

EL GÓTICO VINDICADO. SOBRE ALGUNOS VIAJEROS INGLESES Y ESPAÑOLES EN LA SEGOVIA DEL SIGLO XVIII

Daniel Crespo Delgado
Universidad Complutense de Madrid
danielcrespodelgado@hotmail.com

Resumen

En la segunda mitad del siglo XVIII y bajo el amparo de la Ilustración se desató en toda Europa una inédita curiosidad por las antigüedades y las bellas artes medievales. Algunos viajeros ingleses y españoles que pasaron por Segovia en dichas décadas testimoniaron este nuevo interés, siendo los primeros que observaron y estudiaron el arte medieval segoviano, vindicando su relevancia para la ciudad y su historia. Es más, el arte medieval segoviano y en especial su arquitectura jugaron un importante papel en el acercamiento y comprensión de este estilo por parte de la erudición española del llamado Siglo de las Luces.

Palabras clave: Viajes, Segovia, Ilustración, Arte y arquitectura medieval.

Summary

During the second half of the 18th C. and following the ideas of the Enlightenment, all around Europe a curiosity for antiquities developed. Some English and Spanish travellers stated this interest in their writings about Segovia. They were the first who observed and studied the Segovian art from the Middle Ages in relation to the city and important role in the understanding of this style by Spanish scholars.

Key Words: Travels, Segovia, Enlightenment, Art, Medieval architecture.

* * * * *

En el verano de 1760 llegó a Segovia un viajero excepcional. No sabemos cuantos días residiría en esta ciudad y cómo transcurrirían, aunque suponemos que no fueron muchos, no más de cuatro o cinco, y que despertaría una notable curiosidad entre la élite local. Y es que el paso del joven aristócrata Thomas Pitt (1737-1793), miembro de una de las familias más poderosas e influyentes de Inglaterra, no podía dejar indiferentes a las autoridades y a la nobleza segoviana. Pero si el rango de Pitt no era el usual entre los viajeros que llegaban a la Segovia dieciochesca, todavía resultaba más extraordinario el principal objetivo de su estancia. Pitt no visitó Segovia por cuestiones políticas, económicas, familiares o piadosas sino para conocer el estado de la ciudad y muy especialmente para ver y estudiar sus principales monumentos histórico-artísticos. En las memorias que redactó de su viaje y que todavía permanecen manuscritas dedicó unas líneas al celeberrimo acueducto romano, mas sus observaciones se centraron en otro tipo de monumentos, en concreto en los edificios medievales de la ciudad. En una fecha tan temprana como 1760 este interés por la arquitectura medieval no puede dejar de calificarse de extraordinario. Que sepamos, Pitt fue el primero en estudiar el arte medieval segoviano o, al menos, del primero que queda constancia.

El paso de Thomas Pitt por Segovia se enmarcó en el viaje de formación que realizó entre 1760 y 1761 por Portugal, España e Italia¹. Saliendo de Inglaterra desde el puerto de Plymouth el 28 de febrero de 1760, Pitt arribó a Lisboa el 7 de marzo. Permaneció en Portugal hasta mediados de mayo, visitando su capital y lugares tan destacados como Sintra, Mafra, Batalha y Alcobaza. Pasó a España por la frontera de Badajoz, siendo la ruta más habitual entre Lisboa y Madrid y la que le permitiría conocer las ruinas romanas de Mérida, desde antiguo famosas entre todos los eruditos del continente. Llegó a la capital española a principios de junio. Aprovechó su estancia de varios meses en Madrid para visitar localidades cercanas tan repletas de testigos históricos como Toledo, Aranjuez, El Escorial y Segovia. Luego se trasladó a Andalucía, visitando Córdoba, Sevilla, Cádiz y Granada. Pitt continuó su periplo por la costa levantina, deteniéndose en Murcia, Valencia y Tarragona, hasta llegar a Barcelona, desde donde tomó un barco a finales de noviembre que le

¹ Todos los datos relativos al viaje de Pitt por España, si no se indica lo contrario, los tomamos de los dos modélicos estudios que lo han dado a conocer en España: MATEO SEVILLA (1993); MATEO SEVILLA (2003).

llevaría a Génova. En escasos seis meses Pitt había visitado los principales puntos de interés que para un curioso viajero de mitades del siglo XVIII presentaban Portugal y España. Destaquemos que su viaje por Italia se interrumpiría por la inesperada muerte de su padre en julio de 1761, regresando a Inglaterra en las navidades de ese mismo año. Aunque no sabemos si retornó a su patria entristecido por estos últimos acontecimientos, de lo que no hay duda es que volvía con un enorme bagaje de experiencias y conocimientos. Había cumplido con el cometido que le había llevado a partir de Inglaterra hacía ya casi dos años.

De todos es sabido que los viajes de formación por Europa eran habituales entre los jóvenes aristócratas ingleses, quienes los emprendían tras finalizar sus estudios universitarios para completar su ya de por sí esmerada instrucción. Si bien el llamado *Grand Tour* se inició tímidamente durante el reinado de Isabel I (1588-1693), no fue hasta el siglo XVII cuando este viaje por el continente se instauró y se codificó, adquiriendo su máximo florecimiento durante el XVIII². Tal fue el éxito del *Grand Tour* durante esta centuria que también se sumaron franceses, alemanes, holandeses, escandinavos, polacos, rusos y, por supuesto, españoles. Algunos burgueses lo emprendieron aunque nunca dejó de ser un viaje minoritario ya que viajar por placer durante el siglo XVIII era extraordinariamente caro, sólo accesible a las élites. Resulta lógico que los móviles de tan heterogéneo grupo de viajeros fuesen necesariamente dispares, pero el *Grand Tour* siempre se consideró un elemento de formación, una privilegiada experiencia para conocer y ver directamente los lugares más memorables de Europa, puliendo el gusto y la educación de los que lo llevaban a cabo. Decía un escritor tan influyente como Samuel Johnson, que un caballero que no hubiese realizado el *Grand Tour* siempre sería consciente de su “*inferioridad por no haber visto aquello que se espera que un hombre debe ver*”³. Este objetivo convirtió a París y sobre todo a Italia en el horizonte privilegiado de los viajeros europeos. Las razones del encumbramiento de París, la capital cultural del continente y su ciudad más populosa, cosmopolita y controvertida, eran evidentes. Las

² La bibliografía sobre el *Grand Tour* es amplísima. Sobre su origen en el siglo XVI y su evolución hasta su culminación durante el XVIII, véase: BLACK (1985); HIBBERT (1987); CHANEY (1998); DE SETA (2001). Advirtamos que el *Grand Tour* acabó a principios del siglo XIX con la mejora de las comunicaciones y la aparición del ferrocarril, que supuso una profunda revolución en los desplazamientos y el viajar: FERNÁNDEZ FUSTER (1991).

