante en las trazas a su arquitecto mayor Francisco de Herrera *el Mozo*, se colocó la primera piedra del Pilar el 25 de agosto de 1681 (2).

De acuerdo con las investigaciones de T. Ríos, el plan de Felipe Sánchez que había elegido el cabildo en 1679 es uno de los que hoy se localizan, sin fechar, en los Archivos del Pilar. Básicamente, se trata de un planta rectangular con torres en los ángulos, tres naves -la central más ancha que las laterales- y capillas de hornacina: un esquema de origen gotizante que se había aplicado en otras grandes catedrales españolas y había sido reinterpretado por Juan de Herrera al trazar la planta de la de Valladolid, también de cabecera recta, tres naves de diferente anchura, capillas de hornacina y torres angulares (lám. I). En un minucioso estudio sobre este templo, Chueca Goitia analizó las innovaciones de la traza herreriana en relación con sus antecedentes locales y destacó como una de las más significativas y trascendentes la disposición del crucero en el centro de la planta rectangular, innovación que delataba el talante renacentista de su creador y su deseo de organizar el espacio interior del templo en torno a dos ejes ortogonales, siguiendo los preceptos de maestros italianos como Bramante, Peruzzi o Sangallo y tomando como modelo referencial básico el esquema de cruz griega de la iglesia de San Pedro de Roma (3). Gracias a esta sutil modificación, Herrera modernizaba los esquemas catedralicios tradicionales españoles, imprimiendo a su proyecto un acusado carácter renacentista (lám. II).

En este mismo trabajo que mencionamos, Chueca analiza comparativamente la planta de la catedral vallisoletana y las dos conocidas -

una de Felipe Sánchez y otra de Herrera *el Mozo*- para El Pilar y proclama una evidente relación de dependencia entre aquella y la de Sánchez; a nuestro juicio, sin embargo, estas relaciones no dejan de ser meramente formales y se limitan al planteamiento exterior del edificio, mientras que el interior del templo zaragozano proyectado por Sánchez adolece de un acusado arcaísmo de raíz netamente hispánica, sin conexión con la cultura arquitectónica del renacimiento italiano (4). De hecho, este arquitecto lo resolvía con un acusado sentido longitudinal: un total de siete tramos triples con cubierta abovedada y crucero de brazos no salientes en el tercer tramo. El rasgo más original de Juan de Herrera -la virtual centralización de la planta- desaparecía así en este proyecto (5).

Aunque Carlos II y su arquitecto Francisco de Herrera aprobaron el proyecto de Felipe Sánchez en primera instancia, sabemos que Herrera introdujo después algunas novedades, sobre todo en lo relativo a la colocación del crucero y la cúpula, que trasladó al tramo cuarto (neutralizando así la acentuada longitudinalidad del plan de Sánchez y concediendo a la simetría del templo una importancia más cercana a los planteamientos herrerianos) y también en lo relativo a la solución de la nave central, que debía albergar separadamente tres cuerpos grandes bien diferenciados: el presbiterio, el coro y la Capilla de la Virgen propiamente. Para facilitar la correcta inserción de estos cuerpos en el espacio del templo, Herrera *el Mozo* prefirió alterar las dimensiones de los tramos transversales de las naves; en lugar de dar a todos el mismo fondo -tanto a los de la nave central como a los de las laterales- optó por la alternancia y concatenó tramos cortos y largos sucesivamente en todas las naves, lo que contribuía de nuevo a destacar la importancia de la cúpula como elemento centralizador. Además, considerando la peculiar ubicación del templo, que tenía sus lados menores entre medianerías, mientras que los mayores daban a espacios más abiertos y despejados (el río y la plaza del Pilar, respectivamente), abrió las portadas en los extremos del crucero y remató los lados menores con sendas exedras simétricas, redundando de nuevo en la concepción espacial centrípeta del edificio (lám. III).

Enseguida de ponerse la primera piedra comenzaron con presteza los trabajos de cimentación, de acuerdo con las innovaciones del entonces Maestro Mayor de Obras Reales, pero en 1692 -siete años después de su muerte- volvieron a manifestarse nuevos recelos que fueron en aumento en los años consecutivos. Los temores ya eran viejos: El cabildo veía peligrar la devoción de la Virgen, temía que la suntuosidad de la obra no estuviera en relación con los fondos disponibles y, sobre todo, temía que se arruinase la antigua capilla (6). Como en otras ocasiones, se superó este bache pasajero y se volvió a la obediencia del Rey; aunque por poco tiempo, ya que surgieron nuevos inconvenientes en los primeros meses de 1695.

