



ARQUITECTOS  
Y TRACISTAS  
El triunfo del Barroco  
en la corte de los Austrias



BEATRIZ BLASCO ESQUIVIAS

CEEH

Centro de Estudios  
Europa Hispánica



# I

## Las nuevas bases doctrinales

**Diego de Sagredo (1526).**

**El arquitecto especulativo y la relación pintura-arquitectura**

Si repasamos la literatura artística española de la Edad Moderna, comprobaremos que el nuevo modelo de arquitecto propugnado por Alberti encontró enseguida un cauce idóneo para su arraigo y difusión entre los artistas españoles, gracias a unos textos pioneros editados al calor de la presencia de la corte en Toledo o en Madrid. Empezaremos por el más famoso y difundido de todos ellos, aunque uno de los menos estudiados en opinión de Fernando Marías y Agustín Bustamante, que se encargaron de analizarlo en 1986, calificándolo entonces de tratado «pre-arquitectónico»<sup>1</sup>.

Se trata, claro está, de las *Medidas del romano* de Diego de Sagredo (fig. 3), editado por vez primera en la imperial ciudad de Toledo, en casa de Ramón de Petras, el «2 de mayo» de 1526 y que, a los méritos señalados por los autores citados y por otros más que se han ocupado de él<sup>2</sup>, suma aquí el de su afán divulgador, patente no sólo en el hecho de estar escrito en lengua romance, sino también en la forma literaria elegida para redactar la obra. Al igual que otros autores especializados coetáneos, Sagredo desestimó el formato de tratado, «lo que suponía acotar el ámbito de los destinatarios a un círculo restringido», y se decantó por el diálogo, «más ligero y asequible de contenidos, que por su gran versatilidad gozaba entonces de gran aceptación social y que, por lo mismo, ofrecía más firme garantía de difusión»<sup>3</sup>.

Quizá estos argumentos servirían también para justificar la forma de diálogo elegida por Cristóbal de Villalón para componer el texto citado más arriba (véase Introducción, nota 15) o por Francisco de Holanda –en 1548– para redactar su famoso



3. Portada xilográfica de *Medidas del romano* (Toledo, Ramón de Petras, 1526, in-4º), de Diego de Sagredo. Madrid, Biblioteca del Colegio de Arquitectos de Madrid (COAM).

También Sagredo, en la Dedicatoria a don Alonso de Fonseca y Ulloa (1475-1534), arzobispo de Toledo y canciller mayor de Castilla (fig. 4), subraya con denodado ímpetu la extraordinaria importancia de su empresa editorial; ésta se cifra por un lado en la necesidad de divulgar el legado de Vitruvio y de «otros antiguos que en la ciencia de arquitectura largamente escribieron», a fin de instruir a los oficiales españoles y evitar los muchos errores que se cometían cada día al amparo de la ignorancia; por otro, se cifra en la aplicación intelectual y las largas jornadas de estudio que tuvo que invertir Sagredo para lograr su objetivo mediante un breve y divulgativo diálogo<sup>5</sup>. Así lo señalaron ya Marías y Bustamante, explicando además que la segunda justificación del autor se basaba

en la idea vitruviano-albertiana del *architectus*, como hombre culto y letrado, [...] que realiza una actividad científica y liberal [...] que lo contrapone a la idea tradicional de «maestro de cantería» todavía vinculado a las prácticas y modos estilísticos góticos, [a pesar de lo cual]

manuscrito *Libro de la pintura antigua* o *Diálogos de la pintura antigua*, traducido al castellano en 1563 por el pintor Manuel Denis. En su Prólogo al lector, éste expresa claramente las razones que les movieron a ello:

Considerando yo con el autor la falta de conocimiento que en estos nuestros reinos hay de esta ilustre arte, movido por celo más que por codicia, me quise poner en semejante aprieto de trasladar la presente obra de portugués en mi romance castellano [...] La primera, la verdad del original, la cual yo con todas mis fuerzas he pretendido, teniendo siempre atención al sentido, cuando las palabras no han podido concordar con mi lenguaje, porque en esto nos aventajan los portugueses que tienen términos más significativos para declarar sus conceptos que los castellanos. La segunda, que es el buen frasis y manera de hablar [...] La tercera, que es contar la vida del autor, del todo la callo; uno por ser él vivo; guardando aquello que el sabio Salomón dice: «antes de la muerte no alabes al varón»<sup>4</sup>.