³ FORD (1981), p. 390.

de Italia y de la eterna Roma fueron expresadas magistralmente por la pluma de Joseph Addison en su *Remarks on several parts of Italy, in the years 1701, 1702, 1703* (1705): “*es indudable que no hay lugar en el mundo en el que un hombre pueda viajar con mayor placer y provecho como en Italia... Es la gran escuela de la música y la pintura, y alberga las más nobles obras de escultura y arquitectura, tanto antiguas como modernas. Abundan los gabinetes de curiosidades y las vastas colecciones de todo tipo de antigüedades. Ningún otro país en el mundo presenta tamaña variedad de gobiernos, tan diferentes en sus constituciones como refinados en su política. Prácticamente no hay lugar en la nación en el que la Historia no se haya detenido, ni montañas o ríos que no hayan sido el escenario de un acontecimiento extraordinario*”⁴. Entre los españoles la fascinación por Italia no fue menor. Félix Enciso Castrillón afirmó en *Las conversaciones de mi viaje, o entretenimientos sobre varios puntos de Historia Natural y Literatura* (1805) que Italia “*es el país natal de todo lo más bello, más sublime que hay en todos los tiempos antiguos y modernos*”⁵.

España, un país considerado atrasado y con pocos atractivos, permaneció al margen de la privilegiada geografía del *Grand Tour*. A los ojos de los hombres del siglo XVIII, la península ibérica no presentaba los atractivos de la itálica o de la vecina Francia⁶. De hecho, el paso de Pitt por España tuvo como objetivo final Italia, habiéndose decidido a atravesar la península ibérica y no Francia como era lo habitual entre los ingleses, no sólo por las cuestiones intelectuales que más adelante desgranaremos, sino, fundamentalmente, por la inestabilidad política que había generado la Guerra de los Siete Años. Destaquemos que este carácter alternativo del periplo por España también lo encontramos en otros viajeros dieciochescos. El alemán Wilhelm von Humboldt, hermano del celeberrimo Alexander, recorrió España durante los años 1799 y 1800 por no poder visitar Italia, afectada por la guerra entre Francia y las potencias centroeuropeas⁷. También el turinés Giuseppe Baretti

⁴ ADDISON (1705), p. III.

⁵ CASTRILLÓN (1805), t. III, p. 173.

⁶ Christopher Hibbert lo ha afirmado categóricamente: “*in the eighteenth century it was unusual for English traveller to venture into Portugal and Spain*” (HIBBERT (1987), p. 215) Consol Freixa, que ha centrado sus investigaciones en los viajeros británicos en la España del siglo XVIII, ha escrito de modo clarividente que la exclusión de España del *Grand Tour* fue “*un problema de prestigio cultural*” (FREIXA LOBERA (1991), p. 4). Según Jeremy Black, “*Spain was not regarded as the most interesting country to visit. Madrid lacked the cosmopolitan culture of Paris and Madrid society was regarded as dull. Language was also a barrier... Outside Madrid there was little to see. There was no vogue for the beach, the mountains lacked the interest of the Alps, the Roman antiquities were less well known than those of Italy and there was little interest in the Moorish remains*” (BLACK (1985), p. 24).

⁷ Fruto de este periplo por la península ibérica fue un diario de viaje recientemente publicado en español: HUMBOLDT (1998).

pasó por España procedente de Inglaterra y de camino a su Italia natal, dejando un sabroso recuerdo de este periplo en sus *Lettere familiari di Giuseppe Baretti a'suoi fratelli Filippo, Giovanni e Amedeo* (1762-1763)⁸. Es cierto que gracias a las obras modernizadoras emprendidas por los borbones (en especial por Carlos III) y, sobre todo, a la bien orquestada publicidad que de ellas y del acervo cultural e histórico llevaron a cabo muchos escritores españoles, incómodos ante el que consideraron injusto desprecio continental, entre finales del siglo XVIII y principios del XIX la imagen de España en el extranjero empezó a mejorar y a despertar cierto interés. Este cambio fue testimoniado por Christian August Fischer, quien en su *Reise von Amsterdam über Madrid und Cadix nach Genua in den Jahren 1797 und 1798* (1799) señaló que escasos cincuenta años atrás ningún viajero se aventuraba a desplazarse a España sino era por obligación, preguntándose quién podía visitar por gusto un país calificado en las antiguas crónicas de bárbaro y maniatado por la Inquisición. Los avances que presuntamente se habían dado con Fernando VI y Carlos III habían empezado a transformar la situación hasta tal punto que, según Fischer, se comenzaba a visitar España con curiosidad ya que prometía “*importantes conocimientos al historiador, al naturalista, al filósofo y al estadista*”⁹.

Si bien Madrid, los Reales Sitios, Sevilla, Cádiz y en menor grado otras provincias andaluzas y mediterráneas como Granada, Valencia o Barcelona se perfilaron como los principales hitos de los comparativamente escasos viajeros

⁸ Nacido en Turín en 1719, se trasladó a Inglaterra en 1751, entrando en contacto con algunas de las personalidades inglesas más sobresalientes en las letras y las artes. Su salida de Inglaterra en 1760 para visitar de nuevo Italia se debió a la sugerencia de su amigo Samuel Johnson, quien le propuso servir de acompañante al joven y rico Edward Southwell. Llegados a Lisboa en agosto de 1760, su arribo al puerto de Génova, tras recorrer Portugal y España, no se produjo hasta noviembre de ese mismo año. Destaquemos que entre finales de 1768 y principios de 1769 Baretti estuvo de nuevo en España con la intención de recoger más noticias para la edición inglesa de sus *Lettere*. Finalmente, las reelaboró bajo otro título, *A journey from London to Genoa, through England, Portugal, Spain and France*, aparecidas en Londres en 1770. Véase: CASANOVA y BARETTI (2002).

⁹ FISCHER (1799), p. 496. Ciertos estudiosos actuales, tal es el caso de Dietrich Briesemeister, han llegado a conclusiones similares a las de Fischer, afirmando que en la literatura de viajes sobre España que se publicó durante la segunda mitad del siglo XVIII cambió la imagen del país: se anotaron las transformaciones recientes llevadas a cabo bajo la égida de los Borbones y el incipiente desarrollo de las Luces, se destacaron algunas de sus aportaciones literarias y culturales y se revisaron los prejuicios en torno al carácter de los españoles. Pero a pesar de tales consecuciones, se siguieron anotando carencias: “*la insistente observación de cambios no puede ocultar las críticas, contradicciones y reservas que los viajeros expresan en sus relatos frente a la situación en España en comparación con otros países europeos. Sin embargo, al descubrir cambios comunican al público lector una imagen matizada, actualizada, más objetiva del país tan mal comprendido... Ya no se confina a España al inmovilismo y estancamiento, aunque persisten muchos de los viejos tópicos, pero, en fin, el cambio es posible y se impone como deber en todos*” (BRIESEMEISTER (1992), p. 45).

extranjeros por España, Segovia, por su cercanía con la ineludible capital y por contar con dos monumentos muy conocidos como eran el monumental acueducto romano y el pintoresco Alcázar, fue una visita habitual durante el siglo XVIII¹⁰. Lo demostraría el paso no sólo de Pitt sino el de otros importantes viajeros del momento como Edward Clarke, Norberto Caimo, Richard Twiss, Henry Swinburne, John Talbot Dillon, Joseph Townsend, Jean-François Peyron, el barón de Bourgoing, Robert Southey o George Dowing Whittington.