En realidad, el ambiente estaba muy enrarecido por la actitud del cabildo, que había desacreditado ante el pueblo la traza de Herrera y el curso de las obras, sin que la mediación del arzobispo de Zaragoza pudiera mejorar nada al respecto. Por si esto fuera poco, se detectaron graves deficiencias en el sistema de cimentación del proyecto que se estaba ejecutando y se acentuó la polémica en torno al plan del Maestro Mayor. Se rechazó la validez de sus criterios centralizadores para un templo eminentemente congregacional como el que se pretendía llevar a cabo; se puso en tela de juicio su idea de levantar en el mismo eje el coro exento y la Capilla de la Virgen, aduciendo que se subvertía así el que debía ser centro jerárquico natural del templo, y, en fin, se criticó su sistema de doble acceso simétrico en los lados mayores del edificio.

Ante este estado de cosas, se recurrió a la autoridad del Consejo de Aragón, que determinó una vista de ojos por parte de los arquitectos Felipe Sánchez y Teodoro Ardemans y del jesuita Jacobo Kresa, Catedrático de Matemáticas en el Colegio de la Compañía en Madrid. Aunque no se especifican las razones que condujeron a la elección de estos arquitectos, podemos imaginar que Sánchez lo fue por su antigua vinculación con el proyecto y por el favor que gozaba del cabildo, mientras que Ardemans pudo serlo en calidad de virtual maestro mayor de la Villa de Madrid, avalado también por los cargos homólogos de las catedrales de Granada y Toledo que entonces detentaba (7).

En cualquier caso, la oportunidad debió ser muy bien acogido por Teodoro, que, siguiendo una práctica habitual en su proceder profesional, elaboró un informe preciso y documentado. Totalmente identificado con los planteamientos de Herrera, defendió ante el Consejo la centralización del templo, respaldando sus argumentos con sólidas nociones sobre las ventajas de este esquema, tanto por su significación religiosa como por su cualidad estética, derivada de la proporcionalidad y la simetría que le eran consustanciales. Sin mencionarlas expresamente, apunta unas teorías arquitectónicas bien conocidas en Italia desde las intervenciones de Brunelleschi y Bramante y codificadas por los más eminentes tratadistas desde Alberti a Palladio, a través de cuyos escritos habían sido asimiladas

por nuestros arquitectos. Ardemans, que encabeza su informe con sus titulaciones de maestro mayor de las catedrales de Granada y Toledo, defiende con vehemencia la categoría artística de Herrera, a pesar de reconocer los fallos en el cálculo de las cimentaciones, y considera inadmisibles la pretensión de Sánchez de "innovar y romper el todo de la traza de D. Francisco de Herrera". Sus razones son contundentes.

Aprovechando que habían arremediado los recelos hacia el proyecto del fallecido maestro mayor del rey, Felipe Sánchez vio la ocasión de desenterrar su primitiva traza, cuya diferencia sustancial con la de Herrera radicaba en el planteamiento espacial interno (longitudinal o centralizado) de cada una de ellas. Como muy bien destacara Kubler, en uno de los juicios más acertados sobre la planta de este último, Herrera había diseñado un espacio grandiosamente barroco, en el que la luz como elemento fenoménico activo jugaba un papel fundamental para la definición del espacio interno y para el desarrollo del culto a la Virgen. Utilizando sus propias palabras, "Herrera concibió la nave central para ser percibida como un espacio cerrado casi completamente, cerrado al paso y rodeado por las naves laterales, promovidas a rango principal, como ambulatorio que circundaba enteramente el volumen interior y cerrado. De este modo, invirtió por completo la tradición oriental de diseños de iglesias divididas en muchas naves; su solución reconoce franca y completamente, por primera vez en España, la antigua preferencia hacia los espacios plurales, por encajar una construcción dentro de otra en una cerrada composición de coro de canónigos y altar mayor. De este modo, un esquema cerrado de coro y altar es el núcleo de su diseño, enmarcado por diez de los doce soportes de la nave. Los otros dos soportes enmarcan la capilla construida en el lugar donde se apareciera la Virgen" (8).

La ubicación de la cúpula en el centro geométrico del rectángulo (sobre el cuarto tramo de la nave central); la solución de simetría bilateral de las portadas y la elevación del coro y el presbiterio enfrentados entre sí y alineados con la Capilla de la Virgen sobre la misma nave principal, constituían efectivamente un esquema de cruz griega dominado por la media naranja, que gravitaba en su centro. Un esquema envuelto por la estructura rectangular del edificio, que le servía de caparazón y a la vez le proporcionaba un deambulatorio para facilitar las específicas necesidades del culto litúrgico y el devocional a la Virgen. El problema era que para aplicar esta solución tan novedosa había que derribar y levantar de nuevo la fábrica de la antigua capilla; había también que desechar la solución tradicional de un altar mayor adosado, con lo que se perdía irremediabilmente la gran máquina de alabastro existente, y, por último, y sobre todo, se marcaba una centralidad espacial que no correspondía con la capilla de la Virgen, por la imposibilidad material y espiritual de trasladarla del lugar donde la tradición había querido que los apóstoles y los ángeles la erigieran en honor de Nuestra Señora.

