LA FACHADA DE FRAY ALBERTO DE LA MADRE DE DIOS PARA LA CAPILLA DE LA SANTA CRUZ DE CARAVACA (CA. 1612). INDICIOS MATERIALES E HIPÓTESIS DE TRAZA

Rafael Marín Sánchez
Universitat Politècnica de València

El arquitecto carmelita descalzo fray Alberto de la Madre de Dios, proyectista del templo de la Santa Cruz (ca. 1612), debió entregar también la traza de una fachada clasicista de dos cuerpos con una portada pétrea de aire *viñolesco* para enmarcar el acceso principal al templo. De aquella fachada inicial solo se conservan algunos indicios materiales como sus primitivos vanos, cornisas y encintados, a los que se unen otros detalles ornamentales hoy desaparecidos, como las aletas o volutas de transición, conocidos por fotografías anteriores a 1947 (figura 1). También perduran dos pirámides de piedra caliza como las que fray Alberto empleó con profusión para coronar sus fachadas. Ambas quedaron integradas en los extremos del remate mixtilíneo del frontispicio barroco de piedra "jaspe negra con embutidos de encarnado" que oculta el tramo central de la composición inicial.

Estos indicios no permiten deducir el aspecto exacto de la fachada, pero sí son suficientes para vislumbrar sus principales trazos formales e incluso afirmar que merecería ocupar un digno lugar entre el exiguo repertorio hispano de fachadas de inspiración albertiana de las primeras décadas del seiscientos. Este proyecto fue concebido en un momento de absoluto predominio de las portadas insertas en grandes superficies inarticuladas, de mero cerramiento, y en su diseño, un tanto experimental, debió pesar tanto el elevado perfil profesional de fray Alberto como su carácter de encargo impulsado desde la Corte. De hecho, parece un *únicum* dentro del repertorio conocido de fachadas del arquitecto carmelita, quien desplegó en esta propuesta algunos recursos poco habituales en su abundante producción arquitectónica.



Figura 1. Fachada de la capilla de la Santa Cruz en 1889. Foto de José Rodrigo para R. Amador de los Ríos, conservada en el Archivo Municipal de Lorca (G-2-53, 794).

Este estudio pretende acotar las características esenciales de esta fachada a partir de la definición de su trazado regulador intentando ponerla en el contexto de la formación técnica y la evolución profesional de fray Alberto; de su idea de arquitectura, deducida del resto de su obra; del pensamiento técnico y artístico del momento; y de la influencia de los tratados italianos de arquitectura en la península ibérica y sobre este maestro carmelita en particular. Para acercar al lector la comprensión de algunos conceptos contextuales se ha optado por tratarlos aquí con un mayor detalle del necesario en un trabajo académico destinado a especialistas.

La traza para la capilla de la Santa Cruz

La primera noticia que relaciona a fray Alberto de la Madre de Dios con la capilla de la Santa Cruz de Caravaca tiene fecha del 27 de agosto de 1612. Ese día se encargó una nueva traza a "oficiales espertos en el Arte de la Arquitetura".[1] Además, se informó al concejo de la Villa de "que lo es un fraile carmelita" (fray Alberto), iniciándose contactos con el provincial de la Orden, a través del prior del convento de Caravaca, para que autorizase su visita a la población.[2]

El Concejo recibió la traza definitiva, cuyo contenido exacto se desconoce, en 1614.[3] Sus actas capitulares señalan que la contribución de fray Alberto se limitó a la concepción general del proyecto delegando el "aparejo" de las obras en otros maestros. Era su costumbre porque viajaba constantemente para atender muchos encargos. Incluso solía recomendar él mismo la participación de técnicos solventes de la región cuando los patronos no contaban con maestros de referencia.

Por lo general, todos los proyectos del carmelita exhibían un alto grado de definición, bien documentado en otros encargos. En el caso de la fábrica del templo de la Santa Cruz, el compromiso firmado por Damián Plá y la innegable armonía y coherencia global de la obra conservada sugieren que fray Alberto también debió elaborar unas plantas, secciones y alzados bastante detallados. Y que dichas trazas llegaron acompañadas de una ajustada valoración económica de 6.000 ducados y unas minuciosas condiciones de obra plagadas de advertencias técnicas porque el proyecto entrañaba alguna dificultad. También parece confirmar esta hipótesis el hecho de que no afectasen sustancialmente a la propuesta inicial ni la dilatada duración de los trabajos, que se prolongaron durante casi cien años (1617-1703), ni la participación de una larga lista de maestros en la que figuran destacados técnicos vinculados a la Corte junto a otros de menor

[1] Archivo Municipal de Caravaca (AMC), Actas Capitulares (AC.). 1609-1614, ff. 406v-407r.

[2] En 1610 se elaboró una traza previa que no resultó satisfactoria, pero sirvió para iniciar la petición de limosnas. Se desconocen sus pormenores, pero se sabe que ya estaba realizada el 27 de julio de 1610. Parece que pudo ser encargada a Damián Pla, colaborando en la misma Miguel de Madariaga el viejo. AMC, AC. 1609-1614, ff. 112v-112r.

[3] AMC, AC. 1614-1622, ff. 2r-3r. Estas señalan que: "la dara acauada conforme las traças fechas por el susodicho [Damián Pla] y las condiciones que le han sido dadas y mostradas y están firmadas del dicho fray Alberto de la Madre de Dios, por los dichos seis mil ducados como en ellas se declara".

rango.[4] Casi todas sus alteraciones parecen atribuibles a causas sobrevenidas, como la necesaria reforma de la antigua capilla de la Aparición y del conjuratorio o el tambor sobre el que descansa la cúpula.

La construcción del templo: datos sobre las fachadas

Los documentos y la arqueología acreditan que el diseño del nuevo templo buscó compatibilizar durante el mayor tiempo posible la construcción de la nueva estructura con el mantenimiento de la "sala larga", es decir, el buque del antiguo templo medieval que comunicaba con la primitiva capilla de la Aparición, reformada hacia 1494 y que también debía conservarse.[5] Estos hechos y la posición de su cabecera sobre un gran desnivel del terreno acreditan la pericia profesional de fray Alberto.

En junio de 1614 se contrató la obra con Damián Pla, quien pactó terminarla en seis años. Los trabajos comenzaron el 16 de julio de 1617, avanzando muy lentamente hasta 1650. Se empezó por el refuerzo de la torre de la Vera Cruz y la apertura de los cimientos de los muros perimetrales. Solo se derribaron las estructuras ineludibles para su desarrollo, a fin de mantener el culto de la Vera Cruz en su capilla el mayor tiempo posible.

Hacia 1620 los muros perimetrales de la iglesia debían alcanzar una altura de solo 4 hiladas.[6] En 1650 la obra quedó paralizada hasta 1660. Solo se habían levantado dichos muros exteriores y, quizás, los pórticos interiores de pilares, al menos parcialmente. En 1657 tanto las fábricas de la "sala larga" como las del nuevo templo mostraban signos de deterioro y hubo que cubrir "las paredes [del templo] con texa para que no le hagan daño las aguas" porque "esta parada [la obra] muncho tiempo".[7]

---

[4] Los documentos invitan a pensar que los primeros fueron llamados para resolver problemas de calado, mientras que los segundos se encargaron de ejecutar la mayor parte de los trabajos, con mayor o menor pericia, pero respetando en esencia el proyecto inicial. Véase R. MARÍN-SÁNCHEZ e I. POZO MARTÍNEZ, "Arquitectos que trabajaron en la obra de la Santa Cruz (1614-1703). Datos biográficos y posibles aportaciones a la fábrica del templo". *Revista de Fiestas en Honor a la Stma. y Vera Cruz de Caravaca* (2018), pp. 138-145.

[5] I. POZO MARTÍNEZ y R. MARÍN-SÁNCHEZ, "Un libro de fábrica de la Santa Cruz de Caravaca (1616-1619). *Revista de Fiestas en Honor a la Stma. y Vera Cruz de Caravaca,* 2013, pp. 50-61; R. MARÍN-SÁNCHEZ, "La capilla tardogótica de la Vera Cruz de Caravaca (1488-1494)", en P.E COLLADO ESPEJO (coord.), *XXIV Jornadas de Patrimonio Cultural de la Región de Murcia,* Ediciones Tres Fronteras, Murcia, 2018, pp. 165-172.

[6] I. POZO MARTÍNEZ y R. MARÍN-SÁNCHEZ, "Un libro de fábrica...", ob. cit., p. 60.

[7] AMC, AC, 1654-1657, f. 472r.

A pesar del avance de los muros de cierre, la ejecución de las dos portadas laterales y la de comunicación con el llamado "mirador de la Reina" pudo ser acometida más tarde. En particular la recayente a poniente cuyo diseño difiere de las anteriores y se aleja del austero tono general del conjunto, aunque sin abandonar del todo de la idea inicial. Las tres fueron ejecutadas con piedra franca para permitir su talla escultórica y no guardan una correcta trabazón con el paramento murario de piedra tosca. Resulta destacable que el arranque de las tres portadas del templo, al igual que el zócalo interior de la iglesia, sea de piedra negra del Caravacón. Fray Alberto acostumbraba a usar material de esta tonalidad en los arranques de sus edificios.

En 1660 el Consejo de Órdenes mandó retomar las obras y que se acabase el crucero. En 1661 se contrató en Madrid a Melchor de Luzón (1625-1698), prestigioso escultor e "Ingeniero [hidráulico] Mayor de su Majestad en la conquista de Cataluña desde 1644".[8] Según diversos autores parece que Luzón se formó en la Corte con Sebastián de Ruesta.[9] Su profesión principal fue la de ingeniero y escultor, a excepción de un breve paréntesis dedicado a la arquitectura (1658-1672) en el que, no obstante, dirigió importantes obras en el antiguo Reino de Murcia.[10]

Bajo la dirección de Luzón, en 1663 se derribó la "sala larga", el antiguo conjuratorio y la "capilla del Santo Aparecimiento" y se trasladó la Sagrada Reliquia a "otra iglesia dentro de la dicha fortaleza", donde permaneció hasta 1677, cuando fue devuelta al nuevo "cuarto del conjuratorio de la iglesia nueva".[11]

El contrato con Luzón debió rescindirse hacia 1666. A finales de 1667 informaba sobre la obra Tomás Román, otro prestigioso artífice de la Corte que aportó nuevas trazas y "adiçiones". Propuso algunas mejoras o aclaraciones al proyecto que pudieron afectar a las nuevas fábricas del conjuratorio, a la estructura vertical en los aledaños del crucero y a la cúpula. Tomás Román tuvo alguna vinculación con Juan Gómez de Mora y,

---

[8] AMC, AC, 1657-1660, sesión 21-V-1660, f. 67v; Archivo Histórico de Madrid (AHM), escr. Bartolomé Mazón, 6-X-1661, f. 288. Citada por P. SEGADO BRAVO, *Melchor de Luzón (ingeniero, escultor, arquitecto, matemático y cosmógrafo). 1625-1698*. Calamocha, 1990, p. 11.

[9] P. SEGADO BRAVO, "Melchor de Luzón ...", ob. cit., p. 11; J. MARTÍNEZ VERÓN, *Arquitectos en Aragón: Diccionario Histórico*, Zaragoza, 2001.

[10] R. MARÍN-SÁNCHEZ e I. POZO MARTÍNEZ, "Arquitectos que trabajaron ...", ob. cit., pp. 142.