Sagredo no desprecia en absoluto esta figura; frente a los ataques de Alberti, el burgalés, inserto en un contexto artístico de taller, valora a los oficiales mecánicos que son sus propias manos [...] Sagredo establece de forma clara la distinción entre arquitecto y mecánico pero, aunque jerarquice sus relaciones, no demuestra ningún tipo de prejuicio discriminatorio hacia éste, en definitiva el implícito destinatario de su tratado, no obstante pudiera albergar otras intenciones<sup>6</sup>.

A este respecto, sobre el que volveremos más adelante, cabe señalar que el intento divulgativo de Sagredo iría encaminado no sólo a los mencionados arquitectos practicantes, sino también a los mecenas diletantes. Además, no debemos menospreciar ahora la figura o modelo profesional que constituían en España los maestros de canteoría y, en general, todas las maestrías vinculadas con la edificatoria y formadas a pie de obra; durante mucho tiempo los profesionales del sector no dispusieron de un sistema de aprendizaje alternativo al taller y a las maestrías, viéndose forzados a adquirir su instrucción mediante el desarrollo de la propia actividad laboral y a completarla de manera autodidacta con lecturas específicas, bien de carácter teórico o bien de tipo técnico.

Los libros sobre arquitectura editados en España a partir de este momento servirían para instruir a este sector profesional en las nuevas ideas forjadas en la Italia del Renacimiento, estimulando con ello la renovación de la edificatoria local y su doctrina; asimismo servirían para procurar a los aficionados al nuevo arte de la arquitectura –muchos de ellos miembros de la nobleza civil o eclesiástica– el placer y el entusiasmo que proporciona el desarrollo de un saber intelectual, aproximándoles a una realidad que triunfaba ya en otras latitudes y que algunos habían tenido ocasión de conocer *in situ* durante sus periplos italianos. Entre estos aficionados se cuenta sin duda el arzobispo de Toledo don Alonso de Fonseca, promotor del denominado *estilo plateresco* y a quien Sagredo dedicó su libro el



4. Juan de Borgoña, *El arzobispo Alonso de Fonseca*. 1509-1510. Óleo sobre muro de yeso, 85 x 56 cm. Catedral Primada de Toledo, Galería de Obispos de la Sala Capitulár.

mismo año en que aquél viajó a Granada formando parte de la comitiva humanista que acompañó a Carlos V para celebrar sus esponsales con Isabel de Portugal, un acontecimiento clave para el desarrollo del Renacimiento en España<sup>7</sup>. Los comitentes eran un factor esencial y determinante para la modernización de la arquitectura y la estimación de los propios arquitectos; además, eran implícitos destinatarios de los textos que se elaboraban sobre esta facultad, así de los teóricos como de los de contenido y formato más técnico y especializado, variando el grado de implicación del cliente en el proceso arquitectónico según su curiosidad y su predisposición al aprendizaje y a la lectura. No olvidemos que los artistas, y en especial los arquitectos, son lo que son en virtud de ellos mismos y en virtud también de las posibilidades de ser que les brindan sus clientes.

Leon Battista Alberti, docto patriarca de la arquitectura moderna y uno de los referentes –junto a Vitruvio– del propio Sagredo, ratificó que los edificios necesitaban de un padre y de una madre, es decir, de un arquitecto y de un promotor. Un buen comitente, entendiendo la bondad en sentido de exigencia, predisposición, celo y entendimiento, podía impulsar la carrera de un arquitecto oscurecido hasta entonces por la mediocridad de sus encargos, podía participar activamente en la disposición de un edificio (algo muy frecuente, como ya evidenció Vitruvio) y podía también, en definitiva, cambiar el rumbo de la arquitectura, propiciando la introducción de novedades conocidas por él en el transcurso de unos viajes, unas relaciones sociales y un aprovechamiento cultural que resultaban para los clientes más habituales que para los propios artífices.