Si toda la simbología trascendente de la circunferencia de la cúpula no servía para abrochar y subrayar el lugar devocionalmente principal, se consideraba más conveniente huir del esquema centralizado y optar por el longitudinal de cruz latina, en el que la preferencia espacial venía dictada por el sentido axial de las naves, subrayado por la configuración de un virtual crucero de brazos no salientes, en cuyo tramo central se instalaría la cúpula. Esta era, en definitiva, la opción de Sánchez, que transgredía en esencia el planteamiento espacial, arquitectónico y simbólico de Herrera con una solución mucho más torpe y regresiva, menos innovadora desde cualquier punto de vista. A su favor tenía, no sólo el apoyo del tradicional cabildo -temeroso de las novedades-, sino también todos los inconvenientes que resultaban de ejecutar el proyecto del Maestro Mayor.

Ardemans, sin embargo, intentó con su informe jugar una baza decisiva para el proyecto de Herrera, tratando de justificarle en la existencia de precedentes cruciales para la cristiandad: Así, defendió el esquema centralizado de cruz griega -del que este constituía sólo una variante- amparándose nada menos que en la autoridad de la basílica romana de San Pedro Vaticano, cita obligada que hubiera suscrito sin ningún género de dudas el arquitecto cuyo criterio se estaba poniendo en entredicho y todos aquellos que compartieron con él sus renovadas inquietudes por la teoría y la práctica artística.

La mayor parte de este informe se centra en defender las decisiones de Herrera de eliminar el concepto espacial de crucero al disponer la nave transversal en el cuarto tramo; de colocar la cúpula centralizando el espacio del templo y de romper con la idea tradicional de abrir la puerta principal a los pies del mismo, en eje con el presbiterio. Al llevar el crucero y la cúpula al tramo central y al abrir en sus extremos las portadas de acceso, Herrera había transformado el esquema tradicional de nave longitudinal dominante y transversal de crucero por el más moderno de naves ortogonales: había reinterpretado, en suma, un espacio de cruz latina con tres naves en otro

centralizado de ejes perpendiculares con deambulatorio.

Los argumentos de Ardemans parten de la evidencia de que, a lo largo de la historia, pueden encontrarse teorías y ejemplos suficientes para justificar cualquiera de las dos posturas enfrentadas y también de la certeza de que el proyecto que protegía tenía como principales enemigos su falta de funcionalidad y su carácter innovador. Por ello se aprestó a demostrar la relatividad de los cánones arquitectónicos ante eventualidades imponderables: Ninguna tradición podía imponer la disposición de un crucero con cúpula en uno u otro tramo ni cualquier otra elección forzosa en materia arquitectónica, pues las tipologías y las formas eran susceptibles de modificarse en función de necesidades particulares, aunque para ello hubieran de alterarse sólidos preceptos matemáticos y de simetría. Su aseveración pretende no ser gratuita y, por ello, busca fundamento teórico en uno de los escritos más actuales del momento, la *Architectura Civil, Recta y Obliqua*, del polifacético erudito Juan Caramuel (9). Nada mejor para justificar la liberalidad propuesta en materia edificatoria que las licencias propugnadas por Caramuel para labrar una nueva arquitectura sin necesidad de someterse a las leyes y preceptos de los antiguos, extremando una actitud revisionista hacia el canonismo vitruviano que había iniciado mucho antes en Italia Sebastiano Serlio y habían radicalizado los tratadistas norteamericanos Vredeman de Vries y Dietterlin.

Amparado en la autoridad de Caramuel, Ardemans cita el caso del mítico Templo de Salomón para demostrar cómo la adecuación a unas determinadas circunstancias -ceremoniales en aquel célebre ejemplo- obligaron a alterar "los preceptos de buena arquitectura" sin desdoro para el edificio, "donde -continúa alegando por boca de Caramuel- porque hubo Razón que persuadiese esta irregularidad hubieron de tener paciencia los cánones de la arquitectura" (10). Desde luego, su defensa estaba bien cimentada, no sólo por la modernidad del argumento, sino por el crédito que gozaba su autor: Hombre ilustre de letras, clérigo de vocación (había tomado el hábito cisterciense después de cursar estudios humanísticos en Alcalá y llegó a ser obispo de Vigevano), concededor directo de la renovación arquitectónica que habían llevado a cabo en Italia figuras como Bernini, Cortona o Borromini, así como de los nuevos planteamientos de Guarino Guarini -que mantendría con él una dura polémica a través de su tratado- y de las últimas realizaciones centroeuropeas, formulador él mismo de una nueva teoría arquitectónica, basada en sus amplios conocimientos matemáticos, defensor acérrimo de la fuerza creadora de lo nuevo y, en fin, hombre de su tiempo que reivindicaba la Arquitectura como ciencia al servicio del progreso humano, Caramuel debía ser a los ojos de Ardemans la autoridad más indicada para defender las innovaciones de Francisco de Herrera de las iras del cabildo, sin contar con que su originalidad y su polémico rigorismo podían actuar más bien en contra que a favor del fin pretendido (11).