[11] AMC, AC, 1663-1671, Año 1663, ff. 44r-44v y 125r-126r.

además de trabajar con Marcos López, colaboró con Juan de León, Lucas Román, el arquitecto y tratadista agustino fray Lorenzo de San Nicolás y Pedro Lázaro de Goiti. Este último era sobrino de Felipe Lázaro de Goiti, el célebre copista del manuscrito de cantería de Vandelvira. En fechas muy próximas a su propuesta para Caravaca, Román ganó el concurso del primer puente de Toledo (1671) y reconstruyó la Casa de la Panadería (1673) de Madrid. Las soluciones de Román fueron aplicadas por Melchor de Luzón durante su segunda etapa al frente de las obras (1669-1672). En 1677 se trasladó la Sagrada Reliquia al nuevo conjuratorio.[12]

Entre 1684 y 1702 casi todas las noticias conocidas aluden a la construcción de la cúpula, las bóvedas "de ladrillo y yeso" y sus cubiertas leñosas. No ofrecen datos sobre la terminación de las fachadas de cierre ni la ejecución de las puertas laterales, más allá de la fecha presente en la puerta de san Lázaro que, en realidad, alude a la finalización del templo. Solo se sabe que las carpinterías de las ventanas se colocaron en 1701.[13]

El templo fue inaugurado el 3 de mayo de 1703.[14] No se tiene noticia del aspecto o grado de terminación que pudo alcanzar la primitiva fachada principal del templo más allá de los indicios ya descritos. Y las informaciones sobre la ejecución de la portada de jaspes y su posible correspondencia con la anterior son también escasas y poco concluyentes. Pero el debate sobre su virtual incorporación arrancó antes de la conclusión de la iglesia porque en 1703 ya se habían iniciado las gestiones para encargar una nueva traza de gusto barroco que tardó casi 30 años en concluirse.

El largo tiempo transcurrido desde la entrega del proyecto de fray Alberto y la manifiesta evolución de los gustos artísticos dejó su impronta en el templo. Aunque, como se ha señalado, las ideas del carmelita fueron respetadas en el grueso de la obra —con la probable excepción de los volúmenes emergentes del crucero y el conjuratorio y la puesta al día del diseño de la puerta de san Lázaro—, la cadencia por la nueva corriente artística se evidencia en el ajuar litúrgico, los retablos y, por supuesto, en la actual portada de "noventa palmos de alto y cuarenta de ancho, ocho

[12] AMC, AC, 1671-1680, Año 1675, ff. 61r-61v; R. MARÍN-SÁNCHEZ e I. POZO MARTÍNEZ, "Arquitectos que trabajaron …", ob. cit., p. 142.
[13] AMC, AC, 1700-1709, Año 1701, ff. 15r-v.
[14] Así consta en el epígrafe de piedra situado sobre el arco adintelado de la puerta de San Lázaro, el acceso meridional al templo.

columnas y cuatro estípites, que acabada será la obra de más primor que haya en toda España" en palabras del Padre Cuenca, capellán mayor de la Santa Cruz.[15]

El principal impulsor de dicha portada pudo ser el sacerdote Martín de Cuenca Fernández Piñero en una fecha próxima a la visita pastoral del obispo Luis Antonio de Belluga a la Villa (1711) con quien, al parecer, mantenía una estrecha relación.[16] Se desconoce también la data exacta de inicio y conclusión del frontispicio barroco, cuyas primeras gestiones conocidas para el encargo de una traza arrancaron en julio de 1703, como ya se ha dicho.[17]

En mayo de 1713 la puerta principal de la iglesia de la Santa Cruz permanecía tapiada "por no haberse hecho la portada" y parece poco probable que la nueva arrancase antes de 1715, cuando surgen las primeras informaciones sobre trabajos vinculados con la obra. En 1717 se cita a Alfonso Ortiz como "el maestro cantero que asiste a la obra de la Santísima Cruz".[18] Este y Vallés son los dos únicos nombres de cierta relevancia vinculados por el momento con una obra que aún guarda muchas incógnitas.[19]

En 1720 los visitadores generales de la Orden de Santiago informaron de los avances señalando que el acceso principal ya estaba en uso porque "la puerta principal, que mira al poniente, está forrada por la parte de afuera en hoja de lata, y por la parte de adentro tiene un cerrojo de hierro grande con su falleba. Y la fachada de esta puerta se está haciendo de piedra jaspe, negra y encarnada. Y según la planta, ha de tener de alto la obra de piedra jaspe noventa y siete palmos de alto y sesenta y ocho de ancho. Y tiene fabricados treinta y un palmos de alto y la anchura correspondiente".[20]

El hecho de que en 1701-1703 ya se barajase el encargo de una gran composición barroca y las dos imprecisas alusiones anteriores sugieren que quizás nunca se llegase a edificar la portada de acceso probablemente

---

[15] M. CUENCA FERNÁNDEZ PIÑERO, *Historia Sagrada de la Santísima Cruz de Caravaca*, Madrid, 1722, 370.
[16] R. MARÍN-SÁNCHEZ e I. POZO MARTÍNEZ, "La portada barroca del Santuario de la Vera Cruz", *Revista de Fiestas en Honor a la Stma. y Vera Cruz de Caravaca* (2019), p. 75.
[17] Archivo Histórico de Murcia (AHMu), Prot. 7427, ff. 432r-435r.
[18] Archivo Histórico Nacional (AHN), Archivo Histórico de Toledo (AHT), Órdenes Militares, Uclés, Consejos, leg. 6715, s.p.; AHMu, nº 7434, ff. 306v-307r.
[19] R. MARÍN-SÁNCHEZ e I. POZO MARTÍNEZ, "La portada barroca…", ob. cit.
[20] AHN, AHT, leg. 72.891, ff. 151r-154r.

diseñada por fray Alberto de la Madre de Dios para enmarcar el acceso principal de su fachada. Esta hipótesis resulta compatible con la anterior alusión a una "puerta principal" tapiada "por no haberse hecho la portada", y la posterior de 1720 señalando que ya estaba en uso. En cualquier caso, tanto sus posibles características como su integración en el diseño de la fachada primitiva merecen un mayor análisis.

Semblanza de fray Alberto: conocimientos de tratadística

Fray Alberto de la Madre de Dios (1575-1635) proyectó la capilla de la Santa Cruz en su etapa de plenitud (1609-1618). Por esas fechas era conventual de san Hermenegildo de Madrid, el principal convento masculino de la orden Carmelita Descalza, emplazado en la céntrica calle de Alcalá y donde también residía el padre general. Hasta 1618 el carmelita ejerció su hegemonía sobre las obras reales y ducales. No ostentó oficialmente el cargo de arquitecto real, pero contaba con la confianza y protección del rey Felipe III y del duque de Lerma. En 1614 se le cita como uno de los "maestros de obras de Su Magestad" cuando acudió a tasar una obra en el patio mayor del colegio de San Ildefonso de Alcalá de Henares.[21] E incluso se le encomendó la supervisión de las obras del joven Juan Gómez de Mora, después de su conocido fracaso en el Alcázar de Madrid.[22] También es conocida su relevante aportación como proyectista del Real Monasterio agustino de la Encarnación por expreso deseo de la reina Margarita[23] y el encargo de Felipe III de un proyecto para la Clerecía de Salamanca (1614), que no llegó a ejecutarse. Merece reseñarse, además, su actuación en la capilla del Sagrario de Cuenca y la, atribuida, en la capilla mayor del monasterio de Guadalupe. Igualmente, se le reconoce su prestigio y buen hacer en muchos documentos de la época y en unos términos análogos se refiere a fray Alberto el autor de su elogio fúnebre en el libro de becerro del convento de Pastrana, donde falleció.[24]

---

[21] AHN, Universidades, libro 115, f. 59. En unos párrafos tachados puede leerse "del padre fray Alberto y de los demás maestros de obras de Su Magestad". Tomada de J.L. GARCÍA MARTÍNEZ y J.M. MUÑOZ JIMÉNEZ, *Fray Alberto arquitecto (1575-1635)*, Junta de Castilla–La Mancha, Toledo, 2023, p. 38.

[22] J.L. GARCÍA MARTÍNEZ y J.M. MUÑOZ JIMÉNEZ, *Fray Alberto...*, ob. cit., p. 108.

[23] A. BUSTAMANTE GARCÍA, "Los artífices del Real Convento de la Encarnación de Madrid". En *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, t. 40-41 (1975), pp. 369-388.

[24] Archivo Carmelitas Descalzos de Toledo (ACDTo), libro de becerro del convento de san Pedro de Pastrana, f. 423: "...Por su gran capacidad y virtudes hicieron mucho caso de su persona no solo nuestros padres superiores sino también los muy católicos i santos Reyes Felipe tercero i doña

En 1618 perdió peso en la Corte en favor de Juan Gómez de Mora y Giovanni Battista Crescenzi y se retiró a Cuenca donde fue acogido por el obispo Andrés Pacheco. Así concluyó su etapa de mayor producción arquitectónica en la que llegó a elaborar alrededor de 15 proyectos al año, muchos de ellos de gran relevancia. En total se han documentado 79 trazas de su autoría y se le atribuyen otras 81 obras, aunque cabe esperar que esta cifra aumente considerablemente porque aún se perciben lagunas, sobre todo de sus comienzos. De estas 160 actuaciones conocidas permanecen en pie 119 obras repartidas entre 86 poblaciones situadas mayoritariamente en el centro peninsular.[25]

Se han publicado importantes estudios que permiten vislumbrar su periplo formativo y su trayectoria profesional.[26] En ellos se constata su papel fundamental en la formalización del patrón tipológico conventual no sólo carmelitano, sino también de las demás órdenes religiosas, aunque se allanó siempre a las condiciones técnicas y económicas más acordes con el perfil o las premisas del promotor de la obra. Impulsó una arquitectura de grandes edificios erigidos con un sistema constructivo híbrido y flexible, tanto en lo funcional como en lo constructivo, que combina la cantería con el ladrillo y la mampostería, alternando lo práctico y discreto con lo rico y ostentoso, como antes hizo Juan de Herrera a quien él mismo consideró uno de sus referentes.[27]

Se ha afirmado que fray Alberto fue un maestro "práctico"[28] (un término equivalente al de "aparejador") y es cierto porque sus condiciones de obra acreditan su sólido saber constructivo. Pero también fue un arquitecto muy culto con un amplio conocimiento de la tratadística, como dejan patente sus proyectos para para la Corte, que evidencian mayores licencias tanto en lo material como en lo ornamental.

Margarita de Austria su mujer [...]. Fue tenido por uno de los más acertados i eminentes arquitectos della i como de tal estimado su voto i elección en qualquiera obra grande que se ofrecio en su tiempo". Tomado de J.M. MUÑOZ JIMÉNEZ, *Fray Alberto de la Madre de Dios, Arquitecto (1575-1635)*, Ed. Tantín, Santander, 1990, p. 6.

[25] J.L. GARCÍA MARTÍNEZ y J.M. MUÑOZ JIMÉNEZ, *Fray Alberto...*, ob. cit., pp. 215 y 364.

[26] El profesor Bustamante fue el primero en señalar su buen hacer al acreditar la autoría de fray Alberto en el proyecto del Real Convento de la Encarnación de Madrid. Pero José Miguel Muñoz Jiménez y José Luis García Martínez han logrado recopilar gran parte de los datos de relevancia para alcanzar el conocimiento que hoy tenemos de sus obras y formación técnica.