Si la formación y el ver todo aquello curioso y destacado que un lugar podía ofrecer era el principal móvil de estos viajeros, no debiera extrañarnos que las bellas artes fuesen una de las disciplinas que mayor interés despertasen. Un reconocido tutor de viajeros como fue John Durant Breval afirmó en sus *Remarks on several parts of Europe: relating chiefly to the History, Antiquities and Geography of those countries, through which the autor has travelled; as France, the Low Countries, Lorraine, Alsatia, Germany, Savoy, Tyrol, Switzerland and Spain* (1726) que el conocimiento de las bellas artes debía considerarse, junto al de la antigüedad, la historia y la geografía, una de las “*nobles ramas de la más refinada instrucción*”. Y es que las bellas artes, a lo largo del siglo XVIII, se consolidaron entre las élites continentales como prestigiosos y prácticamente obligados signos de cultura. Como ya vimos a través de las palabras de Addison, una de las razones de que Italia deviniese destino privilegiado de los viajeros fue su consideración como cuna de los principales artistas de la historia. Reconocidos viajeros ilustrados como el francés Jean-François Peyron, el italiano Norberto Caimo o nuestro Antonio Ponz señalaron que no eran pocos los contemporáneos que “*salían de sus casas*” y se tomaban las mayores molestias para contemplar, principalmente, los más relevantes monumentos artísticos del continente¹¹. El escultor Jaime Folch, quien disfrutó gracias a la Academia de San Fernando de una estancia en Roma, epicentro del *Grand Tour*, escribió en 1804 en las páginas del periódico las *Variedades*

¹⁰ Si bien en el muy exitoso *Relation du Voyage d'Espagne* de Madame d'Aulnoy, cuya primera edición vio la luz en París en 1691, Segovia sólo apareció citada en una conversación, se ponderó el interés de su Alcázar, la Casa de la Moneda y, sobre todo, de su acueducto, “*une des choses que les étrangers trouvent la plus belle en ce pays-ci, c'est l'aqueduc de Ségovie*” (AULNOY (2005), p. 94). En el tomo primero (1707) del otro gran relato de viaje por España de los primeros años del siglo XVIII, *Les Delices de l'Espagne et du Portugal* de Juan Álvarez de Colmenar, no sólo se trató de Segovia, sino que se incluyeron un par de estampas sobre el Alcázar, inspiradas en las de Louis Menier de finales del XVII. SANTAMARÍA (2004).

¹¹ Los citamos en: CRESPO DELGADO (2001).

de Ciencias, Literatura y Artes que “la Europa está llena de diletantes, cuya principal diversión es andar viendo pinturas, estatuas y edificios”. Desde esta perspectiva resulta comprensible, al menos hasta cierto punto, el interés de Pitt por las obras de arte que halló durante su periplo por España y del que dejó constancia en las notas manuscritas de su viaje que conforman sus *Observations in a Tour to Portugal and Spain, 1760*, conservado en la actualidad en la British Library. En este manuscrito Pitt recopiló diversas noticias sobre aspectos económicos, sociales o políticos, habituales en todos los relatos de viaje ilustrados, aunque quedaron relegadas a un segundo plano en comparación con las relativas a las bellas artes. A pesar de lo afirmado líneas atrás, advertimos que no dejaba de ser un hecho peculiar que las artes fuesen las principales protagonistas del relato de Pitt. Y es que si bien durante el siglo XVIII empezó a crecer en toda Europa la curiosidad por el arte español y por alguna de sus figuras emblemáticas como Murillo o Velázquez, todavía se consideraba una escuela de segundo orden en comparación con otras como la francesa, la flamenca o, por supuesto, la italiana. No fue hasta bien entrado el siglo XIX cuando el arte español se juzgó como un igual entre el de las otras naciones europeas. Pero el interés de Pitt por las artes hispánicas presentó un aspecto aún más excepcional. Aunque el joven aristócrata inglés hizo referencia a los restos romanos que todavía se hallaban a lo largo y ancho de la península, al celeberrimo Escorial o a la cada vez más admirada pintura barroca, los monumentos artísticos españoles mejor valorados durante el siglo XVIII y por ello los más presentes en la literatura de viajes extranjera de la Ilustración, su curiosidad se proyectó sobre las artes medievales. Tal como ha destacado Matilde Mateo, no hubo prácticamente ningún edificio medieval relevante que Pitt encontrase en su camino que no despertase su atención¹². En sus notas sobre Segovia, por ejemplo, prácticamente estuvieron ausentes consideraciones acerca de su situación económica, siendo escasos sus apuntes sobre el acueducto y nulos los relativos al arte moderno. Pitt se centró en el Alcázar, la catedral e incluso tuvo tiempo para hacer referencia a las iglesias románicas de San Martín y San Esteban. Esta prioridad de la arquitectura medieval se repetiría en Toledo, Córdoba o Granada. El caso de Segovia, pues, no fue especial si bien no deja de ser, como anunciábamos al inicio del artículo, un hecho verdaderamente extraordinario y más si lo comparamos con otros viajeros contemporáneos.

¹² MATEO SEVILLA (2003), p. 11

Es cierto que el progresivo interés que la arquitectura medieval y muy especialmente la gótica empezó a despertar entre los europeos del siglo XVIII – aspecto sobre el que más adelante volveremos – motivó que los viajeros extranjeros por España admirasen los numerosos conjuntos medievales que se encontraban en la península. Pero por lo general sus referencias en los diarios o en los libros de viaje que redactaron fueron muy puntuales. Sólo el patrimonio andalusí fue objeto de detalladas observaciones entre los viajeros. Quince años después del viaje de Pitt, por ejemplo, Henry Swinburne llegó a España con la prioritaria intención de estudiar las antigüedades árabes que se conservaban, especialmente en Andalucía. Fruto de su admiración por estos monumentos fue la larga descripción y el nutrido conjunto de grabados sobre la Alhambra que ofreció en sus *Travel through Spain in the years 1775 and 1776, in wich several Monuments of Roman and Moorish Architecture are illustrated by accurate drawings taken on the spot* (1779). A principios del XIX, en el *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne* (1806-1820) del francés Alexandre de Laborde, monumental compendio gráfico de los que se juzgaron los más notables edificios y paisajes de España, el edificio del que aparecieron mayor número de estampas fue la Alhambra. El proceso que llevaría a la Alhambra a consolidarse en el siglo XIX como uno de los hitos ineludibles de todo viajero por España y de la propia historia de la arquitectura se encontraba, pues, en pleno desarrollo durante la época de la Ilustración. Si a Pitt cabría sumarlo a esta corriente aunque de manera temprana, casi como precursor, sorprende la inaudita preponderancia que en su recorrido adquirió el patrimonio medieval y, sobre todo, que se interesase no sólo por el legado de los musulmanes, acabamos de ver que una curiosidad compartida, sino también por el cristiano, tanto por las grandes catedrales góticas como, incluso, por las más modestas iglesias románicas.