En cualquier caso, se definen claramente dos opciones contrarias: la tradicional -más que propiamente clasicista- de Felipe Sánchez y la innovadora de Ardemans, que defiende en su postura no sólo la alternativa a uno u otro proyecto, sino toda una concepción arquitectónica que sin duda sabía más moderna. Con su actitud y los apoyos teóricos que utilizó, así como con la apasionada defensa que hizo de "la acreditada inteligencia y autoridad de un varón tan eruditísimo en todas las artes Matemáticas como Don Francisco de Herrera (cuya memoria merece ser respetada y atendida con veneración)", Ardemans estaba reivindicando la necesidad de continuar renovando en España los preceptos arquitectónicos en la línea en que lo habían empezado a hacer algunos de los artistas que le precedieron, desde Velázquez hasta Jiménez Donoso, buenos conocedores todos de la cultura italiana antigua y moderna. La fábrica del Pilar brindaba una oportunidad única en el momento para ensayar nuevas soluciones espaciales, así por sus dimensiones como por la grandeza de su planteamiento y por su especial significación religiosa, que, la parangonaban con los grandes templos catedralicios iniciados durante la Edad Media y finalizados más o menos recientemente.

Sin olvidar la funcionalidad inmanente a este tipo de centros devocionales y sin mermar en absoluto la decencia y el decoro debidos, podían alterarse las tipologías tradicionales -con la libertad que ofrecían los paradigmáticos ejemplos citados- en aras de una organización espacial más desahogada, de una racionalización del culto y de una potenciación de los valores plásticos y de la belleza del edificio que, tal y como había sido concebido por Herrera, guardaba una exquisita proporción, simetría y correspondencia entre el exterior y el interior, entre las partes y el todo.

En opinión de Ardemans, sólo la categoría artística de este arquitecto bastaba para avalar su proyecto y las decisiones que había adoptado tocantes a la entrada lateral -desde la Plaza del Pilar-, a su organización espacial centrípeta y a la innovación en la ubicación del presbiterio. Pero, como el cabildo no era del mismo parecer, se detiene en justificar su proceder: la elección de la portada lateral

venía determinada por la existencia de casas de oficios a los pies del templo y, a su vez, ello resolvió al autor de la traza a organizar el espacio interior sobre la forma de una cruz griega desarrollada desde la misma fachada, levantando la cúpula en la intersección de los ejes longitudinal y transversal. Al exterior, por su parte, la primera elección había llevado a Herrera a plantear una segunda fachada simétrica en el otro lado mayor del inmueble y a rematar sus lados menores con sendas exedras, confiriéndole un sentido propio de *monumento* (acorde con las peculiares características de su localización topográfica y de su simbolismo religioso), del que escaseaban los ejemplos en nuestra arquitectura. Los resultados de este planteamiento podían deducirse fácilmente y Teodoro los resume con las siguientes palabras: "Porque en este [proyecto] lleva de ventaja la hermosura exterior y el desahogo interior, partes principalísimas en edificios de semejante Magnitud y como tales deben ser atendidas, pues el todo bien organizado de la parte exterior es la primera información de la excelencia del edificio, y el desahogo interior lo que satisface a la vista sin congoja".

Con esta afirmación ponía el dedo en la llaga de otro aspecto polémico del plan de Herrera, derivado de su organización espacial del templo: la imposibilidad de levantar en el presbiterio un altar mayor tradicional, y por tanto de reaprovechar el espléndido de alabastro de Damián Forment, que era muy del gusto del cabildo, pues dificultaría la vista de la Capilla de la Virgen y la relegaría a un plano secundario. Para Adermans la solución otra vez era sencilla. Bastaba con levantar una estructura más abierta y diáfana, un tabernáculo propiamente, que permitiera, por un lado, respetar la obligada disposición del presbiterio enfrente del coro de canónigos y, por otro, individualizar el espacio de la Capilla sin dañar su visualización desde cualquier punto del interior y sin entorpecer las concretas circunstancias ceremoniales y de culto que tenía. El mismo conocía -y así lo dice en su informe- los tabernáculos de las catedrales de Jaén y Granada, que califican de forma "regular y hermosa" y pondera como "lo más magnífico y singular", y estaba al tanto también de las innovaciones ensayadas por el jesuita Francisco Bautista en los altares baldaquinos de Madrid y Alcalá y de las posibilidades espaciales de adaptación de tales estructuras diáfnas (12).