[27] J.L. GARCÍA MARTÍNEZ y J.M. MUÑOZ JIMÉNEZ, *Fray Alberto...*, ob. cit., p. 19.

[28] V. TOVAR MARTÍN, Virginia, "Presencia del arquitecto Fray Alberto de la Madre de Dios en Madrid y en Guadalajara". *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, v. 16 (1979), pp. 85-96.

Esto nos lleva a valorar otras dos cuestiones de relevancia para el estudio: las condiciones en las que se desarrolló su formación y sus posibilidades de acceso a la tratadística italiana en un momento en el que la circulación de dichos textos entre los arquitectos españoles era limitada y apenas existían traducciones al castellano. Además, cabría considerar también la posible incidencia de las estampas y colecciones de grabados y dibujos que circulaban entre los maestros del momento. Aunque dicho rastreo resulta complejo, es sabido que el propio Juan de Herrera contrató a Pedro Perret en 1584 para que elaborase unos grabados con los que divulgar el proyecto de El Escorial por toda Europa.

Fray Alberto ingresó en la Orden Carmelita Descalza entre 1589 y 1591 y se integró en la comunidad de Segovia donde hizo su profesión simple en 1595. Su primera traza, documentada en Cascais (Portugal), data de 1594. Tenía 19 años y se encontraba a las órdenes del prestigioso maestro de novicios fray Andrés de la Concepción, que no era arquitecto. No se ha logrado vincular su periodo de formación técnica con un maestro de arquitectura concreto. García y Muñoz[29] apuntan hacia fray Francisco de Jesús, el primer tracista de la Orden según la crónica de los carmelitas de Portugal.[30]

Dicho tracista falleció en 1600 y no participó en la reunión convocada en san Hermenegildo de Madrid por el general fray Francisco de la Madre de Dios para unificar criterios y elaborar una "traza moderada" o modelo de convento para las fundaciones del Carmelo Descalzo hispánico.[31] A esta sí que acudió fray Alberto a quien se le atribuye un protagonismo decisivo en la autoría de dicha traza.[32] Tenía entonces 25 años y poco después ya se le citaba como "un hermano Alberto frare llec gran trassador" en un documento de 1603 sobre la fundación del convento de san José de Barcelona.[33]

También pudieron contribuir a su formación algunos arquitectos seglares que trabajaron para la orden o de los más cercanos a la Corte, pero

[29] J.L. GARCÍA MARTÍNEZ y J.M. MUÑOZ JIMÉNEZ, *Fray Alberto...*, ob. cit., p. 53-54.
[30] B. DE SANTA ANNA, OCD, *Chronica de carmelitas descalços, particular do reyno do Portugal e provincia de Sam Felippe*, 1657, p. 122.
[31] El Capítulo de Pastrana se celebró en 1602, pero las directrices se publicaron en 1604.
[32] J.L. GARCÍA MARTÍNEZ y J.M. MUÑOZ JIMÉNEZ, *Fray Alberto...*, ob. cit., pp. 71-72.
[33] Archivo de la Corona de Aragón (ACA), Órdenes Religiosas, Monacales-Hacienda, vol. 3444, f. 29.

descartando a Francisco de Mora. Este ha sido señalado de manera recurrente como formador de fray Alberto porque ambos trabajaron en Lerma, pero nunca colaboraron. O, al menos, no se ha encontrado ni un solo documento que lo acredite.[34]

Se le considera un discípulo aventajado de Juan de Herrera (1530-1597), pero no parece probable que trabajase a sus órdenes. Ambos eran de origen montañés y su casa familiar se encontraba muy próxima a la de los Herrera, unos parientes muy cercanos al arquitecto real, pero cuando murió Herrera fray Alberto solo tenía 22 años y le sobrevivió otros 38 años. Además, fue conventual en Cascais y Segovia en los años previos a dicho fallecimiento y no queda acreditada dicha relación, aunque sí paralelismos técnicos y conceptuales. El arquitecto de El Escorial fue pionero en el uso del ladrillo visto, combinado o no con piedra, por razones de economía y plasticidad, una idea que hizo evolucionar fray Alberto dando cabida a otros materiales más humildes que alternó con habilidad según la naturaleza de la obra y su localización geográfica. El carmelita también proyectó numerosas cubiertas y chapiteles leñosos. Y ambos comparten el interés por las matemáticas y la tratadística.

En realidad, algunos de estos conceptos constructivos ya fueron empleados en 1576 por el arquitecto Nicolás de Vergara el Mozo para el convento de monjas de Malagón (Ciudad Real), a partir de las precisas directrices dictadas por santa Teresa sobre su materialidad y organización funcional.[35] La influencia de dicho maestro toledano también puede ser rastreada en las trazas de fray Alberto para la iglesia de El Carmen de Cogolludo (1592) y la de san Pedro de Pastrana (1598). Ambas parecen seguir la propuesta inicial de Vergara para el primer convento del Espíritu Santo de Toledo (1587), conservado en el Archivo Histórico Nacional.[36]

Distintas informaciones avalan que los conventos de la Orden contaban con excelentes bibliotecas y el de Uclés (Cuenca), además, acogía la imprenta de la orden. Esto contribuyó sustancialmente a la instrucción de sus maestros como confirma el arquitecto, matemático, hidrólogo y tratadista carmelita fray Andrés de San Miguel (1577-1652), al señalar que las

[34] J.L. GARCÍA MARTÍNEZ y J.M. MUÑOZ JIMÉNEZ, *Fray Alberto...*, ob. cit., p. 51.
[35] AHPTo, leg. P-1568, f. 361. 1576. Escritura de fundación del Monasterio de Carmelitas Descalzas de Malagón.
[36] J.L. GARCÍA MARTÍNEZ y J.M. MUÑOZ JIMÉNEZ, *Fray Alberto...*, ob. cit., p. 55.

bibliotecas de la Orden fueron esenciales para su formación. En su convento, por ejemplo, se guardaban dos ediciones de Vitruvio —la veneciana en latín de 1507 y la castellana de 1582—, y un ejemplar de la primera edición en castellano de Alberti (1582). Dichos autores son muy citados en sus dictámenes.[37]

También se sabe que fray Alonso de San José (1600-1654), otro prestigioso arquitecto carmelita, contaba con libros teóricos en Pamplona e incluso solicitaba préstamos de tratados a otras comunidades.[38] El convento de Sevilla tenía más de 400 volúmenes, incluyendo tratados de astronomía, matemáticas, anatomía, hierbas medicinales y agricultura.[39] Y el libro de becerro de san Pedro de Pastrana (donde falleció fray Alberto) informa de que allí se guardaba un ejemplar de *I quattro libri dell'architettura* de Andrea Palladio, junto con obras de Aristóteles, Platón, Plinio, Plutarco y Villalpando.[40] Es posible que fray Alberto adoptase directamente de Palladio —o indirectamente, a través de Juan de Herrera— la disposición de placetas o atrios delante de sus fachadas, como la que antecedía a la fachada de la Santa Cruz. Y quizás también influyese en sus fachadas con frontón y acceso con triple arquería, aunque en este caso concreto igualmente cabría tomar en consideración la obra tardía de Alberti.

Fray Alberto solía aderezar tanto sus informes como sus condiciones de obra con referencias a Vitruvio, Vignola y Herrera.[41] En ellas alude al clima, la orientación de los edificios, la salubridad, la idoneidad de los materiales y sus condiciones constructivas y compositivas.[42] Igualmente tomó detalles

---

[37] E. BÁEZ MACÍAS, Eduardo, *Obras de fray Andrés de San Miguel*, UNAM, México, 2007; I. BENGOECHEA IZAGUIRRE, *El gaditano fray Andrés de San Miguel, arquitecto de la Nueva España*, Real Academia Hispanoamericana, Cádiz, 1992.

[38] P. ECHEVARRÍA GOÑI y R. FERNÁNDEZ GRACIA, "Aportación de los carmelitas descalzos a la historia del arte navarro". *Santa Teresa en Navarra en el IV Centenario de su muerte*, Villafranca de Navarra, 1982, pp. 183-230.

[39] N. CINELLI, "Desamortización: Convento de los Remedios". *Fondos y procedencias: bibliotecas en la biblioteca de la Universidad de Sevilla*, Sevilla, 2012, p. 8. http://expobus.us.es/fondos.

[40] ACDTo, Libro becerro del convento de San Pedro de Pastrana, f. 168v.

[41] AHN, Inquisición, Cartas, leg. 1618, n° 1. Cartas de la Inquisición de Cuenca al Consejo, año 1618. Citado por P. M. IBÁÑEZ MARTÍNEZ, "Arquitectura, clima y topografía: el carmelita fray Alberto en Cuenca". *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, LXXXIV, p. 96. Véase también J.L. GARCÍA MARTÍNEZ y J.M. MUÑOZ JIMÉNEZ, *Fray Alberto...*, ob. cit., p. 58.

[42] Se han publicado algunos informes y condiciones de obra de fray Alberto. Véase J.M. MUÑOZ JIMÉNEZ, "El estilo carmelitano de arquitectura: las vías de formación de los artífices". *Monte Carmelo*, 122 (2) (2014), pp. 341-361; J.L. GARCÍA MARTÍNEZ, "El arquitecto fray Alberto de la Madre de Dios y su influencia en la arquitectura conquense: la capilla del Sagrario de la catedral".

de algunas láminas de Sebastián Serlio para resolver los ornamentos laterales de las fachadas de la iglesia de san José dos Marianos de Coimbra (1603-1613) y del convento de padres trinitarios descalzos de Alcalá (ca. 1613) que usó, además, en el retablo de la capilla de los Covarrubias (1613). Asimismo, le debe a Serlio su costumbre de decorar el intradós de las bóvedas con motivos geométricos a base de yeserías, como los que pueblan la cúpula de la capilla de la Santa Cruz y las bóvedas de la iglesia del Carmen de Caravaca.

Su principal referente para la formalización de los órdenes y de sus célebres portadas fue el tratado de Giacomo Barozzi da Vignola, publicado en 1563. El arquitecto carmelita señala expresamente en sus tempranas condiciones de obra para las monjas carmelitas de Lerma (1608) y en otras más tardías como la capilla del Sagrario de Cuenca (1629) que debía seguirse el orden dórico de Vignola.[43] En esta última también se refiere a los órdenes corintio y compuesto en las posteriores condiciones para los retablos. Asimismo, resultan apreciables en el retablo de Torralba, en las justinianas de Villaescusa de Haro y el trascoro de la catedral de Murcia, cuyo proyecto se le atribuye.[44] Mucho más difícil resulta acreditar de momento el conocimiento explícito del tratado de Alberti por parte del arquitecto carmelita, aunque más adelante se intentará validar su influencia, directa o indirecta, sobre la fachada de Caravaca.

Función de los tratados de arquitectura

Los arquitectos de este periodo concebían el proyecto arquitectónico como un juego intelectual destinado a un público culto donde la búsqueda de la satisfacción estética quedaba sometida a una férrea disciplina matemática. Era su manera de exaltar la profesión —convertida así en un arte liberal, no manual— ante las clases altas de la época remarcando, además, que

---

Lope de Barrientos - Seminario de Cultura, nº 4 (2011), pp. 27-50; J. L. GARCÍA MARTÍNEZ, *Arquitectura Barroca en Huete y su tierra. Un espacio arquitectónico del obispado de Cuenca.* Tesis doctoral, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2015; J.L. GARCÍA MARTÍNEZ y J.M. MUÑOZ JIMÉNEZ, *Fray Alberto...*, ob. cit., pp. 327-354; P. M. IBÁÑEZ MARTÍNEZ, "Arquitectura, clima y topografía: El carmelita fray Alberto en Cuenca". *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar* nº 84 (2001), pp. 81-106.