Tomando como referencia Segovia, destacar que los viajeros extranjeros que pasaron por ella durante la segunda mitad del siglo XVIII, los Twiss, Southey, Townsend, Swinburne, Peyron, etc. a los que aludimos en líneas anteriores, dejaron testimonio de su admiración por el acueducto¹³; visitaron el Alcázar, celeberrimo por los hechos históricos y literarios de los que había sido

¹³ Si Richard Twiss, en su *Travels through Portugal and Spain in 1772 and 1773* (1775), afirmó que el acueducto fue “el primer objeto de mi atención en Segovia” (TWISS (1999), p. 67), también para Henry Swinburne o para Joseph Townsend “lo primero que atrae la atención en Segovia es el acueducto” (ver respectivamente: TOWNSEND (1988), p. 200; SWINBURNE (1799), p. 404).

escenario, en especial por los escabrosos encarcelamientos de Ripperdá y de Gil Blas, personaje este último de la homónima obra de teatro de Le Sage¹⁴; citaron la catedral, las más veces con relativo entusiasmo¹⁵; se refirieron a la apatía y al tono provinciano de la ciudad; tal vez dedicaron unas líneas a la Mesta y a sus otrora boyantes industrias textiles, a la Casa de la Moneda, y poco más¹⁶. Al margen de los viajeros que repitieron con mayor o menor fortuna similares contenidos y que, a diferencia de Pitt, no mostraron ningún interés especial por la arquitectura medieval segoviana, cabría destacar el caso del también británico Edward Clarke, quien en 1763 publicó en Londres sus *Letters concerning the Spanish nation, written at Madrid during the years 1760 y 1761*. Lo cierto es que las *Letters* no fueron un libro de viajes al uso. Clarke prescindió del relato diacrónico de un periplo, optando por dedicar una serie de capítulos a analizar de manera monográfica el estado político, económico y cultural de España, centrándose en los restantes en la descripción de las más relevantes ciudades que había visitado, en concreto, El Escorial, Toledo y Segovia. A la descripción de este puñado de ciudades les siguió un heteróclito capítulo en el que dio cuenta de las antigüedades, en especial romanas pero sin olvidar las árabes y algunos monumentos modernos, de Córdoba, Sevilla, Cádiz, Granada, Sagunto, Tarragona y Barcelona. Si bien en su capítulo dedicado a Segovia, Clarke se centró en el acueducto romano, llegando incluso a transcribir la detallada descripción de dicho monumento que Enrique Flórez incluyó en el tomo VIII (1752) de su *España Sagrada* (1747-1879), cabe señalar su detenimiento en los edificios medievales, haciendo referencia no sólo al Alcázar y a la catedral,

¹⁴ Matilde Mateo ha señalado al Alcázar de Segovia como el monumento medieval español más famoso durante el siglo XVIII, adquiriendo una popularidad semejante a la Alhambra o El Escorial tanto por su pintoresquismo como por sus connotaciones históricas y literarias. MATEO SEVILLA (1993), t. I, p. 149. Durante el siglo XIX y a pesar de la apatía en la que cayó Segovia por la tardía llegada del ferrocarril, el Alcázar siguió despertando la admiración de viajeros y visitantes. Así se manifiesta en las estampas y litografías anteriores al incendio de 1862: RUIZ HERNANDO (1994).

¹⁵ Aunque para Richard Twiss la catedral era un “*antiguo edificio gótico... que no tiene nada que merezca atención*” (TWISS (1999), p. 69), para Swinburne, en cambio, era una de las más bellas “*in the latest Gothic manner*” (SWINBURNE (1799), p. 406). Townsend, Peyron o el italiano Caimo destacaron algunas de las obras conservadas en el interior, sobre todo el retablo mayor y el de Juan de Juni. (TOWNSEND (1988), p. 201; PEYRON (1783), t. II, p. 125; CAIMO (1764-1767).

¹⁶ Tanto John Talbot Dillon en su *Travels through Spain, with a view to illustrate the natural history and physical geography of that kingdom, in a series of letters*, como Twiss (TWISS (1999), p. 61-67) o el barón de Bourgoing (BOURGOING (1783), t. I, p. 37-61) ofrecieron interesantes datos sobre la Mesta, pudiéndose completar con las referencias de Peyron o el mismo Bourgoing a la industria textil segoviana, en especial a la recién creada fábrica de Laureano Ortiz (PEYRON (1783), t. II, p. 127-129; BOURGOING (1783), t. I, p. 53-55).

sino también a las iglesias de San Martín, San Millán, San Juan Bautista, San Pablo, Santo Domingo y San Francisco. De hecho, el rasgo más destacado que Segovia ofrecía al viajero era, según Clarke, que presentaba edificios de todos los estilos arquitectónicos conocidos, siguiendo su terminología, del “*Roman, Gothic, Moorish, Saxon and Spanish*”, es decir, desde el romano al renacentista y barroco (ese impreciso *Spanish*) pasando por el árabe, el románico (*Saxon*) y el gótico¹⁷. Si Pitt había sido el primero en fijar su atención en la arquitectura medieval segoviana, Clarke lo fue en considerarla un patrimonio característico y definidor de la ciudad.

El interés de estos dos ingleses por la arquitectura medieval durante su paso por Segovia y en fechas tan cercanas pudo ser peculiar pero no fue en absoluto casual. Sabemos que fue Pitt quien, habiendo entrado en contacto con Clarke en Madrid en 1760, le recomendó los lugares que debía visitar durante su estancia en España, aconsejándole con fervor que emplease su tiempo en la península estudiando sus “*antigüedades romanas y góticas*”¹⁸. No obstante, esta preocupación compartida por las “*Gothic Antiquities*” no era el fruto de una contagiosa curiosidad pasajera de un aristócrata extravagante, sino que cabría ligarla a un interés por el medieval que, como dijimos, se encontraba en pleno proceso de desarrollo en toda Europa pero muy especialmente en Inglaterra. Ya desde finales del siglo XVII hubo en Inglaterra una sólida corriente erudita de estudio de la Edad Media que cristalizó en la publicación del *Monasticum Anglicanum* (1665-1673). Esta magna obra, centrada en la historia de los monasterios británicos, incluyó, subrayémoslo, numerosos grabados de edificios medievales, configurando el que seguramente fue el primer compendio gráfico de monumentos de dicho periodo. De todos modos, estas tempranas estampas de edificios del medieval no se concibieron como la representación de monumentos artísticos sino como meros escenarios de hechos históricos, mudos testigos de los acontecimientos relatados en las crónicas. No sería hasta mitades del siglo XVIII cuando el arte medieval empezó a estudiarse como fuente historiográfica autónoma e, incluso, a valorarse de manera positiva como estilo artístico. Tanto fue así que el arte medieval fue perdiendo progresivamente la sombría connotación negativa que arrastraba desde el

¹⁷ CLARKE (1763), p. 200.