Se configuraba así un espacio uniforme en el que se integraban sin dificultad dos ámbitos religiosos muy definidos: el litúrgico, propio de cualquier templo, y el devocional específico de éste, sin necesidad de recurrir a la consabida solución de capilla mayor integrada en el perímetro de la Iglesia pero no en su unidad espacial. Además, la preponderancia del carácter votivo del templo a la Virgen del Pilar quedaba asegurada por la, disposición centralizada de la planta -no es necesario insistir en la especial significación de estos esquemas desde el Renacimiento- y por la ubicación de la Capilla en la virtual cabecera del templo, en cuyo espacio general se insertaba deferentemente.

No es raro que la novedad de los planteamientos de Herrera terminara por escandalizar al cabildo y a algunos maestros de obras locales, incluido el propio Sánchez, pues se apartaba totalmente de las soluciones al uso. Subvertía al mismo tiempo los significados de las plantas centrales y de las longitudinales, creando un espacio híbrido que conjugaba la idea centralizadora, carente de ejes direccionales definidos, con un eje longitudinal preferente en el que se sucedían -desde los *pies* a la *cabecera*- el coro, el presbiterio y la Capilla.

No creemos exagerar si afirmamos que, de haberse llevado a cabo este proyecto, debería estudiarse en el contexto de las grandes soluciones que se ensayaron en el alto barroco romano para tratar de conjugar en un mismo edificio los conceptos espaciales (aparentemente contradictorios) de centralidad y direccionalidad. Sabemos por Palomino que Francisco de Herrera abandonó pronto su Sevilla natal y la tutela artística de su padre para trasladarse a Roma, "donde -según sus palabras- estudió con gran aplicación, así en las academias, como en las célebres estatuas, y obras eminentes de aquella ciudad" (13). Aunque se desconoce cualquier noticia precisa sobre este período de su vida, hemos de creer las palabras de su biógrafo en lo que atañe a su curiosidad intelectual y a su profesionalidad y empeño artístico, porque, a su regreso a España, vemos a Herrera empeñado con Murillo en formar una Academia de Dibujo en Sevilla, de la que será copresidente, y luego otra en Madrid que no llegaría a formalizarse (14). Parece, además, que su estancia en Italia no fue circunstancial y que pudo prolongarse por espacio de quince años, hasta 1656, cuando el encargo de "La Apoteosis de la Eucaristía" (también conocido como "El Sacramento adorado por los Doctores") sirve para documentar, su presencia en Sevilla (15).

Durante este largo período, crucial para su formación artística, Francisco de Herrera tuvo ocasión de conocer de cerca el ambiente cultural romano, donde se desenvolvían artistas de la talla de Bernini, Borromini o Cortona, y pudo vivir el esplendor constructivo de

ese momento en el que se estaban llevando a cabo obras tan importantes como el Baldaquino de San Pedro, las iglesias de San Carlino alle Quatro Fontane y de San Ivo alla Sapienza, el Colegio de Propaganda Fidei, el Oratorio de San Felipe Neri o la iglesia de los Santos Lucca y Martina. Es decir, al menos como espectador interesado, pudo participar en la gran renovación arquitectónica que se fraguó entonces en Italia, así como en el debate que volvía a plantearse en torno a la viabilidad de los templos de planta centralizada para cubrir las nuevas necesidades del culto, de acuerdo con las prescripciones dadas por el Concilio de Trento, debate que retomaría algunos años después el joven Rainaldi.

Ardemans rendía admiración a Herrera, sin duda en parte por su pasado italiano y por su doble condición de pintor y arquitecto, y defendió con vehemencia las ventajas de mantener la planta proyectada y de sustituir el retablo mayor por un tabernáculo, avalando su postura con la autoridad de graves antecedentes bien conocidos por él, como los citados de las catedrales de Granada y Jaén, donde se había utilizado este tipo de estructura para cobijar la Eucaristía directamente sobre la cabecera del presbiterio. No duda en afirmar, por tanto, que de su "ejecución resulta[ría] el que la nave central (sic) de ochenta y cinco palmos en cuadro sirva de presbiterio, donde se oficiará con más desahogo, decencia y hermosura. Porque de aquí resulta el beneficio de que desde cualquier parte del templo se goza la perspectiva de todas las naves sin embarazo alguno" .