[43] Archivo de la Catedral de Cuenca (ACCu), Fábrica, 164.6, f. 95. Citado por J.L. GARCÍA MARTÍNEZ, "El arquitecto Fray Alberto de la Madre de Dios y su influencia en la arquitectura conquense. La capilla del sagrario de la catedral". *Lope de Barrientos, Seminario de cultura*, nº4 (2011), pp. 27-50.

[44] J.L. GARCÍA MARTÍNEZ y J.M. MUÑOZ JIMÉNEZ, *Fray Alberto...*, ob. cit., p. 58.

dicho oficio solo estaba al alcance de unos pocos elegidos.

En palabras del profesor Wittkower "la arquitectura fue considerada una ciencia"[45] y, según este axioma, cada edificio es una creación única y original que debe ser entendida como una unidad conceptual y no como una suma de partes inconexas. A partir de este principio, que abraza una tradición de largo recorrido, cada parte del proyecto (planta alzado y sección, pero también sus detalles) debe quedar integrada en un único sistema de relaciones matemáticas respetando unas reglas universales de agregación. Estas, además, no pueden quedar al capricho de ningún arquitecto pues se rigen por "un orden superior [...] que debe reflejar las proporciones del cuerpo humano", como advertía Vitruvio. En dicho proceso los órdenes arquitectónicos solo actúan como elemento codificador.

Los arquitectos y tratadistas italianos Leon Battista Alberti (1404-1472) y Andrea Palladio (1508-1580), de nombre real Andrea di Pietro della Góndola, ejercieron una importante influencia, de carácter casi doctrinal, en la formación y difusión por toda Europa de esta nueva teoría de las proporciones de corte humanístico.[46] En la arquitectura hispana tuvieron un mayor impacto las aportaciones de Sebastiano Serlio (1475-1554) y Giacomo Barozzi (1507-1573), más conocido como Vignola, cuyas propuestas quedan muy acotadas a la correcta formalización de los órdenes y otros detalles ornamentales, de ahí su mayor éxito entre los maestros con una menor formación disciplinar. Pero, en la concepción general del proyecto y especialmente en el diseño de las fachadas que es el tema que nos ocupa, los grandes referentes fueron Alberti y Palladio, aunque solo calaron debidamente en los arquitectos mejor preparados.

El genovés Leon Battista Alberti en su tratado *De re Aedificatoria* (1443-1452), hizo el primer gran esfuerzo por explicar la doctrina vitruviana, pero también por adaptar y superar sus propias premisas, sentando una sólida base para esta nueva teoría de las proporciones. Su texto publicado en 1485, escrito en latín y dividido en 10 libros (como el de Vitruvio) pertenece aún a la tradición manuscrita anterior a la imprenta. Parece ideado para una difusión más

[45] R. WITTKOWER, *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo*. Alianza Forma, Madrid (2002), p. 52.
[46] E. PANOFSKY, *El significado en las artes visuales*. Ed. Infinito, Buenos Aires, 1970, pp. 81-83, 86-87 y 89-90.

restringida entre un público culto y debió ser concebido sin ilustraciones, lo que dificultó su difusión y comprensión. Sus valiosas contribuciones sobre las proporciones armónicas serán tratadas más tarde con detalle y puestas en relación con las ideas de Palladio. Y también sus innovadoras propuestas para el diseño de las fachadas de los templos, que ejercieron una gran influencia durante varios siglos y resultan determinantes para este estudio.

El boloñés Sebastiano Serlio aportó el primer texto de arquitectura concebido con un enfoque tanto práctico como teórico. Su obra, que carece de título e iba destinada a los profesionales del oficio, fue preparada durante su estancia en Venecia (1527-1540). En ella las figuras alcanzan una importancia similar al texto. Además, fue el primero en codificar los cinco órdenes. En ese momento, gracias a la imprenta, ya circulaban las primeras ediciones de Vitruvio y los tratadistas adoptaron nuevas estrategias comunicativas, más didácticas. Su obra, dividida en siete capítulos o *Libros*, fue publicada por etapas. En 1537 vio la luz el libro IV, dedicado precisamente al estudio de los órdenes, y en 1540 el libro III sobre la arquitectura de la antigua Roma. Estos fueron también los dos únicos textos publicados tempranamente en España.[47]

Por último, la *Regola delli cinque ordini d'architettura* (1562) de Vignola evidencia ya el predominio absoluto de la imagen sobre el texto. El tratado solo tiene 37 páginas impresas y 34 de ellas son figuras. Parece más una "cartilla" que un tratado, pero fue el más famoso y seguido de la época. Se centra en el problema de los órdenes que explica con mucha claridad mediante una selección de modelos básicos y rigurosos inspirados en las creaciones de Antonio da Sangallo el Joven y Miguel Ángel.[48] Se editó en gran formato, de unos 40 cm de altura frente a los ya considerables 34 cm del libro de Serlio, para mejorar la visualización de sus dibujos. La calidad de sus reproducciones gráficas es extraordinaria porque se usaron planchas de cobre frente a los tacos xilográficos de textos anteriores como el de Serlio. Además, los dibujos contienen acotaciones que detallan el sistema de proporciones seguido en cada caso, aumentando así el interés para los maestros de los distintos oficios (figura 2).[49]

---

[47] J. CRIADO MAINAR, "Técnica y estética: los tratados de arquitectura". M. SILVA SUAREZ (coord.), *El Renacimiento: de la técnica imperial y la popular*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 2004, pp. 207-208.

[48] G.B. da VIGNOLA, *Regola delli cinque ordini d'architettura di M...* [ed. facsímil de la de Roma, 1562], introducción de Pascual SELLÉS CANTOS, Universitat Politècnica de València, Valencia, 2002.

[49] J. CRIADO MAINAR, "Técnica y estética...", ob. cit., p. 209.

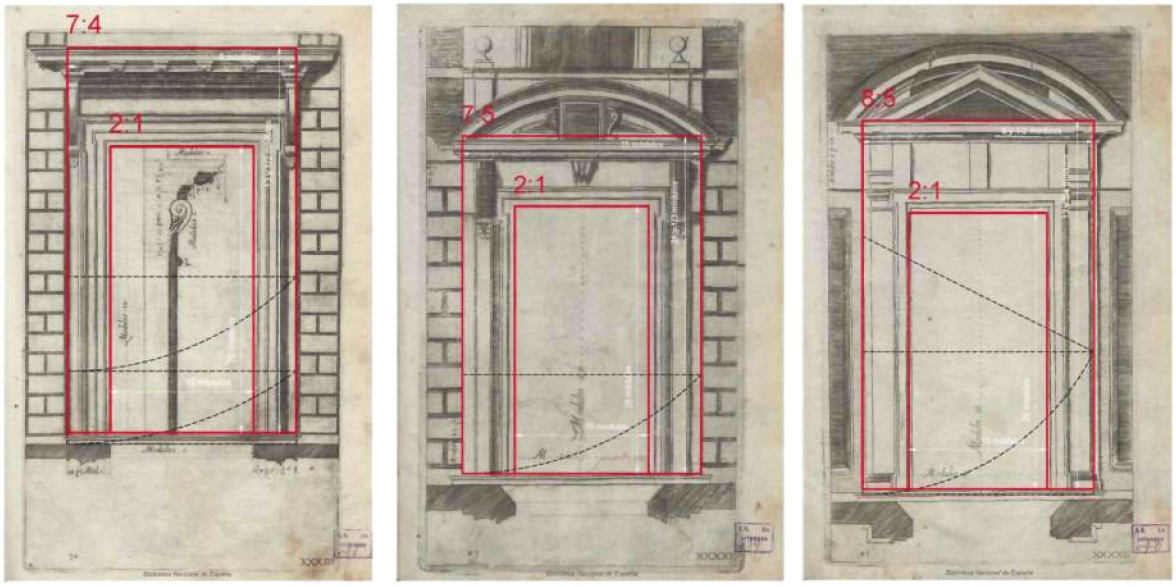


Figura 2. Láminas XXXIIII, XXXXIII y XXXXIII del tratado de Vignola, de la edición hispana de Patricio Cajés (1593). Se han resaltado los cuadrados armónicos propuestos mediante acotaciones y su aproximación a otros rectángulos singulares.

Finalmente, es necesario detenerse en los *Quattri libri dell'architettura* (1570) de Andrea Palladio, nacido en Padua y formado en el oficio de la construcción. La obra ya estaba preparada hacia 1555, pero fue modificada durante su edición. Tiene 314 páginas y 235 ilustraciones con propuestas metodológicas y ejemplos para hacer más comprensible su manera de concebir la arquitectura. El tratado se divide en dos grandes bloques, de dos libros cada uno. El formado por los libros I y II se centra en los problemas generales de carácter teórico, normativo, técnico, compositivo y tipológico. El bloque reunido en los libros III y IV estudia de manera rigurosa los modelos de la antigüedad clásica con una visión científica, desmenuzando de manera sistemática cada solución.

Palladio ofrece propuestas muy pragmáticas con las que propone recuperar los usos y formas de la antigüedad clásica para crear una "bella maniera" emulando a los antiguos, no imitándolos. Este matiz resulta esencial porque da pie a la innovación y la aportación de soluciones propias, sin perder de vista los cánones clásicos que desde ese momento pasaron a representar solo el patrón o punto de partida.[50]

[50] A. PALLADIO, *Los cuatro libros de arquitectura de Andrea Palladio, traducidos del italiano al castellano por Juan del Ribero Rada.* Estudio introductorio, edición y notas de M.D. CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA. Junta de Castilla-León, León (2003), pp. XX-XXI.

Palladio aportó un escueto listado de reglas que sustentó sobre distintos conceptos: proporciones; elementos estilísticos y símbolos formales; una organización espacial y funcional madura y unos conceptos estructurales fundamentados en la producción arquitectónica de la antigüedad. Además, integró los principios sintácticos de Alberti, pero los hizo evolucionar. Para ello se apoyó en la tratadística, en las matemáticas y en la arqueología, analizando con sentido crítico cada concepto preestablecido y contraponiendo soluciones audaces e innovadoras, pero también muy respetuosas con la esencia del clasicismo gracias a su profundo conocimiento de las obras del pasado.

La relación entre el sistema de proporciones de Alberti y las ideas de Palladio fue puesta de manifiesto por Wittkower al hilo de las propuestas dimensionales de sus dibujos y la composición de sus plantas, expresadas en múltiplos y submúltiplos.[51] Dimensionó las fábricas y los espacios de sus proyectos recurriendo al lenguaje numérico y a un sistema de series armónicas que se relacionan con la teoría musical del siglo XVI. Estas constituyen la base de la composición arquitectónica del momento, integrando el discurso albertiano y algunos otros conceptos filosóficos y matemáticos de la época.[52]

Difusión de los tratados en España

Aquí estas ideas se fueron asimilando de manera muy gradual y desigual. El primer texto en castellano de teoría arquitectónica, a cargo del bachiller toledano Diego de Sagredo, tuvo una razonable difusión entre sus coetáneos. Sus *Medidas del Romano* (1526), que contiene modestas propuestas de esencia vitruviana, pone el foco en las columnas clásicas y su valor como elementos de la antigüedad, pero sin entrar de lleno en el fondo conceptual: el orden como codificador de la obra proyectada.