Del mismo modo, un mal comitente, distante, despreocupado o ignorante, podía limitar la capacidad creativa de un arquitecto y desvirtuar la disposición original de su proyecto, ya fuera por coartar su autonomía, por malgastar su talento en acciones menores e indignas de su genio o por confiar a otros la ejecución de sus ideas, pudiendo igualmente –y por todo ello– retrasar la evolución de la arquitectura y consolidar modas pretéritas frente al avance de las nuevas, algo que también podía estar determinado lógicamente por una simple razón de gusto y de identificación personal del cliente con un estilo determinado, aunque su vigencia estuviera ya puesta en entredicho o abiertamente denostada en otros ámbitos culturales de vanguardia<sup>8</sup>.

Cuando Sagredo puso su libro bajo la protección del arzobispo Fonseca, la nueva mentalidad humanista impregnaba la corte de Carlos V gracias a la presencia, entre otros, del embajador veneciano Andrea Navaggero y especialmente del nuncio papal Baldassare Castiglione (fig. 5), amigo personal del insigne pintor Rafael de Urbino y autor del no menos famoso diálogo *Il Cortigiano*; aunque se publicó en 1528, ya estaba redactado cuando el autor vino a España, donde sus ideas y recomendaciones calarían hondo en la ciudad de Toledo, en la que vivió durante varios años y donde murió en 1529. Una de estas ideas se refería a la necesidad que tenía el «perfecto cortesano» de «saber dibujar o trazar y tener conocimiento de la propia arte de pintar»<sup>9</sup>.

### III

## El Escorial y las Obras Reales (1563-1617). Del perfecto «arquitecto tracista» al «maestro y trazador mayor de Obras Reales»

#### **Juan Bautista de Toledo y Juan de Herrera. La extinción del «arquitecto real» y el triunfo del «maestro mayor de Obras Reales»**

El insigne Juan de Herrera se incorporó a las Obras Reales en calidad de asistente delineante o trazador de Juan Bautista de Toledo, mediante real cédula expedida el 18 de febrero de 1563 y dirigida al pagador del Alcázar de Madrid y Casa del Pardo, donde se dice «que habiendo tenido relación de la habilidad que Joan de Herrera tiene en cosas de arquitectura, le hemos recibido [...] para que nos haya de servir y sirva en todo lo que fuere mandado, dependiente de la dicha su profesión, y se le ordenare por Juan Bautista de Toledo, nuestro arquitecto, a quien ha de acudir a tomar la orden de las obras y cosas que conviniere hacer para nuestro servicio», sin especificar nada más, asignándole un sueldo que se acrecentaría en años sucesivos, al ritmo al que aumentaban sus prebendas y su responsabilidad al frente de El Escorial<sup>1</sup>.

Cuando esto sucedía, había empezado a declinar la estrella de Juan Bautista de Toledo, bien fuera por los desencuentros con el rey o bien, según defiende Javier Rivera, por su delicada salud, aunque seguiría manteniendo el empleo vitalicio de arquitecto real o arquitecto de Su Majestad, con el que se le había contratado en 1559. Ese año



36. Anónimo madrileño, *Vista del Pardo*. Siglo XVII. Óleo sobre lienzo, 137 x 278 cm. Madrid, Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. Patrimonio Nacional.

en mano, conforme a las trazas generales y particulares que de ello están hechas»<sup>7</sup>. Por trazas generales o maestras hemos de entender aquellas que definen el proyecto de arquitectura, mientras que las particulares son aquellas otras –de carácter más concreto– que se usan para la ejecución del proyecto, durante el proceso constructivo (fig. 37).