¹⁸ La carta en la que Clarke desvela que Pitt le recomendó “*to employ his time in Spain, by taking an Account of all the Roman and Gothic Antiquities*” aparece citada en: MATEO SEVILLA (1993), t.I, p. 136 nota 97.

Renacimiento, cuando los eruditos italianos y luego los del resto del continente denominaron *tudesco* o *gótico* al arte posterior a la caída del Imperio Romano, al desarrollarlo entre los siglos V y XV, para afiliarlo a los godos, pueblo considerado bárbaro e incapaz de producir obras notables en cualquier ámbito cultural. Para muchos de los eruditos del siglo de las Luces esta caracterización simplificadora y despectiva del arte medieval ya no era satisfactoria, empezando a surgir preguntas en torno al origen, la periodización y la naturaleza del gótico.

Si bien enlazando con una cuestión ya presente en la Francia de finales de siglo XVII y en la Inglaterra barroca gracias a la figura del arquitecto Christopher Wren (1623-1732), fueron los eruditos de la Ilustración los que replantearon de manera efectiva tanto el origen como la evolución de la arquitectura medieval. Si en la literatura europea de los siglos XVI y XVII fue habitual entender el arte medieval de manera unitaria, ya hacia finales del XVII se empezó a difundir la tesis de que durante el siglo XIII nació una arquitectura distinta a la que se había desarrollado desde la caída del Imperio Romano y la irrupción de los pueblos germánicos en la Europa occidental. Si este segundo estilo se denominó “gótico moderno” o gótico propiamente dicho, al anterior, al que se desarrolló con anterioridad al siglo XIII, en Francia se le empezó a conocer como “gótico antiguo” mientras que en Inglaterra como “*norman*” o “*saxon*”. Tales, por ejemplo, fueron los nombres que manejó James Bentham en la historia de la arquitectura medieval inglesa que incluyó en su *The History and Antiquities of the Conventual and Cathedral Church of Ely* (1771). El término “*romanesque*” no aparecería hasta principios del siglo XIX y, aunque llamado al éxito, su generalización no fue inmediata. De hecho, los problemas entorno a la periodización y denominación del actualmente conocido como estilo románico perduraron durante todo el siglo XIX. Advirtamos que en España, por ejemplo, el término románico no se impuso hasta principios del XX¹⁹.

Sea como fuere, la conciencia de un cambio en las formas de la arquitectura hacia el siglo XIII suponía que el nacimiento de la gótica no podía atribuirse a la irrupción de los pueblos godos en el siglo IV, tal como se había defendido desde el Renacimiento y el Barroco, ya que el salto cronológico entre la invasión de éstos y la invención de la otra era insalvable. Se debían bus-

¹⁹ ALVAR (1985).

car nuevas filiaciones. Una de las hipótesis más extendidas fue la del origen árabe, difundida en Inglaterra por Christopher Wren desde su *Parentalia*, publicada por vez primera en 1750²⁰. Según Wren, las cruzadas cristianas de los siglos XII y XIII habrían permitido el contacto de los europeos con la arquitectura sarracena y, tras su regreso de Tierra Santa, la importación de ciertos elementos a Europa que acabarían por conformar el gótico. No obstante, hubo una corriente que, si bien minoritaria, defendió la posibilidad de que hubiese sido en España donde se produjo el contacto de los europeos con la arquitectura árabe y, por consiguiente, la invención del gótico²¹. Gracias a esta tesis el conocimiento de la arquitectura medieval española adquirió una decisiva importancia para dilucidar el origen del gótico. Un hecho de gran relevancia para nosotros ya que tal fue, sin duda, el móvil del peculiar viaje de Pitt por la península ibérica. Destaquemos que Pitt mantuvo estrechos contactos con los miembros de la llamada escuela de Cambridge, especialmente volcada en el estudio del medievo, y sobre todo con uno de sus máximos animadores, el poeta Thomas Gray, cuyo interés por la arquitectura medieval quedó manifiesto en varios de sus muy influyentes escritos. De hecho, Gray enunció uno de los axiomas recurrentes entre los primeros estudiosos de la arquitectura medieval: la respuesta del origen del gótico se hallaría dilucidando el del elemento que se consideró característico de este estilo, el arco apuntado. No fue casual, pues, que Pitt, al que según Matilde Mateo, Gray diseñaría su recorrido por Portugal y España, mostrase una obsesiva preocupación por fechar los arcos ojivales que fue hallando en las construcciones medievales de nuestro país, ya fuese en edificios cristianos o musulmanes²². Utilizando un peculiar – y digamos que erróneo – sistema de datación señaló en las páginas de sus *Observations in a Tour to Portugal and Spain* que el primer arco ojival de la península era el del monasterio portugués de Alcobaza, de hacia 1148, siendo incorporado con posterioridad por los árabes en sus edificios. De este modo, Pitt negó el origen árabe del gótico, confirmando las tesis del círculo de Cambridge, de estudiosos

²⁰ Si bien tradicionalmente el arquitecto británico Christopher Wren ha sido considerado el creador de la teoría del origen islámico, Matilde Mateo ha publicado una serie de noticias que permiten establecer su origen en la Francia del último cuarto del siglo XVII. A Wren, si acaso, le correspondió la difusión de dicha teoría. Ver: MATEO SEVILLA (2003), pp. 12-14.

²¹ RAQUEJO (1986); RAQUEJO (1989); MATEO SEVILLA (1993); MATEO SEVILLA (2003), pp. 12-14.

²² Para las relaciones de Pitt con Gray y otras personalidades de la cultura inglesa interesadas en el gótico, véase: FREW y WALLACE (1986); MATEO SEVILLA (1993).

como Gray o Bentham, que también se opusieron a vincular el nacimiento del gótico, un estilo que se empezaba a dotar de claras connotaciones patrióticas, al influjo árabe.

Si bien las observaciones de Pitt sobre la arquitectura medieval de Segovia estuvieron marcadas por estas cuestiones, digamos que no cumplieron un papel decisivo en sus conclusiones finales. La catedral segoviana, aunque Pitt subrayase la elegancia de su interior y la belleza de sus vidrieras, era demasiado “moderna” para dilucidar la cuestión del origen del gótico. En cuanto al Alcázar, Pitt se sorprendió de la rica decoración de los techos de algunas de sus salas nobles, hoy sabemos que mudéjares, pero que él no supo vincularlas a la herencia andalusí. Escribió que “no puedo descubrir nada árabe en el castillo”. De gran interés fueron sus apuntes sobre las iglesias románicas de San Esteban y San Martín. De la primera destacó su alta torre horadada por ventanas de arcos de medio punto y capiteles historiados. Afirmó que su estilo era del que “nosotros llamamos sajón” y que sería edificada “probablemente antes de la invasión de los árabes”. Según Pitt, la iglesia de San Martín era del mismo estilo, ponderando el atrio que la rodeaba y su portada monumental con columnas sobre pedestales que le recordó la de la catedral de Lisboa. Aunque Pitt datase las iglesias de San Esteban y San Martín en unas fechas demasiado remotas, “antes de la invasión de los árabes”, que sepamos fue la primera vez que se utilizó una denominación particular a la hora de referirse a edificios románicos españoles. Y el término escogido no fue otro que el de “saxon”, que ya vimos se empezó a manejar en la Inglaterra dieciochesca para los edificios anteriores al siglo XIII y que más tarde se sustituiría por el de románico.