Mucho más determinantes resultaron, como ya se ha dicho, las traducciones al castellano de los libros IV y III de Sebastián Serlio y del tratado de Vignola. Ambos textos y el de Alberti, aunque este último restringido un ambiente más culto, se convirtieron en los manuales de uso

[51] R. WITTKOWER, *Los fundamentos...*, ob. cit., p. 126.
[52] M.D. CAMPOS en A. PALLADIO, *Los cuatro libros...*, ob. cit, p. XXI.

indispensable. La traducción de Serlio corrió a cargo de Francisco de Villalpando y la de Vignola, que contó con la aprobación de Juan de Herrera, fue realizada por el pintor italiano Patrizio Casciesi o Cascese (españolizado, Caxés o Cajés). Ambos textos contribuyeron a una implantación más ortodoxa del léxico clasicista y de las teorías arquitectónicas llegadas de Italia, con el trasfondo del monasterio de El Escorial (1563-1584) y de la creación de la Academia Real Matemática y Arquitectura de Madrid (ca. 1582-1583) por Juan de Herrera.

En el lapso de ambas publicaciones también vio la luz la primera edición castellana del texto de Vitruvio (1582). Aunque basada en la cuestionable traducción de Miguel de Urrea, fue la única disponible en nuestro idioma hasta bien avanzado el siglo XVIII y cumplió una importante función en el contexto de renovación del lenguaje promovido por la Academia de Matemáticas, que precisaba textos de soporte para realizar sus funciones.

La Academia contó también con la primera traducción del *De re aedificatoria* de Alberti, editado (sin imágenes) en 1582 con aprobación de Juan de Herrera[53] y con algún ejemplar del texto de Palladio, al menos en su edición italiana como demuestran las repetidas citas a su tratado por parte de una minoría culta e intelectual. Conviene puntualizar que la influencia en España de la obra de Palladio ha generado cierta controversia.[54] Aquí solo se editó en castellano el libro I en la tardía fecha de 1625, quedando el libro III traducido, pero inédito.[55] No obstante, como

[53] Esta traducción se atribuye hoy a Rodrigo Zamorano, aunque en su día se le asignó al maestro Francisco Lozano. Véase A.J. MORALES MARTÍNEZ, "Arte y ciencia en la Sevilla del siglo XVI. Los manuscritos del cosmógrafo Rodrigo Zamorano". *Los clasicismos en el arte español. Actas del X Congreso del CEHA*, UNED, Madrid, 1994 pp. 454-456.

[54] A las opiniones iniciales de Pevsner sobre su escasa incidencia en el contexto hispano se han ido sumando opositores que han tratado de perfilar su alcance e influencia, a veces de manera bastante sutil. Véase N. PEVSNER, "Palladio e L'Europa". *Venezia e l'Europa. Atti del XVIII Congresso Internazionale di Storia dell'Arte*, Venecia, 1956, p. 83; G. KUBLER, "Palladio e L'Escorial". *Bolletino CISA* V (1963), pp. 44-52; A. BUSTAMANTE, "En torno al clasicismo. Palladio en Valladolid". *Archivo Español de Arte*, nº 205 (1979), p. 35-54; F. MARIAS y A. BUSTAMANTE, "Il Palladianesimo in Spagna". *Bolletino CISA* XXII (1980), pp. 95-109.

[55] La traducción de 1625 ha sido atribuida a Francisco de Praves y, aunque incompleta, representa la primera traducción europea de Palladio. La primera edición completa, en lengua francesa, data de 1650. El arquitecto Juan de Ribero Rada (h. 1540-1600) preparó una traducción al español en 1578, solo 8 años después de su publicación en Venecia. El manuscrito, sin imágenes, se conserva en la Biblioteca Nacional de España (Mss. 9248) y no llegó a publicarse. Gutiérrez y Viñuales encontraron una segunda traducción, fechada en 1581, en la Biblioteca del Centro Cultural de los ejércitos de Madrid. En ella figura mencionado Francisco de Praves, pero se duda de su autoría. En el COAM se custodia otro manuscrito de ¿1616? también atribuido a Praves que podría ser una copia del anterior. Todos ellos, no obstante, ilustran el interés hispano por Palladio. Véase M.D.

señaló Bustamante[56], su obra formó parte de las bibliotecas de importantes arquitectos de la época como Jorge Manuel Theotocopuli, Francisco de Mora y el propio fray Alberto de la Madre de Dios.

Cabe insistir en que la ascendencia de Alberti y Palladio sobre los arquitectos hispanos debe ser rastreada en el plano compositivo, que es algo mucho más sutil y conceptual, y no tanto en sus detalles ornamentales (donde tuvieron más éxito Serlio y Vignola), como se tratará a continuación. Bustamante ya puso de manifiesto que su visión de la antigüedad resultó decisiva en el desarrollo del clasicismo hispano y así lo supo captar también Juan del Ribero Rada en su traducción inédita. Asimismo, señaló que la influencia de Palladio se encontraba igualmente presente en las obras de fray Alberto de la Madre de Dios en Lerma, aunque "de una forma menos estructural y más superficial".[57]

El "problema matemático" de las fachadas albertianas

Las innovadoras propuestas de Alberti para las fachadas de los "templos", como él empezó a llamar a las iglesias, encarnan uno de los mejores ejemplos de este nuevo modo de abordar el diseño arquitectónico. Al no existir ninguna solución previa que pudiera adaptarse a tal propósito, se esforzó por formular por su cuenta un nuevo formato que resultase coherente con el ideal clásico. Alberti, que era extremadamente metódico, dedicó buena parte de su carrera a intentar comprender la esencia la arquitectura clásica para poder sistematizar sus conceptos de diseño. Solventó las contradicciones teóricas que entrañaba la adaptación de los órdenes clásicos a la nueva arquitectura mural y, con el tiempo, evolucionó hacia una idea de arquitectura más libre y subjetiva, donde las ruinas de la antigüedad quedaron relegadas a meras "proveedoras de ideas".[58]

Sus cuatro célebres fachadas: san Francesco de Rímini (ca. 1450), santa María Novella de Florencia (ca. 1458), san Sebastiano (1460 y 1470) y sant'Andrea (1470), ambas en Mantua, suponen un logro artístico de gran

---

CAMPOS en A. PALLADIO, *Los cuatro libros...*, ob. cit., p. XXIX-XXX; R. GUTIÉRREZ y G.M VIÑUALES, "La fortuna del Palladio in Spagna". *Bollettino CISA*, XIII (1971), p. 322.

[56] F. MARIAS y A. BUSTAMANTE, "Il Palladianesimo in Spagna". *Bolletino CISA* XXII (1980), pp. 103-108. A. BUSTAMANTE, "En torno al clasicismo. Palladio en Valladolid". *Archivo Español de Arte*, nº 205 (1979), p. 35-54.

[57] A. BUSTAMANTE, "En torno al clasicismo...", p. 39.

[58] R. WITTKOWER, *Los fundamentos...*, ob. cit., p. 58.

importancia y simbolizan en buena medida las etapas por las que atravesó este proceso de reflexión y reinterpretación de la antigüedad. Alberti ofreció cuatro soluciones distintas, para que sus sucesores pudieran elegir, a un problema que casi todos los demás arquitectos del momento prefirieron eludir. Como ya se ha señalado, muchos diseños posteriores evidencian una enorme dependencia de la obra albertiana, que perduró incluso más allá de las valiosas innovaciones de Palladio, introducidas un siglo después.[59]

Para este estudio se debe prestar atención a la propuesta compositiva de santa María Novella que representó el modelo más frecuente de fachada eclesial durante los siglos posteriores.[60] En su diseño Albert integró hábilmente dos cuerpos superpuestos inspirados en los edificios de la antigüedad: el esquema de arco de triunfo y un frontón clásico como coronación, conectándolos con unas volutas que suavizan la transición entre ambos. Pero lo más relevante del proyecto guarda una relación directa con su concepción proyectual y no resulta evidente a simple vista.

Para lograr la armonía general de la fachada, Alberti usó un único sistema de proporciones que define tanto las dimensiones como la posición exacta de cada detalle[61]. Las relaciones sugeridas por este arquitecto como principio generador son las sencillas fracciones de 1:1, 1:2 (octava), 2:3 (quinta), 3:4 (cuarta), etc., tomadas de las concordancias o intervalos musicales atribuidos a Pitágoras y que el propio Alberti encontró en algunos edificios clásicos. Para los hombres de su tiempo estas consonancias musicales eran las pruebas audibles de una armonía universal que mantuvo su vigencia en todas las artes. No obstante, su búsqueda a posteriori en la arquitectura construida debe hacerse con prudencia e intentando apoyarse, en la medida de lo posible, en las prescripciones prácticas ofrecidas por el propio arquitecto o en mediciones muy precisas con errores despreciables, como luego se tratará.

---

[59] R. WITTKOWER, *Los fundamentos…*, ob. cit., pp. 82-83.

[60] A modo de ejemplo, en Roma tenemos la iglesia de Il Gesù (ca. 1575) y Santa María in Campitelli (ca. 1660), aunque incorporando nuevos matices.

[61] L.B. ALBERTI (1482), en su Libro VI, cap. 2 (1485), f. vii, expresa así esta idea: "ut sit pulchritudo quidem certa cum ratione concinnitas universarum partium in eo cuius sint ita ut addi, aut diminui, aut immutari possit nihil, quam improbabilius reat", es decir "de modo que definiremos la belleza como la armonía entre todas las partes conseguida por medio de cierta razón; a tal punto que no pueda añadirse, quitarse o cambiarse nada que no la convierta en algo improbable".