Simultáneamente a estos últimos nombramientos –y con fecha de 17 de agosto de 1563– Felipe II promulgó las primeras *Instrucciones generales de Obras Reales*, que quedaron refrendadas al año siguiente. En ellas se codificaban por extenso las competencias de sus oficiales fijos o de plantilla; es decir, del maestro mayor de Obras Reales (a la sazón Juan Bautista de Toledo), los aparejadores, veedor, pagador, contador, proveedor y sobrestante, encargados al unísono de la ejecución de las obras y administración de los caudales, materiales y operarios destinados a la conservación y aumento de los palacios que quedaban bajo su jurisdicción<sup>8</sup>. Según se detalla en los documentos, éstos eran el Alcázar y Caballerizas de Madrid, el palacio del Pardo, la Casa de Campo y su entorno. Los que no se citan expresamente –como Aranjuez o El Escorial, con sus edificios anexos– gozaban de un régimen propio de funcionamiento interno, muy similar a éste, que podía compendiarse en sus respectivas *Instrucciones particulares*, sometidas asimismo a la autoridad de la Junta de Obras y Bosques. En cualquier caso, al frente de cada palacio y Sitio Real del territorio peninsular había un maestro mayor o un aparejador (dependiendo de la entidad del inmueble, la envergadura de los trabajos en curso



mayor relativas a la ejecución de nuevas obras y reparos ordenados por el rey, a la firma de las nóminas y libranzas de los gastos ocasionados, a la guarda y custodia de una de las tres llaves del arca donde se guardaban los caudales, y al remate y concierto de los destajos pertinentes<sup>9</sup>.

Merced a las *Instrucciones generales* de 1563, se confería al maestro mayor Juan Bautista de Toledo la responsabilidad principal de que «ponga las obras y lleve a debida ejecución las dichas obras hasta que de todo punto sean finidas y acabadas, conforme a las trazas generales y particulares que de ello estaban hechas y las que de aquí en adelante yo mandare hacer», sumando a estas competencias las rutinarias funciones administrativas y de control propias de la Maestría Mayor<sup>10</sup>. Algunas se especifican en el propio documento, tales como «decir con tiempo cuáles cosas conviene dar a destajo, y cuáles no, recibir los maestros y oficiales que hubieren de trabajar, comunicándolo con el proveedor, veedor y contador para que entre todos se acuerde el salario o jornal, firmar con los mismos las nóminas y libranzas, y tener una llave del arca del dinero, otra el veedor o contador, y otra el pagador»<sup>11</sup>.

Más allá de sus respectivas denominaciones, queremos hacer notar las sutiles diferencias existentes entre los títulos de arquitecto real y maestro mayor que asumió Juan Bautista de Toledo. Aquél era de tipo extraordinario, es decir, ajeno a la plantilla de Obras Reales, tenía un marcado carácter especulativo y comprometía al titular a elaborar nuevas trazas y modelos ordenados directamente por el rey; su actuación no estaba vinculada a un palacio concreto, sino que se ligaba a la voluntad momentánea del monarca y a su real servicio, obligando al arquitecto a residir cerca de él para facilitar la comunicación entre ambos<sup>12</sup>. Al tratarse de un cargo excepcional, el arquitecto real no disponía de oficiales de plantilla para su asistencia, así que Felipe II consideró oportuno dotar a Juan Bautista de ayudantes –asimismo extraordinarios– para aliviar su carga.

En cambio, la Maestría Mayor de Obras Reales vinculaba a su titular a unas obras determinadas, obligándole a tomar las riendas de las mismas en compañía de otros oficiales de plantilla y de acuerdo con las trazas generales y particulares que estuvieran ya aprobadas o se fuesen aprobando por el rey y sus ministros, con prohibición expresa de modificarlas. El objetivo de la Maestría Mayor era garantizar la buena marcha de las obras, su economía y la unidad del programa arquitectónico sancionado por el soberano actual o por sus predecesores en el trono, con independencia de la eventual sustitución del beneficiario del empleo. El cargo no llevaba aparejada de oficio la formación exclusiva de trazas para la reforma o ampliación de los inmuebles de su jurisdicción, pues era privilegio del soberano contratar a otro arquitecto si lo estimaba oportuno para los intereses de la monarquía, sobre todo tratándose de una empresa de consideración extraordinaria por su entidad o relevancia. En tal caso, las trazas podían encargarse al titular del empleo, pero también podían encomendarse a un sujeto ajeno a la plantilla oficial, obligándose el maestro mayor a ejecutar el proyecto aprobado por el rey y sus



ministros. Muchas de las funciones del maestro mayor eran mancomunadas y le forzaban a colaborar asiduamente con los otros oficiales en nómina.