Las referencias de Edward Clarke a los edificios medievales segovianos también revelan su participación en los debates en torno a la periodización y al origen del gótico. En el capítulo de sus *Letters* dedicado a Segovia subrayó la antigüedad de iglesias como San Martín, San Millán o San Juan de los Caballeros. Basándose en la *Historia de la insigne ciudad de Segovia* (1637) de Diego de Colmenares fechó las dos últimas en 923²³. Cuando al final de su capítulo señaló que en Segovia se encontraban edificios de todos los estilos conocidos

²³ “Dejó el conde (Fernán González) en la defensa y gobierno de nuestra ciudad a su hermano Gonzalo Teliz, que mandó edificar las iglesias parroquiales de San Millán, Santa Coloma, San Mamés, que hoy se nombra Santa Lucía, y nuestra iglesia de San Juan” (COLMENARES (1969-1974), t. I, cap. XI, VII, p. 183).

de arquitectura, no hay duda de que pensaba en dichas iglesias al hacer referencia al “*saxon*”²⁴. Clarke destacó los arcos de medio punto como elementos característicos de estas edificaciones, admirándole la dimensión del que presidía la fachada de San Millán, con una “*multitud de molduras decrecientes*”. Se sorprendió de las extensas galerías porticadas de San Millán y San Martín, ponderando la rica ornamentación que decoraba sus capiteles y cornisas. De todos modos, en páginas anteriores, describiendo el acueducto, no dudó, como era norma en este momento, en señalar que la arquitectura del estilo “*sajón*” era “*torpe y pesada*”, sobre todo al compararla con la romana e incluso con la “*gótica moderna*”²⁵. Especial atención le suscitó la galería de San Juan de los Caballeros que, a parte de la “*extraña*” decoración de su cornisa, presentaba un “*arco apuntado*” en su fachada. A partir de los datos proporcionados por Colmenares – tanto la fecha de su fundación como la de las sepulturas de los “conquistadores” de Madrid que se encontraban en su interior - Clarke estableció que la iglesia de San Juan de los Caballeros y el arco apuntado de su fachada “*eran anteriores al siglo X*”. En la pluma de un erudito dieciochesco tales deducciones no debieran extrañarnos porque en este momento fue habitual datar unitariamente las iglesias, tomando como referencia la fecha de su consagración o la que, como en este caso también, apareciese en una inscripción hallada *in situ*. Sea como fuere, y más allá del flagrante error, esta fecha condujo a Clarke a afirmar que el arco ojival en los templos cristianos, y por tanto el gótico moderno, había aparecido en España con anterioridad a Inglaterra, ya que el primero arco de esta naturaleza conocido en las islas, asumiendo lo postulado por Thomas Gray, se databa hacia 1216. En cuanto a su posible origen árabe, en el Alcázar detectó un arco apuntado que parecía pertenecer a la fábrica original. Puesto que Clarke, cayendo en otra notable falta, no tuvo la menor duda de que el Alcázar cabría englobarlo en el “*antiguo estilo árabe*”, datándolo hacia el siglo VIII, antes de la reconquista de la ciudad, dicho arco apuntado podía desmontar las tesis de su amigo Pitt ya que situaría la aparición de tan

²⁴ Afirmó que una de las capillas del convento de San Francisco también se había erigido a la manera del “*oldest Gothic, or Saxon*” (CLARKE (1763), p. 198). Es difícil adivinar a cual de las tres capillas de la epístola de la iglesia de San Francisco, actualmente desaparecida, se refirió Clarke. En cualquier caso, ninguna de ellas presentaba una ornamentación de estilo románico. Recordemos que el convento franciscano de Segovia se fundó hacia mitades del siglo XIII, no construyéndose su templo hasta unos dos siglos después aproximadamente. Ver: QUIRÓS MONTERO (1997).

²⁵ A diferencia de ésta, la del “*gótico moderno*”, según Clarke, sí era en ocasiones “*elegante y de buen gusto*” (CLARKE (1763), p. 183).

decisivo elemento en un edificio árabe en una fecha anterior a su utilización por los cristianos²⁶. De todos modos, Clarke no se atrevió a afirmar que el arco fuese contemporáneo a la construcción del Alcázar, y por tanto de filiación árabe, o una mera adición posterior. Del llamado “*gótico moderno*” destacó la elegancia del convento de Santa Cruz y la majestuosidad de su catedral, que calificó como “*una de las mejores*” de las de estilo gótico que podían contemplarse en España.

Cualquier conocedor del arte medieval segoviano, leyendo las observaciones de Pitt y Clarke, habrá detectado graves errores tanto cronológicos como estilísticos en sus afirmaciones. Y es que Pitt y Clarke eran viajeros que no pudieron disfrutar de una detenida estancia en Segovia, teniendo que ver y tomar notas con rapidez sobre sus monumentos. Eran, además, pioneros, los primeros que recorrían un camino hasta la fecha ignoto, adoleciendo sus opiniones la falta de estudios modernos que organizaran desde un punto de vista historiográfico el magma todavía caótico que era el arte medieval. Desde esta perspectiva sus imprecisiones son comprensibles. Pasaría tiempo hasta que se consiguiese una historiografía del arte medieval español sólidamente documentada y con categorías estilísticas coherentes. Destaquemos que en el segundo tomo de su *Travels through Spain and part of Portugal*, aparecido en Londres en 1808, George Dowing Whittington también se refirió a los monumentos medievales de Segovia. Destacó la decoración en estilo árabe – “*Moorish style*” - de algunos techos del Alcázar, las distintas iglesias que estaban construidas “*de un modo similar a nuestro estilo sajón*” y la catedral, del siglo XVI, que entusiasmaría a cualquier “*connoisseur de la architecture gótica*” si bien no se parecía en nada a la “*manera florida que dominaba en Inglaterra durante el siglo XV*”²⁷. Poco se había avanzado desde Pitt o Clarke si bien el interés por el arte medieval se

²⁶ CLARKE (1763), p. 195-197. La referencia de Clarke a un “*antiguo estilo árabe*” nos remite a lo expuesto por Pitt en sus *Observations*. Pitt se refirió a una evolución del arte hispano-andalusí, individualizando tres momentos o etapas: una antigua (encarnada por la Capilla del Cristo de la Luz de Toledo), una intermedia (representada por la mezquita de Córdoba) y una moderna (de la que sería ejemplo la Alhambra de Granada). Ver: MATEO SEVILLA (1993), t. II, 599. En cuanto a la cronología del Alcázar, recordemos que si bien se encuentran todavía vestigios romanos, sería en la época de Alfonso VIII (1158-1214) cuando se alzaría un primer alcázar, que recibiría importantes intervenciones durante los reinados de Juan II y de Enrique IV en el siglo XV y de Felipe II en el XVI. A pesar de lo afirmado por Clarke, en el Alcázar no se encuentra ningún testimonio de la confusa época de dominación musulmana. De hecho, los hallazgos de este periodo en toda Segovia han sido contadísimos. Véase: CÁCERES BLANCO (1970); MERINO de CÁCERES (1991).