La fachada completa de santa María Novella queda envuelta en un cuadrado (figura 3). La base de este cuadrado —que coincide con la anchura total de la planta— constituye la medida única a partir de la que se concatenan el resto de las relaciones proporcionales, como dicta la euritmia clásica. El cuerpo superior se inscribe en otro cuadrado cuyo lado mide la mitad del cuadrado envolvente, mientras que el inferior, por su parte, lo hace en dos cuadrados idénticos al anterior y dispuestos en paralelo. De esta manera, la relación entre el conjunto de la fachada y sus dos pisos o cuerpos es de 1:2 (una octava). La anchura del piso superior y la del piso inferior también guardan idéntica correspondencia. De forma análoga, todas las subunidades de la fachada respetan sistemáticamente la misma regla de fragmentación o agregación. Pero algunas de ellas guardan otras relaciones armónicas (2:3, 3:5 y 5:6), como se deduce fácilmente del esquema gráfico aportado por Wittkower.[62]

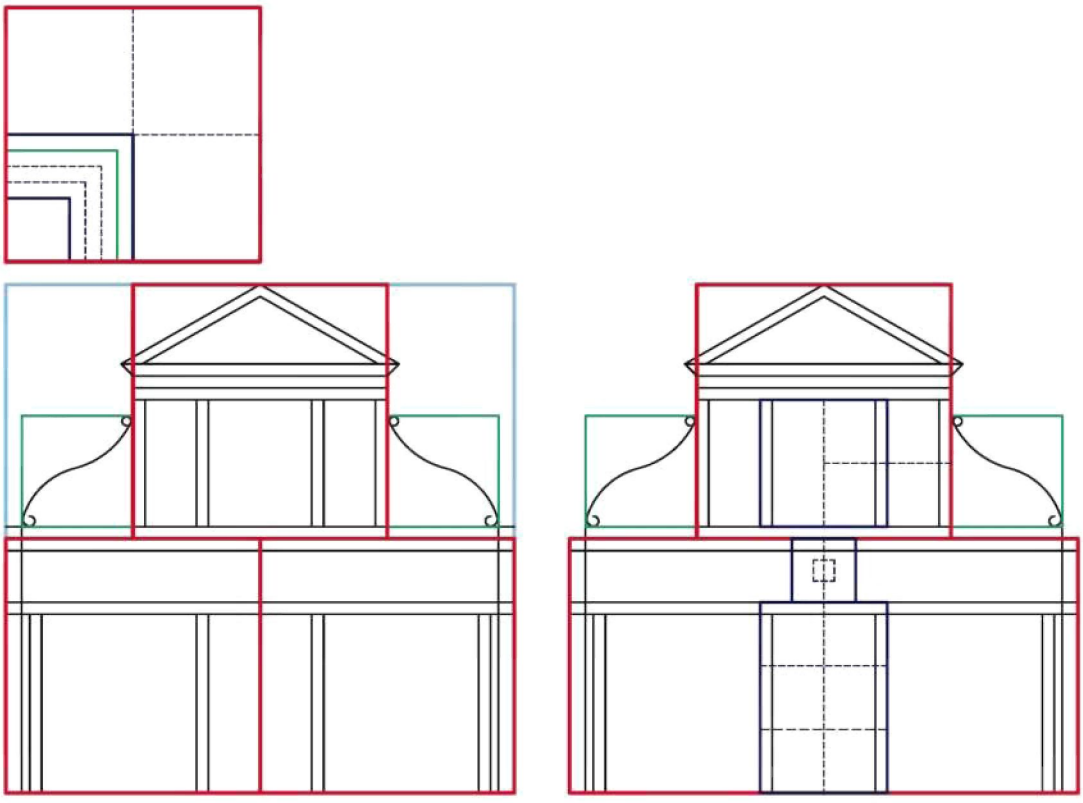


Figura 3. Trazado regulador de la fachada de santa María Novella (Florencia), según Wittkover (2002, p. 69). Redibujado.

[62] R. WITTKOWER, *Los fundamentos...*, ob. cit., p. 69.

El profesor Wittkower ofrece también un amplio abanico de evidencias sobre la consideración de estas mismas relaciones como principio generador del proyecto por parte de diferentes arquitectos del momento.[63] Aparte del propio Alberti y de Palladio, recoge numerosas opiniones entre las que cabría rescatar por diversos motivos al franciscano Francesco Giorgi quien, en un documento sobre San Francesco della Vigna de Venecia (1534) sugiere dar a la nave un ancho de 9 pasos porque es el cuadrado de 3, "número primo e divino", y una longitud de 27 pasos, es decir, 3 veces 9 porque "el cuadrado [$3^2 = 9$] y el cubo [$3^3 = 27$] de 3 contienen las consonancias del universo". Dicha proporción 9:27 expresada en términos musicales forma un diapasón (una octava) y un diapente (una quinta) si se considera esta relación en la progresión 9:18:27; porque 9:18 equivale a 1:2 (una octava) y 18:27 representa a 2:3 (una quinta).

Serlio, al final de su libro I, también ofrece un trazado geométrico para el "correcto" diseño de una puerta en el que es fácil deducir el uso de las proporciones 1:2 y 2:3 para definir sus principales dimensiones. Vignola, para quien la música tenía "una mejor fundamentación científica que la arquitectura" hizo alarde de sus principios en las acotaciones de las portadas de su tratado, aunque con un enfoque más personal y dando prioridad a lo ornamental. Finalmente, aunque salvando algunas distancias, también el jesuita Juan Bautista Villalpando, quien siempre reconoció a Herrera como su maestro en arquitectura y defendió hasta la saciedad la relevancia de las matemáticas por su *certeza, nobleza y utilidad*, en su comentario al libro de Ezequiel y su propuesta de reconstrucción del templo de Jerusalén (1596-1605) insiste igualmente en la presencia de proporciones armónicas.[64]

La fachada de la capilla de la Santa Cruz

Los trazos que se conservan de esta fachada traslucen un diseño que parece resultar mucho más afín al modelo compositivo albertiano que al patrón habitual de los alzados conocidos del carmelita, más próximos a Palladio. A lo largo de su carrera, fray Alberto buscó con insistencia fórmulas solventes

[63] R. WITTKOWER, *Los fundamentos...*, ob. cit., p. 150-183.
[64] H. PRADI y J.B. VILLALPANDO, *Hieronymi Pradi et Ioannis Baptistae Villalpandi e Societate Iesu in Ezechielem explanationes et Apparatus Vrbis ac templi Hierosolymitani: commentariis et imaginibvs illvstratvs: opvs tribvs tomis distinctvm, Roma* (1596-1605).

para acoplar en sus templos de nave única modelos de fachada de tres cuerpos concebidos para iglesias de tres naves. Entre las conservadas, sobresale la del convento de santa Teresa de Lerma (ca. 1613), realizada en piedra, así como sus composiciones en ladrillo para las fundaciones del Carmen en Calahorra (ca. 1609-1610) y Corella (ca. 1621), esta última atribuida. Completan el listado las desaparecidas fachadas del convento del Carmen de Burgos (1608) y del santo Ángel de Ciudad Real (ca. 1612). La primera se ve muy transformada en las fotos anteriores a su derribo en 1966, pero ofrece detalles de interés para el estudio. En la de Ciudad Real, que mantuvo su integridad hasta el final, quizás se aprecia mejor que en otros ejemplos la aludida inspiración palladiana.

En la fachada de Caravaca, de tres naves, fray Alberto se enfrentó a un problema diverso y planteó una propuesta inédita, al menos hasta donde deja entrever su repertorio conocido. Replicó, con variaciones, el trazado regulador ideado para santa María Novella de Florencia (ca. 1458) que, como es sabido, fue versionada repetidamente en los siglos posteriores a su construcción. Alberti proyectó su célebre fachada como pantalla de ocultación de una iglesia gótica cuya nave central alcanza una altura que duplica el ancho de su planta. Además, para complicar el diseño, integró deliberadamente en el proyecto algunas preexistencias del lienzo primitivo. El carmelita, por su parte, respetó la idea general que articula el conjunto, pero buscó un resultado diverso que combina conceptos de distintas procedencias.

Como en Florencia, el cuerpo inferior de la fachada de Caravaca también está coronado con un ático delimitado por dos impostas o fajas horizontales, pero aquí se sitúa a mayor altura, ofreciendo una versión algo más próxima a la propuesta por Serlio (1537) en su libro IV (traducido al castellano en la temprana fecha de 1552) que a la de santa María Novella (figuras 03 y 04). En Florencia la imposta de coronación del ático coincide con las cornisas de las naves laterales, que son más esbeltas, mientras que en el grabado serliano y en Caravaca es la faja inferior la que se alinea con las cornisas de los cuerpos bajos. Serlio, además, aumentó el grosor de la faja inferior, reforzando así la presencia compositiva del falso entablamento del primer orden, y recortó la altura del ático para reconvertirlo en un pedestal del que emerge el segundo orden.

En Caravaca las fajas son muy delgadas y austeras y la imposta superior se alinea con los aleros de la nave central. Además, aquí el ático queda retranqueado en ambos extremos contribuyendo aún más a desdibujar su esencia originaria como elemento de remate del cuerpo inferior y acercándolo a la propuesta de Serlio de un pedestal de sostén del orden secundario. Ello genera una transición más escalonada entre los distintos cuerpos e implica el uso de un doble juego de volutas de tamaño más moderado y formas más próximas al gusto barroco, pero también afecta a la esbeltez del cuerpo superior que, para la altura del lienzo hoy conservado, se percibe algo chaparro.

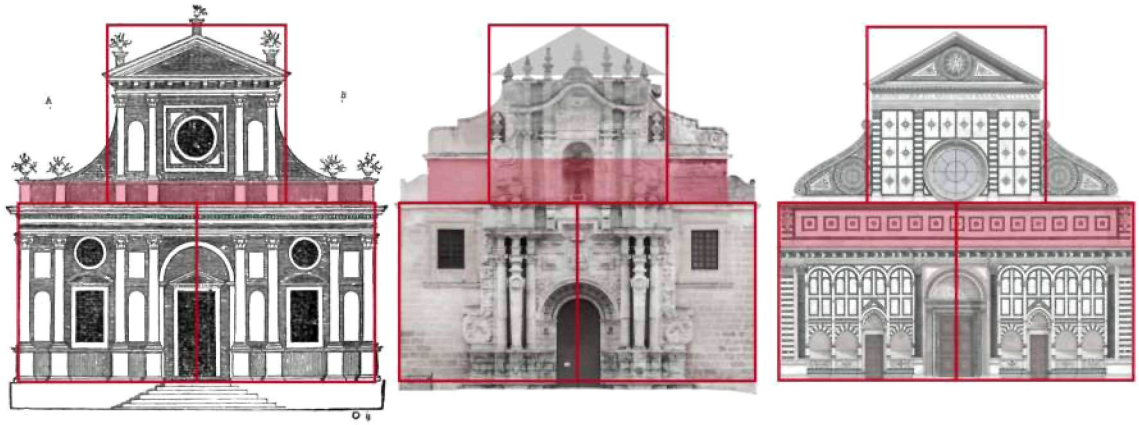


Figura 4. Comparativa. A la izquierda, el "disegno manieristico di facciata di chiesa" de Serlio (1537, libro IV). En el centro, fachada de la capilla de la Santa Cruz de Caravaca. A la derecha, fachada de santa María Novella (Florencia).

Al hilo de lo anterior, también cabría poner en relación estas últimas evidencias con sus análogas de la fachada "albertiana" de Giacomo della Porta para la iglesia romana de Il Gessú (ca. 1575), el templo madre de los jesuitas, que sirvió de modelo para innumerables edificios de la orden por toda Europa. El arquitecto elegido por el cardenal Farnesio para corregir el diseño inicial de Vignola también dispuso sobre el entablamento del primer cuerpo un poderoso remate que ejerce compositivamente la doble función de ático (o coronación del cuerpo inferior) y pedestal (o arranque del segundo cuerpo). El elemento diseñado por della Porta se divide sutilmente en dos volúmenes superpuestos, diferenciados con una pequeña y ligera cornisa y un casi inapreciable retranqueo en ambos flancos. La imagen de la fachada de la Santa Cruz de Caravaca tomada por Amador de los Rios (figura 1) en 1889 acredita la existencia de un delgado encintado, hoy

perdido, que podría interpretarse en los mismos términos que el descrito para el ático de Il Gesù y, como aquel, también contribuiría a mejorar la esbeltez del segundo cuerpo.

En cualquier caso, tales decisiones llevaron al arquitecto carmelita a renunciar a su habitual versión simplificada de la característica voluta de transición introducida por Leon Battista Alberti. Como otros arquitectos de la época, fray Alberto solía recurrir en sus fachadas conventuales a un simple arco de circunferencia, como el que muestra el diseño de Serlio, dispuesto entre dos pilarcillos apilastrados coronados con bolas o pirámides. En la capilla de la Vera Cruz, sin embargo, colocó una primera voluta de pequeño tamaño flanqueando el ático que se repite también como terminación de los contrafuertes del flanco norte. Y otra de mayor tamaño sobre la segunda imposta con un quiebro en su desarrollo y un roleo de remate hoy desaparecido, pero conocido por imágenes anteriores a 1947 (figura 1).