El veedor debía encargarse de registrar los gastos con exactitud y tenía obligación de informar al maestro mayor o al proveedor —cuando lo requiriesen— del movimiento de caudales y del saldo disponible para adquirir materiales o emprender nuevas obras. También debía llevar cuenta aparte y separada de los oficiales empleados y consignados al cargo del pagador, así como de «los albañiles, cubridores de pizarra y carpinteros extranjeros que con gajes o salario ordinario trabajan y trabajaren en las dichas Obras»<sup>13</sup>. Periódicamente debían reunirse el pagador, el veedor y el maestro mayor, o en su defecto el proveedor, para supervisar y registrar las cuentas del primero, y, cuando correspondiera, los cuatro debían librar los jornales a los oficiales y peones.

El control directo del rendimiento laboral y la cualificación de los empleados correspondía ejercerlo al proveedor, al maestro mayor y a un sobrestante, encargados de vigilar el estricto cumplimiento de la jornada laboral. La selección del personal necesario para las obras —albañiles, canteros y carpinteros— competía al maestro mayor y debía hacerse en función del dinero disponible en cada ocasión. El propio maestro, en compañía del veedor y el proveedor, debía acordar la cuantía de los jornales y los tres estaban facultados para despedir a los empleados que no rindieran adecuadamente. También competía al maestro mayor y al proveedor, con intervención del otro oficial, planificar y decidir con tiempo suficiente las obras que debían darse a destajo, fijando los precios y condiciones de contrato de los destajeros.

El proveedor de materiales estaba encargado de los nuevos y de los reutilizables provenientes de derribos, debiendo registrar con detalle su coste, procedencia y destino, con asistencia del maestro mayor, el veedor y un sobrestante. Ellos y los otros oficiales tenían prohibición expresa de vender o prestar materiales de las Obras, no siendo en beneficio de la Real Hacienda. Por último, se encarecía al maestro mayor —entonces Juan Bautista de Toledo— que avisara con tiempo suficiente al proveedor de los materiales necesarios para cada obra, detallando su calidad y especificando dónde, cómo y cuándo debían disponerse.

Durante su reinado, Felipe III perfiló las normas enunciadas por su padre mediante nuevas *Instrucciones generales*, emitidas el 30 de junio de 1615, para que se «guarde y cumpla en la continuación y ejecución de las Obras de nuestro Alcázar y Caballerizas de esta villa de Madrid, y en la Casa del Pardo, y Campo, y estanques y otras cosas, y obras que en contorno de esta dicha villa y del Pardo se hacen, y se hicieren de aquí adelante». Con ello aumentó la eficacia del reglamento y logró que se mantuviera vigente durante más de un siglo, pues las *Instrucciones* fueron revalidadas sin alteraciones en 1649, 1651 y 1697<sup>14</sup>.

En 1563, apenas cuatro años antes de su muerte, la situación de Juan Bautista de Toledo había variado notablemente, pues a su primera designación como



38. Jacopo da Trezzo, *Juan de Herrera*. 1578. Medalla de bronce, 50 mm de diámetro. Madrid, Museo Arqueológico Nacional.

la organización y el mando. Según Bustamante, estas cualidades le permitieron «ganarse la confianza de Felipe II, y acabar dominando las obras como Arquitecto de Su Majestad sin necesidad de ninguna maestría mayor». Por lo que atañe a El Escorial, ésta se suprimió oficialmente mediante la *Instrucción particular* de 1572, así que

la posible relación que había entre el Arquitecto y el sector de las obras desaparece por extinción del cargo de Maestro Mayor [de El Escorial]. El Arquitecto no sólo sigue dependiendo del Monarca y bajo sus órdenes directas, como lo estuvo Juan Bautista, y lo está Juan de Herrera desde 1567, es que a partir de ese momento, al cegarse todo posible contacto entre la Congregación y él, éste se producirá sólo cuando lo permita y lo juzgue conveniente

te Felipe II. Por eso la acción de Juan de Herrera nunca hay que buscarla ni entenderla, como la forma de obrar del maestro mayor tradicional<sup>17</sup>.