Después de exponer las muchas ventajas que, a su juicio, tenía el plan de Herrera y de recordar que gozaba de la aprobación real, Ardemans se ofreció a subsanar los errores técnicos denunciados sin apartarse de la idea original. Proponía hacer una nueva planta, que Felipe Sánchez hiciese otra, de acuerdo con sus criterios, y que ambas se enviaran a Roma -"que es hoy la Atenas de estas facultades"- para decidir al respecto (16).

Nada de esto se hizo y, desde luego, se reflexionó poco sobre tan importante asunto. Ardemans elaboró su informe de regreso a Madrid y lo fechó el 22 de julio de 1695. En unos días volvió a reunirse el Consejo de Aragón, que determinó que nada de lo propuesto era necesario para el templo del Pilar: ni el envío de las plantas a Roma ni una solución de compromiso que, al parecer, pudo delinear Teodoro en la planta ofrecida., consistente en elevar dos cúpulas, una sobre el presbiterio para mantener el esquema original de planta de cruz griega y otra sobre la Capilla de la Virgen para satisfacer los temores del cabildo en torno a su preponderancia espiritual en el templo. No hay constancia documental de que Ardemans efectivamente dibujara esta planta alternativa, respetando la idea de Herrera y tratando de conciliarla con los deseos del cabildo, pero sabemos, de hecho, que se ofreció a ello y que en la sesión del Consejo que estamos tratando ahora se aludió concretamente a la "Planta de Teodoro Ardemans" y se mencionaron al respecto "dos alzados iguales sobre el Coro y la Santa Capilla de Nuestra Señora, y al Consejo le parece es más devoción a este gran santuario singularizarle en que el alzado sea solo en la Santa Capilla y no en el coro, para que de afuera se demuestra con el alzado la Santa Capilla y no se equivoque con el alzado del Coro" (17).

El Consejo rechazó también la propuesta de enviar las plantas alternativas de Sánchez y Ardemans a Roma, por no considerarlo necesario ni adecuado a las circunstancias; se negó a que se marcara en el interior de la iglesia otro foco de atención que el de la Santa Capilla y rehusó la posibilidad del tabernáculo. No contento con todo ello, remató su rápido informe con una atrevida afirmación que trataba de desacreditar la autoridad de Ardemans en materia arquitectónica, de acallar posibles susceptibilidades y, en fin, de zanjar la cuestión de la manera más favorable a sus intereses, que no eran otros que los de ejecutar la planta de Sánchez, por entender que era la que más se ajustaba al modelo de los grandes templos catedralicios españoles. No les faltaba razón, sino la formación y la sensibilidad necesaria para comprender la novedad de los planteamientos de Herrera y Ardemans y para superar viejos preceptos, sustentados en una equivocada idea del *decoro*. Estas son las palabras del Consejo: "No es cierto lo que dice Teodoro de que el Templo de San Pedro de Roma está como el que idea, porque aunque en el principio de aquella gran fábrica se ejecutó en esta forma, después se han hecho pies a la Iglesia, con que ha quedado con la regularidad de casi todas las Catedrales de España que es como se idea la planta que propone el Consejo a V.M. ..." (18).

Con esta opinión, se rechazaron definitivamente el proyecto de Francisco de Herrera y la defensa de Ardemans. Las obras continuaron según la traza de Sánchez pero, aunque se desechó la sucesión rítmica de tramos y se mutiló el proyecto del arquitecto real, prevaleció la idea de colocar la cúpula en el tramo central, sin duda como resultado de las largas discusiones habidas en torno a este asunto. Años más tarde, el templo adquiriría su fisonomía definitiva por la intervención de Ventura Rodríguez en la decoración interior y en la fábrica

de la Capilla.

Las líneas maestras de la arquitectura del templo habían quedado ya definidas. Al rechazarse el proyecto de Herrera y desacreditar el juicio de Ardemans, en favor de la opción presentada por Felipe Sánchez, la arquitectura española perdió una buena oportunidad de romper -con un italianismo notorio- con las tipologías tradicionalmente aceptadas para construir nuestros grandes templos (19).

## NOTAS

(1) La noticia sobre el nombramiento de Herrera fue ofrecida ya por Palomino y precisada posteriormente por Llaguno y por Cean, aunque ninguno de los tres acertó a explicarse las circunstancias en que se produjo este hecho. Sobre el particular, cfr. B. Blasco Esquivias, *Teodoro Ardemans y su entorno en el cambio de siglo (1661-1726). Aspectos de la arquitectura y el urbanismo madrileño de Felipe II a Carlos III*, Tesis doctoral leída en la Universidad Complutense en septiembre de 1990, pp. 389-428. En la actualidad estoy elaborando un estudio más amplio sobre este asunto, que implica, más allá de la figura de Francisco de Herrera, el análisis de las actitudes que llevaron a unos y a otros a adoptar posturas enfrentadas en la concepción de la teoría y la práctica artísticas y a rechazar en muchos casos, so pretexto de una prevención legítima contra el intrusismo profesional, el nuevo rumbo que tomaron las Artes en Madrid -no sólo la arquitectura- durante el reinado de Felipe IV.