Como en todos los ejemplos descritos, el tramo central de la fachada debió contar con un frontón de remate. Su inclusión en el proyecto, al menos, parece fuera de toda duda. Alberti advierte de que no cabe concebir el edificio más noble (la iglesia), sin la presencia de la forma más noble de decoración (el frontón) y todas las fachadas conocidas del carmelita lo incluyen. No existen pruebas concluyentes de su construcción, pero sí algunos indicios. Uno de ellos sería la presencia de los pequeños roleos ya descritos, a modo de encuentro de las volutas con este virtual frontón. Además, en las obras de restauración de 2020 se constató el desmontaje parcial de una o varias hiladas de sillares en la coronación de la fachada y la probable reubicación, durante la ejecución de la portada barroca, de dos pirámides de piedra caliza que pudieron coronar en su día dicho elemento.

En Caravaca el vértice superior del frontón supera ampliamente la cota de la cumbrera de la cubierta. De hecho, su plano de asiento estaría situado unos dos metros (cinco hiladas de piedra) por encima de dicha cota para equilibrar la altura del segundo cuerpo, a costa de convertir el paño central de la fachada en una pantalla no arriostrada. Se trata de una solución experimental, o al menos poco madurada, achacable a una falta de concordancia entre las relaciones métricas de la sección interior del templo y la fachada.

Más dudas plantea la composición del cuerpo central de la fachada ante la casi completa ausencia de indicios. Solo sabemos que en él se abría un ventanal cuadrado de 2,60 metros de lado, cerrado con un arco adintelado y capialzado que aún resulta visible desde el coro alto, al igual que el arco de descarga que previene la rotura del arco de acceso principal (figura 5). La presencia de un vano rectangular en el tercio superior de la fachada para iluminar el coro era habitual en los proyectos de fray Alberto. Pero aquí resulta inusual tanto su aspecto como su posición relativa en el lienzo central, que invierte el concepto de Alberti, Serlio y Vignola al colocar la ventana por debajo del ático ante los condicionantes que implica la existencia de una tribuna en el interior del templo. No se alcanza a entender del todo su relación compositiva con los huecos de los flancos y, además, limita las opciones de un virtual remate monumental sobre el acceso, por la escasa distancia disponible entre ambos elementos.

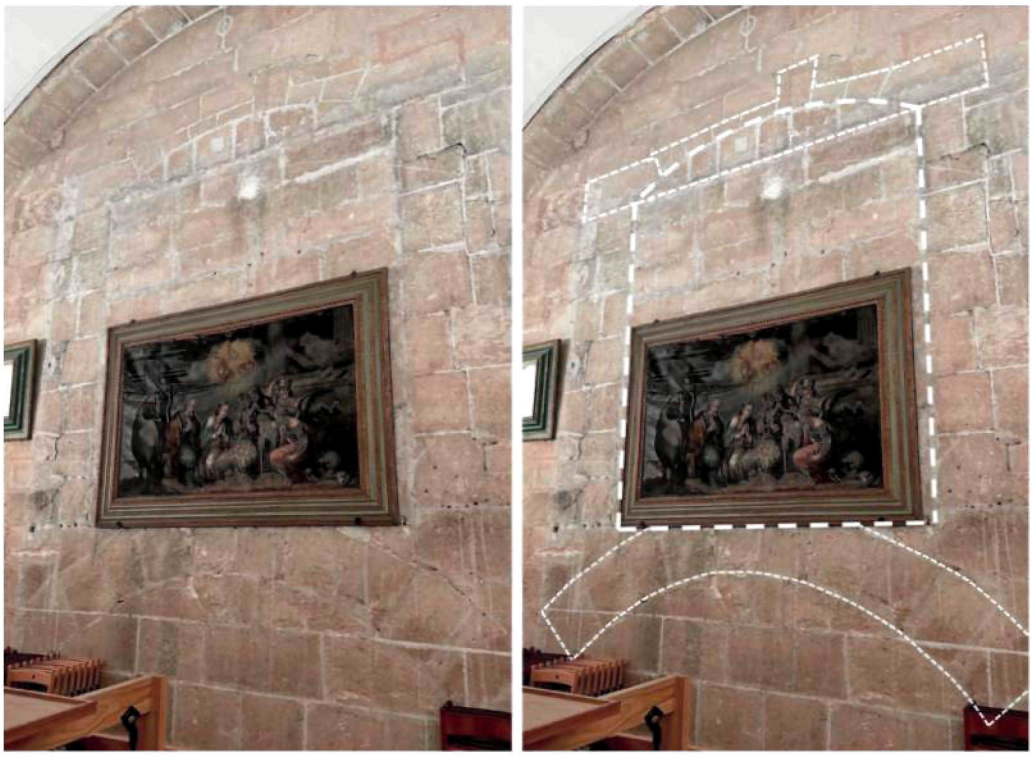


Figura 5. Ventanal cuadrado cegado en el centro de la fachada, visto desde el interior (coro alto). Se distingue el "capialzado de Marsella", que fue cegado con sillares más pequeños; su arco adintelado de cierre; y el arco de descarga sobre el acceso principal a la iglesia, debajo de la ventana.

Tanto las fachadas de Alberti como muchas de las obras conocidas del carmelita poseen unos machones apilastrados en las esquinas y un orden sencillo o doble de pilastras que recorren el cuerpo central hasta el frontón.

Las pilastras esquineras, obviamente, no fueron incluidas en esta fachada y la virtual presencia de un orden único en el lienzo hoy oculto por la portada barroca, de existir, tendría una proporción poco ortodoxa. Por tanto, cabría contemplar la opción de un ligero adelantamiento del cuerpo central, un recurso habitual en la obra conocida del carmelita que, además, estaría en la línea de las novedades difundidas en esas fechas por algunos seguidores de Herrera.

Al respecto merecen cierta consideración dos proyectos para los jesuitas atribuidos a Juan de Nates, sobre todo teniendo en cuenta el precedente que supone el proyecto de fray Alberto para la hoy desaparecida iglesia de El Carmen de Burgos (ca. 1608). Conviene aclarar que se ha documentado la colaboración de fray Alberto de la Madre de Dios con Juan de Nates en la escalera principal del Colegio santiaguista de Salamanca (ca. 1613), la última obra conocida de Nates. Se trata de las fachadas de las iglesias de la Anunciación en Santander (iniciada en 1607) y la de san Miguel y san Julián de Valladolid (figura 6). En esta última al parecer colaboró con Juan del Ribero Rada, el traductor inédito de Palladio que también trabajó para Herrera; cabría situar su factura en los primeros años del siglo XVI, aunque las trazas de la iglesia fueron enviadas a Roma en 1579 para su aprobación. Como en la capilla de la Santa Cruz, el segundo cuerpo de la fachada de la Anunciación también es muy chaparro, aunque por motivos distintos, porque la iglesia santanderina carece de tribuna y los vanos laterales de iluminación se sitúan en el arranque de la bóveda.



Figura 6. Izquierda, fachada de la iglesia de la Anunciación, en Santander. Centro, fachada de la iglesia de san Miguel y san Julián, en Valladolid. Derecha, iglesia de El Carmen, en Burgos (desaparecida).

Sin obviar el valor que otorga fray Alberto a la desnudez y la esencial materialidad de sus fábricas, en ausencia de un elemental orden de dobles

pilastras en este lienzo central, convendría al menos considerar la presencia de unos austeros marcos y encintados como los dispuestos en la fachada de Santa Teresa de Lerma. Son cuestiones de difícil acotación con los datos disponibles, pero dicho recurso contribuiría a ordenar la composición e integrar en ella la ventana cuadrada del coro alto, hoy cegada. Además, establecería una sobria correspondencia con los detalles del interior de la capilla de la Santa Cruz.

Las portadas de acceso de estos dos paralelos jesuíticos también invitan a reflexionar sobre las características del acceso principal proyectado por el carmelita. En sus obras más tempranas, de manera casi generalizada, fray Alberto solía disponer en la entrada al templo un nártex o vestíbulo abierto al exterior con tres arquerías. Usó también esta fórmula en casi todas sus fachadas conocidas de tres cuerpos, incluida la antedicha del Carmen de Burgos, así como en muchas otras de nave única, aunque en bastantes de estas últimas optó, asimismo, desde fechas relativamente tempranas por portadas *vignolescas*.

Precisamente esta última fue la opción elegida por Nates y Ribero para san Miguel y san Julián de Valladolid y por el propio fray Alberto para el convento del Carmen de Caravaca (ca. 1613). No obstante, algunos de sus proyectos coetáneos a la capilla de la Santa Cruz rompen también esta norma y dejan patente su actitud de experimentación. En las fachadas de los templos de santo Domingo (1613) y san Blas (1613) de Lerma recurrió al uso de serlianas que, en el segundo, remató con un triforio de vanos adintelados, motivos tomados del interior de la basílica de El Escorial que también encontramos en los brazos del crucero de la Santa Cruz de Caravaca.

Como ya se ha expuesto, no existe constancia fehaciente de que se llegase a construir la portada principal de la capilla. Solo se dispone de una confusa noticia indicando que la misma aún "no se había hecho" en 1713. Sería necesario completar este dato con alguna evidencia arqueológica que permitiera acotar más el problema, pero de entrada cabría descartar la existencia de un nártex porque le restaría aforo al templo y, por otra parte, la triple arquería no parece encajar demasiado bien con la cuidada traza de las ventanas y otros rasgos del diseño.

Aunque el debate sigue abierto, parece más razonable pensar en una sencilla portada pétrea cuyo diseño resultase compatible con la existencia

del actual hueco de acceso, cerrado con un arco de medio punto ya que sus proporciones encajan en el trazado regulador deducido para esta fachada. O bien, algún otro diseño en la línea de las tres vignolescas que proyectó el carmelita para los accesos laterales, aunque con un mayor ornato. Incluso cabría considerar alguna variante que permitiese la presencia del escudo real enmarcado por un frontón partido o por volutas como las que luce el templo de las Clarisas de Almazán (Soria), de una fecha más tardía, pero que guarda cierto paralelismo con la lámina XXXVI de Vignola. Todo ello poniendo siempre el acento en el momento de experimentación que evidencia su arquitectura de esa etapa y las posibilidades imprevisibles que esto puede abrir considerando los escasos paralelos de esta fachada con otras obras del carmelita.

Proporciones de la fachada de la capilla

Antes de intentar establecer, o al menos acotar, la esencia del principio generador del proyecto de fray Alberto para Caravaca conviene advertir que, a diferencia de santa María Novella, aquí no contamos ni con una declaración de intenciones expresa del maestro carmelita ni con sus planos originales para validar su método de diseño. Si bien la base del procedimiento resulta incuestionable, al igual que su aplicación por parte de los mejores arquitectos del momento, hay que contar con las licencias que asume cada maestro, los posibles cambios de proyecto y los virtuales errores de replanteo durante la ejecución. Cada hipótesis debe ser formulada con prudencia y sólo hasta donde alcance a ser acreditada de manera si no incontestable al menos razonable, bien por referencias a otros proyectos de fray Alberto o por los propios restos. También cabe admitir unos mínimos errores métricos compatibles con las operaciones de aplomado de cualquier edificio.