²⁷ WHITTINGTON (1808), t. II, p. 61-67.

encontraba *in crescendo* en todo el continente. De hecho, las cosas cambiarían con rapidez en las siguientes décadas con la aparición de las primeras monografías y síntesis históricas del arte medieval hispano. Las contribuciones inglesas no dejaron de ser claves tal como demuestra que el *Some account of Gothic Architecture in Spain* (1865) del arquitecto inglés George Edmund Street fuese la primera historia de la arquitectura medieval española²⁸. Advirtamos que Street, que estuvo en la península entre 1861 y 1863, otorgó un notable papel a la arquitectura medieval segoviana en la evolución de la española, escribiendo que “*pocas excursiones podrá realizar en España el viajero amante de los viejos templos que a la vez resulten más agradables y fructíferas que la dedicada a esta ciudad castellana*”²⁹.

Y los españoles?

Caducas ya las tesis sobre la excepcionalidad histórica de España – recordemos que el insigne filósofo Ortega y Gasset llegó a afirmar que en España no hubo siglo XVIII – no nos extrañará encontrar en nuestro país a eruditos de la Ilustración que, paralelamente a lo que ocurría en Europa, empezaron a interesarse y a valorar positivamente el arte gótico³⁰. Es más, el arte medieval segoviano y en especial su arquitectura jugaron un importante papel en el acercamiento y comprensión de este estilo que hasta la fecha había despertado limitadas simpatías entre nuestros tratadistas y cronistas. En los dieciocho tomos del *Viaje de España en que se da noticia de las cosas más apreciables que hay en ella* (1772-1794), obra de gran éxito y referencia ineludible de la nueva mirada ilustrada a las bellas artes, aparecieron numerosos datos inéditos sobre artistas y monumentos góticos. Resultaba indudable el interés de su autor, el valenciano Antonio Ponz (1725-1792), por este periodo, llegando a arremeter en varios lugares de su *Viaje* contra el desprecio que algunos mostraban hacia el gótico. Según Ponz, este desprecio era injustificable ya que “*cosas se ven hoy hechas de entonces... de mucha admiración y que después pocos las han igualado en sus mejores partes*”³¹. De hecho, en las páginas del *Viaje* que dedicó a Segovia, la catedral le mereció tanta o más atención que su

²⁸ Haciendo gala de su habitual erudición y brillantez, Mateo Sevilla ha analizado y contextualizado el trabajo de Street y de otros eruditos ingleses del siglo XIX sobre el arte medieval español en: MATEO SEVILLA (1991); MATEO SEVILLA (1993).

²⁹ STREET (1926), p. 196.

³⁰ Entre la bibliografía que ha estudiado este fenómeno destacamos a MATEO SEVILLA (1997)

³¹ PONZ (1772-1794), t. I, II, 29.

antiguo acueducto. Elogió su arquitectura, ponderando su contención decorativa y afirmando que “*por su majestad, amplitud, falta de las menudencias insinuadas y otras partes, es uno de los mejores Templos de España en su línea*”³². Inquirió sobre su responsable y, tal como ya había hecho Diego de Colmenares, atribuyó su “*invención*” a Rodrigo Gil de Hontañón. Esta atribución se reafirmaba por la lectura de su laude sepulcral que, en ese momento, se encontraba “*a los pies de la Iglesia*”. Ponz la trascribió y aconsejó que se conservase, mostrando de este modo un gran respeto por dicho arquitecto que, subrayémoslo, apareció en más lugares del *Viaje de España* y siempre positivamente³³.

Pero a pesar de tal entusiasmo por la catedral, el interés de Ponz por el arte medieval tuvo límites bien definidos. De hecho, sobre las otras grandes edificaciones góticas segovianas como el Alcázar, el convento de Santa Cruz, San Francisco o el monasterio del Parral, las referencias de Ponz fueron muy breves. Peor suerte corrieron las numerosas iglesias románicas de Segovia, de las que no ofreció ni tan siquiera una escueta pincelada. Lo cierto es que a lo largo del *Viaje de España*, las noticias sobre edificios del estilo que Ponz, como muchos de los eruditos del otro lado de los Pirineos, llamó “*gótico antiguo*” fueron escasísimas. La razón no era otra que la consideración de este estilo como uno elemental y decadente, propio de una época convulsa en la que los hombres se encontraban en trágica lucha por la supervivencia, imposibilitados para desarrollar las artes del buen gusto³⁴. Esta infravaloración del arte románico hizo que Ponz no hallase motivos para detenerse en sus monumentos. Incluso como adelantábamos líneas atrás, sus referencias al gótico moderno a lo largo del *Viaje* también fueron limitadas si las comparamos con las que dedicó a las artes renacentistas o del primer barroco, a sus tan estimados Alonso Berruguete, Juan de Herrera o Juan Gómez de Mora. La propia Segovia sería un ejemplo. No obstante su interés por la catedral, no dudó de que la mejor pieza de arquitectura de toda Segovia era la clasicista puerta de San Frutos en

³² PONZ (1772-1794), t. X, VIII, 8.

³³ Señalemos que su entierro en la catedral y la colocación de una lápida fue un deseo expreso de Rodrigo Gil recogido en su testamento (CORTÓN de las HERAS (1997), p. 181). Afortunadamente, dicha laude sepulcral todavía se conserva. En la actualidad se encuentra en el claustro de la catedral. Para el *Viaje de España* en general y para las opiniones de Ponz sobre el gótico o Rodrigo Gil de Hontañón en particular, ver: CRESPO DELGADO (2006).

³⁴ Advirtamos que estos juicios despectivos sobre el arte alto-medieval fueron compartidos por los otros eruditos españoles contemporáneos a Ponz. Ver: BARÓN (1985); PANADERO PEROPADRE (1997); GARCÍA MELERO (2002).

la misma catedral, que creyó, erróneamente, una obra de Herrera o de su aventajado discípulo Francisco de Mora. Junto a la puerta de San Frutos, el retablo mayor de Santa Cruz y las casas consistoriales, todas ellas obras clasicistas, fueron las obras arquitectónicas que más alabó³⁵. Estos juicios desvelan la militancia neoclásica de Ponz, si bien esto no le condujo, como acabamos de ver, a cerrar sus ojos al gótico. Lo cierto es que aun las acusaciones de furibundos intransigentes que los ilustrados han tenido que soportar en diversas ocasiones, fue en este momento cuando empezó a forjarse una mirada interesada en distintas estéticas y estilos no obstante se siguiese manteniendo la creencia en la normatividad de los principios de la gramática clásica.