(2) La relación más concienzuda y detallada del proceso seguido para la erección de un nuevo templo a la Virgen del Pilar fue elaborada por el Académico D. Teodoro Ríos en su *Discurso de ingreso a la Academia de Bellas Artes de San Luis*: "Algunos datos para la historia del actual Santo Templo Metropolitano de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza", publicado en el *Boletín del Museo Provincial de Bellas Artes*, año IX, Zaragoza, 1925, núm. 11, pp. 1 y ss. De este estudio extraemos la mayor parte de los datos, así como las noticias sobre la participación de Ardemans que vamos a analizar a continuación. No es, sin embargo, el único trabajo sobre el tema y queremos señalar los que nos han resultado más provechosos: F. Chueca Goitia analizó comparativamente las propuestas de Herrera y Sánchez y destacó las afinidades de la planta de este templo con el de la Catedral de Valladolid [*La Catedral de Valladolid*, Madrid, 1947]; V. Tovar pormenorizó en el papel desempeñado por Felipe Sánchez en el contexto general de su actividad como arquitecto [*Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*, 1975 pp. 345-354 y más recientemente A. Ansais Navarro y B. Boloqui Lamaya, en un estudio sobre la "Catedral Basílica de Nuestra Señora del Pilar" [*Las Catedrales de Aragón*, Zaragoza, 1987], revisaron la documentación publicada por T. Ríos, retrasaron hasta 1695 la fecha de la planta de Felipe Sánchez, que se admitía de 1679, indicando que se trataba en realidad de una propuesta tardía de este arquitecto al problema que presentada el plan de cimentación de Francisco Herrera, y apuntaron la posibilidad de que fuese Ardemans el autor de la traza anónima atribuida siempre a Herrera (pp. 255-261).

(3) Chueca Goitia, op. cit., 1947, p. 97.

(4) *Ibidem*, pp. 189-194.

(5) Dice Chueca: "Debido al origen gotizante de la planta... puede también aplicarse a esta de Valladolid el trazado clásico por vía gráfica del manuscrito de Simón García para una iglesia de cinco naves, al que corresponden Toledo, Granada y también Sevilla, Salamanca y Jaén... De una forma u otra, el hecho de haber dispuesto Herrera el crucero al centro en una planta de cabecera recta, y, por tanto, simétrica con arreglo a dos ejes ortogonales, no deja de ser una solución originalísima y revolucionaria, propia de un genio intelectual y claro como el del maestro. Y luego: "En lo que se separa Sánchez de Juan de Herrera es en que no coloca el cimborrio en el tramo central de los siete que constituyen el templo, descentrándolo un tramo hacia la cabecera... Salvo esto, en todo lo demás se puede decir que siguió fidelísimamente, claro está que en más pequeño, el patrón de la Catedral vallisoletana (Ibid., pp. 97 y 190).

(6) T. Ríos, op. cit., 1925, p. 14 y doc. 2.

(7) De hecho, en la memoria del Consejo donde se informa de estos hechos, se le menciona como titular de la maestría mayor de Madrid y como a tal se le diputa para emitir un juicio de valor sobre las obras en curso. Bien entendido que esta última denominación no implicaba que el titular en ejercicio -entonces José del Olmo- hubiera sido eventualmente destituido de su cargo, ni que Ardemans hubiera accedido a él antes de 1702, fecha en que cubrió la vacante dejada por la muerte de Olmo; esta circunstancia sólo indica que, en el momento en que el Consejo requirió los servicios del primer arquitecto de la Villa de Madrid, éste debía encontrarse ausente u ocupado en otros menesteres, por lo que acudió en su nombre, cargo y representación su teniente [Cfr. B. Blasco, Tesis Doctoral cit, cap. "La Maestría Mayor de Madrid, Origen, evolución y virtual supresión del empleo", pp. 276-333]. Por otra parte el informe del Consejo se fecha a 9 de agosto de 1695, después de que hubieran emitido su juicio los especialistas designados para ello. Cfr. T. Ríos, op. cit., 1925, doc. 20 bis.

(8) G. Kubler, op. cit., *Ars Hispaniae*, XIV, 1957, pp. 108-111.

(9) *Architectura Civil, Recta y Obliqua, Considerada y dibujada en el Templo de Jerusalén...* Promovida a suma perfección en el templo y Palacio de San Lorenzo cerca del Escorial, que inventó con su Divino Ingenio, delineó y dibujó con su Real mano y con excesivos gastos empleando los mejores Arquitectos de Europa erigió el Rey Don Philippe II, Vegeven, Camilo Corrado, 1678.