El análisis realizado evidencia que la fachada de la capilla de la Santa Cruz encaja o se inscribe en un cuadrado de 99 palmos castellanos de lado, es decir, de unos 20,7 metros de base considerando un palmo de 20,8976 centímetros (figura 7). Esta es la medida única que, por agregación o fragmentación, determina las relaciones armónicas que articulan el resto de los elementos. El error entre dicha medida, tomada con un distanciómetro láser sobre la propia fachada, y su equivalencia en palmos es menor de 3 cm.

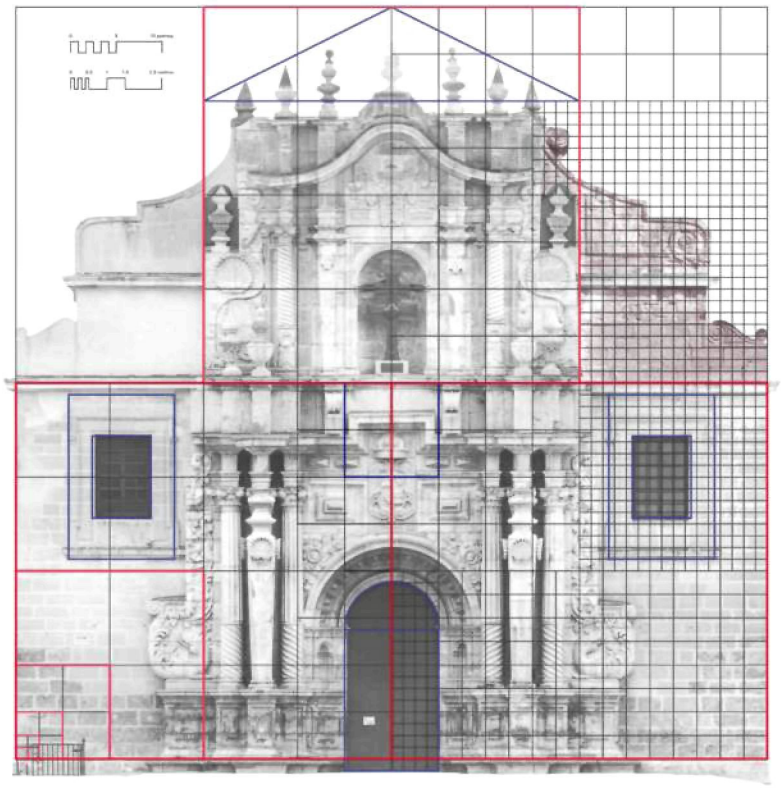


Figura 7. Trazado compositivo hipotético, a partir de una medida única, de la fachada de la Santa Cruz y encaje de sus principales elementos sobre la trama general.

La composición arranca del plano superior del último sillar del basamento, dando por hecho la existencia (bastante razonable, al menos en el proyecto inicial) de un frontón de remate, hoy desaparecido. La relación entre los dos pisos o cuerpos de la fachada queda definida por otro cuadrado de lado la mitad del anterior (49,5 palmos). El piso inferior, a su vez, puede inscribirse en dos cuadrados de 49,5 palmos, mientras que el superior queda envuelto por un solo cuadrado de la misma dimensión, si se acepta la existencia del antedicho frontón. Es decir, como en santa María Novella, el conjunto del edificio guarda una relación de una octava (1:2) con cada uno de los dos pisos.

Para evaluar con mayor rigor los virtuales errores métricos y poder diferenciarlos de los defectos de montaje y los posibles desplomes, los cuadrados anteriores se han dispuesto a partir del eje de simetría de la fachada. La base del cuadrado de 49,5 palmos del flanco contiguo a la "casa del Capellán" (hoy museo) encaja perfectamente, sin apenas error. Su altura, sin embargo, queda 11,86 cm por debajo del plano superior de la cornisa, medidos en su vértice izquierdo, aunque este error debe achacarse

a un defecto de montaje y aplomado detectable a simple vista, como confirma también el resultado obtenido para el cuadrado opuesto. La altura de este otro trazado, por el contrario, encaja perfectamente con los planos de arranque y coronación de la imposta horizontal. Sin embargo, su amplitud excede entre 6,75 y 8,19 cm el semiancho de la fachada, aunque se trata de un error también mínimo y perfectamente aceptable para una composición de casi 21 metros de base y la correcta concatenación de medidas del conjunto.

Mediante el antedicho criterio de fragmentación se fueron dimensionando el resto de los elementos de la composición y se determinó su lugar exacto, integrándolos la cuadrícula resultante. La puerta principal y su arco de acceso, por ejemplo, encajan en un rectángulo de relación 1:2 cuyo lado mayor es 1/4 de la medida única o base del cuadrado envolvente (24,75 palmos). La altura del ático es exactamente la mitad de la medida anterior (12,37 palmos), que es también el tamaño del gran vano cuadrado abierto en el centro de dicha portada. El marco general que envuelve la composición de las ventanas laterales varía ligeramente con respecto al de la puerta (1/16 menos de alto y 1/16 más de ancho). Y así cabría seguir desgranando la relación que guarda cada elemento con el conjunto, quedando acreditado que la totalidad de la fachada fue definida a partir de una progresiva división de la medida de referencia.

Puertas laterales de inspiración viñolesca

El "cuaderno" de Vignola (1563) se convirtió rápidamente en el tratado de arquitectura más difundido y manejado por su practicidad. Logró codificar la razón matemática de los órdenes antiguos para permitir reproducirlos a voluntad sin perder su lógica proporcional. Es decir, facilitó el trabajo de los constructores guardando fidelidad a la solvencia matemática que exigían Alberti y Palladio. Y lo hizo sin perder su profundidad conceptual, a pesar de las críticas recibidas por haberse basado en unos pocos elementos escogidos por su perfección y su consciente alejamiento de todo lo que Vignola consideraba contrario a esta visión científica del problema.[65]

[65] M.A. CAJIGAL VERA, "La Regla de los Cinco Órdenes de Arquitectura de Vignola: ciencia matemática y teoría musical para un nuevo vocabulario de poder en la arquitectura". V. MIGUEZ CORNELLES (coord.), *Las artes y la arquitectura del poder*. Universitat Jaume I, Castellón (2013), pp. 939-952.

La traducción al castellano de Patricio Cajés (1593), comenzada en la temprana fecha de 1567 y validada por Juan de Herrera, contenía un total de 11 láminas dedicadas al diseño de portadas de distinta envergadura que muchos arquitectos tomaron como punto de partida para desarrollar sus propios diseños. Fray Alberto prestó gran atención a la propuesta en la lámina XXXXIII para un acceso de 10 x 20 módulos, aunque también tomó elementos de otras como la XXXIIII y la XXXXII.[66]

Como en el original, Cajés incluyó acotaciones métricas, a partir de un módulo, para asegurar la transmisión de la correcta proporción de cada diseño. Del análisis geométrico de estos dibujos se deduce que muchas de sus proporciones armónicas se corresponden con rectángulos singulares como el auron (aquel cuya razón es el número áureo) o el diagon (de razón raíz de 2). Pero Vitruvio también citó algunos otros paralelogramos de proporciones "dinámicas" que se obtienen a partir del diagon, mediante abatimientos sucesivos de su diagonal. De este último se obtiene el rectángulo con razón raíz de 3, del que a su vez se deduce otro con razón raíz de 4 que deriva en el de razón raíz de 5, que dobla el cuadrado (relación 1:2), y así sucesivamente. Fueron bastantes las formas perlongadas sugeridas por distintos autores como Alberti o Serlio. El primero introdujo incluso una terminología específica para la relación de cada rectángulo armónico: sesquiáltera (2:3), sesquitercia (3:4), sesquicuarta (4:5), etc.

Algunas de estas formas han sido grafiadas en la figura 2 donde se observa el uso del rectángulo de razón raíz de 3 en la lámina XXXIIII y de la proporción aurea en la XXXXIII, entre otros. Y lo más importante, también se detecta la asunción de algunas licencias por parte del proyectista para ajustar de manera casi indetectable estas relaciones a una fracción modular manejable en la práctica de 1/3 ó 1/4 de módulo (entre 5 y 6 cm si el módulo es de un palmo castellano). Debe tenerse en cuenta que la talla manual de algunos tipos de piedra y el tamaño de las juntas de los sillares a veces podían conducir a errores mayores durante el montaje.

[66] P. CAJÉS, *Regla de las cinco órdenes de Architectura de Iacome de Vignola, agora de nuevo traducido de toscano en Romance por Patritio Caxesi, florentino, pintor y criado de su Mag.*, Madrid, (1691 [1693]).

En las referidas tres portadas de Vignola el vano de acceso guarda siempre la relación 1:2, pero no ocurre lo mismo en las del templo de la Santa Cruz, donde siguen otro patrón (figura 7). De todas ellas, la más sencilla y también la más próxima al referido diseño XXXXIII, es la que comunica la tribuna de la iglesia con el llamado *mirador de la Reina*. Las dos restantes, de acceso lateral al templo, representan una variante más monumental y evolucionada, especialmente la de san Lázaro, abierta al sur y quizás la última en construirse. El vano de ésta y la primera se aproximan a la relación 3:4 (una cuarta, porque tienen 5:9 y 4:7, respectivamente), mientras que la recayente al claustro tiene relación 2:3 (una quinta). Y lo mismo ocurre con los rectángulos envolventes, donde también encontramos variaciones por posibles licencias de diseño, deformaciones o errores de montaje. Pero, al igual que en los grabados de Vignola, observamos el uso de rectángulos diagon (san Lázaro); de razón raíz de 3 (san Lázaro y Mirador); y áureo (patio de armas).



Figura 8. Hipótesis. Identificación de posibles rectángulos armónicos usados en el diseño de las puertas secundarias. Izquierda, puerta de san Lázaro. Centro, acceso desde el patio. Derecha, comunicación con el mirador.

Bastante más preciso y armonizado resulta el trazado para las dos ventanas laterales de la fachada principal cuyas formas, ajustadas nuevamente a distintos rectángulos singulares, parecen relacionarse entre sí determinando sus respectivas posiciones (figura 9). El diseño arranca también de la lámina XXXXIII de Vignola, aunque reinterpretando ampliamente algunos de sus conceptos. Destaca la posición del capitel toscano. Aquí, como en otros muchos vanos de fray Alberto, el arco adintelado que cubre del hueco "descansa" virtualmente sobre las

semipilastras, mientras que en el grabado vignolesco continúan ascendiendo hasta alcanzar el falso entablamento que corona el dintel.



Figura 9. Hipótesis. Identificación de posibles rectángulos armónicos usados para el diseño de las ventanas de la fachada principal de la capilla.

Consideración final

Las reflexiones anteriores no resuelven todas las incógnitas que aún encierra esta portada ni agotan el debate sobre ciertos aspectos de su composición arquitectónica, pero intentan dar un paso adelante abriendo nuevas vías de estudio interdisciplinar ante la carencia de datos documentales. El conocimiento se construye desde la reflexión y la discusión y esta contribución anima a ir en esa dirección. La correcta comprensión de las construcciones del pasado pasa por valorar conjuntamente, de una manera crítica y bien contextualizada, los principios del proyecto arquitectónico con las limitaciones que impone la ejecución y las valiosas informaciones que nos ofrecen la arqueología y las fuentes documentales.