Conviene recordar nuevamente a este respecto que Herrera tampoco ejerció nunca la Maestría Mayor de Obras Reales.

Las únicas confirmaciones públicas –aunque no administrativas– que obtuvo Herrera de su implícita condición de arquitecto real hemos de buscarlas, primero, en la medalla de bronce que diseñó en 1578 Jacopo da Trezzo, orfebre del rey, con la efigie del artista y la leyenda «Ioan Herrera. Phil. II. Reg. Hispp. Architec.» en el reverso (fig. 38), mientras el anverso conmemoraba la basílica de El Escorial y el nacimiento de Felipe III. Poco después, en 1579, Herrera era nombrado aposentador mayor de Palacio, un prestigioso título relacionado con el acondicionamiento y disposición del Cuarto Real que conllevaba la comunicación directa –o «a boca»– con el rey. Tradicionalmente, y así se confirma durante el reinado de Carlos V, el título había recaído sobre un cortesano próximo al monarca, pero a partir de entonces, y sobre todo desde el nombramiento de Francisco de Mora como maestro mayor de Obras Reales y aposentador de palacio, ambos empleos quedarían tácitamente vinculados entre sí, evidenciando la estrecha conexión de ambos con la arquitectura<sup>18</sup>. Al mismo tiempo, y en varios documentos, Felipe II se refiere a Juan de Herrera como «nuestro arquitecto»<sup>19</sup>. Quizá esto bastaba para satisfacer su ambición,



39. Francisco de Mora, *Alzado del Claustro de San Jerónimo el Real de Madrid*.  
Hacia 1602. Pluma, pincel, lápiz negro, tinta y aguadas marrones y violetas  
sobre papel amarillento verjurado, 478 x 950 mm. Madrid, Biblioteca Nacional de España.

pero no fue suficiente para incorporar su nombre y su memoria a un debate centrado, básicamente, en el título de maestro mayor de Obras Reales que Herrera nunca obtuvo.

Recapitulando, con Toledo se extinguió tácitamente el empleo de arquitecto real, que murió con él el 19 de mayo de 1567; cinco años después, en las *Instrucciones* de 1572, se suprimió oficialmente el título de maestro mayor de El Escorial. No sucedería lo mismo, sin embargo, con la Maestría Mayor del Alcázar de Madrid, Pardo y Casa de Campo, que se fue reforzando paulatinamente como el principal empleo de Obras Reales y se transmitió sin interrupción (no sin polémica) desde la muerte de Toledo hasta la consolidación de la dinastía Borbón en España<sup>20</sup>. Asimismo, se consolidaría el empleo de ayuda de trazas, concedido al unísono a Juan de Herrera y a Juan de Valencia para auxiliar a Juan Bautista de Toledo en sus oficios.

Tras la muerte de Juan de Valencia, en 1591, la Maestría Mayor de Obras Reales del Alcázar de Madrid, Pardo y Casa de Campo se otorgó a Francisco de Mora, que, al igual que su predecesor, era diestro en el arte de dibujar (fig. 39) y experto en cuestiones técnicas y administrativas, que era a fin de cuentas lo que se requería para la citada maestría<sup>21</sup>. Sus facultades, sin embargo, quedaron supeditadas a la autoridad de Juan de Herrera, a quien asistía en las Obras Reales desde 1579 y cuya primacía en las mismas resultaba incuestionable.





40. Fernando Brambilla, *Vista de la Galería de Convalecencia y estanque de recreo de los monjes del Real Monasterio de San Lorenzo*. Primer tercio del siglo XIX. Óleo sobre lienzo, 165 x 139 cm. Patrimonio Nacional.