(10) T. Ríos, op. cit., 1925, doc. núm. 20. En ningún momento alude Ardemans al polémico texto del padre Villalpando sobre la reconstrucción del famoso Templo de

Jerusalén [*In Ezechielem Explanaciones et Apparatus Urbis ac Templi Hierosolymitani*, Roma, 1604, dos volúmenes], que, como el Caramuel, tampoco se cuenta entre los libros de su nutrida biblioteca. Sobre Villalpando cfr. R. Taylor, "El padre Villalpando y sus ideas estéticas", *Academia*, 1952, pp. 3-65 y A. Rodríguez G. de Ceballos, "Juan de Herrera y los jesuitas, Villalpando, Valeriani, Ruiz, Tolosa", *Archivum Historicum Societatis Iesu*, 1966, XXV, pp. 1-37.

(11) La figura y la personalidad de Caramuel, así como la importancia de su Tratado, fueron analizadas concienzudamente por A. Bonet Correa en el estudio preliminar a la edición facsímil que publicó Turner en 1984 de la *Arquitectura Civil Recta y Obliqua*, t. 1, fols. vii-xxxviii. Por su parte, J. M. López Piñero hizo un análisis global de los escritos de este insigne y polifacético tratadista [*Ciencia y técnica en la sociedad española de los siglos XVI y XVII*, Barcelona, 1979, pp. 435-439].

(12) Sobre los baldaquinos del hermano Bautista, cfr. Bonet, "El túmulo de Felipe IV, de Herrera Barnuevo, y los retablos baldaquinos del barroco español" *A.E.A.*, XXXIV, 1961, pp. 285-296.

(13) Palomino, *Museo Pictórico*, ed. de Madrid, 1947, p. 1020.

(14) D. Angulo Iñiguez, *Pintura del siglo XVII*, Madrid, Ars Hispaniae, XV, 1958, p. 340.

(15) J. Brown, "Herrera the Younger: Baroque Artist and Personality", en *Apollo*, (July? -1966), pp. 34-43. N. Ayala Mallory adelanta en dos años el regreso de Herrera, afirmando que "estaba de vuelta en España en 1654, y en Sevilla alrededor de 1656" [Antonio Palomino, *Vidas*, Madrid, 1986, p. 284, nota 3].

(16) Vuelven a ser reveladoras de la admiración y respeto que sentía por Herrera las palabras con que justifica los defectos de su planta: "Y aunque es cierto que dichas trazas tienen algunos descuidos que o los omitió en Don Francisco la confianza o los abandonó su impaciencia o porque el sello de nuestra fragilidad quede siempre estampado en nuestras obras. No obstante el todo es siempre Maravilloso, de gran gusto, Magisterio y de admirable simetría" (T. Ríos, op. cit., doc. 20).

(17) T. Ríos, op. cit., doc. 20 bis. De las palabras citadas podemos deducir la existencia de una planta delineada por Ardemans corrigiendo los errores de Herrera y ofreciendo una respetuosa solución de compromiso. No creemos, sin embargo, que se trate de la que en su día publicara T. Ríos identificándola con el proyecto original de Herrera -como apuntan A. Ansais y B. Boloqui, op. cit., 1987, p. 255- sino de otra que hasta hoy estaría perdida.

(18) Ríos, op. cit., doc. 20 bis.

(19) Bonet Correa expuso en un breve trabajo sus consideraciones sobre la manera en que se solucionó este problema, diciendo que " El Pilar de Zaragoza es, con su planta rectangular de cabeceras rectas, la culminación del tipo de catedral hispana que tanto en España como en Hispanoamérica desde el siglo XVI hasta ya entrado el XIX dominará de forma castiza toda nuestra arquitectura" [*La arquitectura y el urbanismo*, en *El Siglo del Quijote (1580-1680)*, t. XXVI, vol. II, de la *Historia de España Menéndez Pidal*, Madrid, 1986, p. 665]. Queremos destacar también, antes de concluir, que Chueca Goitia supo apreciar la modernidad de los planteamientos de Francisco de Herrera y que, a pesar de la valoración que hacía del proyecto de Sánchez, terminó por reconocer que el de aquel era "a la vez más y menos herreriano, muy interesante con su propósito de simetría biaxial, expresada con vigor y valentía siguiendo el patrón del gran arquitecto de Felipe II", del que se extraña que no se haga mención en los informes y alegatos a favor de una u otra opción (op. cit., 1947, pp. 194 y 193).

---

## ILUSTRACIONES

[LÁMINA 1](#) - [LÁMINA 2](#) - [LÁMINA 3](#)