El jienense Isidoro Bosarte (1747-1807), otro destacado viajero de la España de las Luces y, como Ponz, secretario de la Real Academia de Bellas Artes San Fernando, la institución artística más relevante del periodo y la promotora del imperante clasicismo contemporáneo, también tuvo oportunidad de referirse al arte medieval segoviano en su *Viaje artístico a varios pueblos de España, con el juicio de las obras de las tres nobles artes que en ellos existen, y épocas a que pertenecen* (1804). A diferencia del *Viaje de España* de Ponz, el *Viaje* de Bosarte no incluyó noticias económicas o sociales, centrándose únicamente en la descripción de los principales monumentos artísticos de las ciudades que visitó: Segovia, Valladolid y Burgos. Afirmó en el prólogo de su obra que su intención era la de ofrecer materiales que sirviesen para la confección de una esperada que pronta historia del arte español de la que se carecía hasta la fecha. Esta pretensión le llevó a organizar sus noticias en epígrafes dedicados a cada uno de los distintos estilos artísticos. Así, al tratar de Segovia, Bosarte inició su relato con las antigüedades romanas, siguió con las góticas y acabó con “*las obras del tiempo del renacimiento de las artes*

³⁵ De la puerta de San Frutos escribió que “*es de muy bello gusto de arquitectura... y la obra se tiene por de Juan de Herrera; aunque acaso será de Francisco de Mora, que estudió y siguió a Herrera*” (PONZ (1772-1794), t. X, VIII, 11); la fachada del ayuntamiento también la ligó al “*estilo de Juan de Herrera*” (PONZ (1772-1794), t. X, VIII, 40); y del retablo mayor del convento de Santa Cruz afirmó que es una obra “*muy arreglada y hecha en el buen tiempo que tuvieron las Artes, estos es, en tiempo de Felipe II, y lo dice un letrado que se lee en el retablo: anno 1557. En aquella edad hubo buenos profesores, entre ellos Becerra, Monegro y otros, y yo sospecho que la obra la pensase y dirigiese alguno de los primeros*” (PONZ (1772-1794), t. X, VIII, 31). Si bien Eugenio Llaguno y Juan Agustín Ceán Bermúdez también cometieron el error de atribuir a Francisco de Mora la portada de San Frutos (LLAGUNO (1829), t. III, p. 126), Isidoro Bosarte en su *Viaje artístico* (1804) ya dio con el verdadero nombre de su autor, no otro que Pedro de Brizuela. A este mismo arquitecto, como sabemos, cabría atribuirle el ayuntamiento segoviano. En cuanto al retablo mayor del convento de Santa Cruz, Eugenio Llaguno apuntó que se le encargó la ejecución a Diego de Urbina según un “*diseño de Juan de Herrera*”. Si bien el retablo desapareció, la atribución a Urbina se confirmó posteriormente. LARRAÑAGA, BERMÚDEZ et al. (2005).

en adelante”. En cuanto a las segundas, destacó la abundancia de pinturas y esculturas góticas así como de edificios de esta misma época aunque la mayoría presentaban adiciones modernas. Muchos de estos edificios – San Martín, San Millán, San Clemente, San Quince, San Antonio el Real, etc. - sólo le merecieron una rápida cita. No obstante, gracias a los colaboradores con los que contó en la ciudad, Bosarte pudo ofrecer noticias inéditas sobre dos de los más importantes conjuntos góticos segovianos: el Parral y la catedral. De esta última, los datos de mayor interés que proporcionó se centraron en la espinosa cuestión del arquitecto que inició las obras. Distanciándose de lo afirmado por Colmenares y Antonio Ponz, Bosarte puso en duda que su responsable fuese Rodrigo Gil de Hontañón ya que hacia 1525, fecha en la que se puso la primera piedra del edificio, sería demasiado joven para asumir un encargo de tanta responsabilidad. Recordemos que por su laude sepulcral, ya trascrita por Ponz, estos eruditos sabían que Rodrigo Gil murió en 1577. Para solucionar este dilema Bosarte copió una nota que le facilitaron Juan Gómez Durán y Manuel de Cáceres, canónigos encargados del archivo catedralicio, en la que, basándose en sus propias indagaciones, afirmaban que el arquitecto que principió las obras fue Juan Gil de Hontañón, no siendo nombrado su hijo Rodrigo Gil como maestro mayor hasta 1560³⁶. Siguiendo esta hipótesis, Bosarte no dudó en atribuir las trazas de la catedral a Juan Gil mientras que a Rodrigo le responsabilizó de la capilla mayor y de “*las bóvedas de las capillas que hay detrás de la mayor*”, confesando haber visto “*aquel plano o diseño de bóvedas delineado en pergamino que se conserva en el archivo de esta santa*

³⁶ Bosarte transcribió otro breve papel del canónigo Pedro Montoro en el que se intentaba conciliar la lápida de Rodrigo, las noticias transmitidas por Colmenares y los datos exhumados por Gómez y Cáceres. Sus conclusiones son deliciosas: “*me parece que el medio de conciliarlo todo con verdad es que el maestro fue Juan Gil, padre de Rodrigo, que viendo los adelantamientos y pericia de su hijo en el arte, quiso se pusiese la primera piedra por su hijo para su gloria y nombre que también recaía en él por padre y por maestro. Y que él fuese maestro es cierto: pues por muerte de su padre por los años de 1560 se hizo cargo de concluirlo como tal maestro. Así sacaremos ser cierto todo...*” (BOSARTE (1804), p. 65-66). Independientemente de estas últimas tesis, un tanto peregrinas, no se equivocaron Bosarte y sus colaboradores segovianos en atribuir las trazas de la catedral a Juan Gil de Hontañón. De todos modos, Juan Gil sólo estuvo un año y medio al frente de las obras ya que siendo contratado como maestro en mayo de 1524 murió antes del 4 de abril de 1526, teniendo tiempo únicamente de realizar la planimetría, preparar el solar y levantar los cimientos de los muros perimetrales. Le sustituyó su hijo Rodrigo de Gil de Hontañón, quien firmó el contrato como maestro de la catedral en setiembre de 1526. Fue despedido en 1529, siendo sustituido por el aparejador García de Cubillas, muerto en 1559. Ante esta situación, el cabildo segoviano decidió volver a contratar a Rodrigo Gil, quien firmaría en agosto de 1560 el contrato como responsable de una obra que dirigiría hasta su muerte en 1577. Ver: RUIZ HERNANDO (1994b); CORTÓN de las HERAS (1997).

³⁷ BOSARTE (1804), p. 67. Sobre las trazas de la catedral segoviana todavía conservadas en el archivo catedralicio, véase: RUIZ HERNANDO (2003)

*iglesia, el cual está ejecutado a la pluma cortada delgadilla y no está firmado*³⁷.

Si las noticias inéditas sobre la catedral dadas a conocer por Bosarte fueron notables, las relativas al monasterio jerónimo del Parral lo fueron, si cabe, todavía más. Gracias a la colaboración de fray Antonio Abad, monje del monasterio, pudo ofrecer una serie de interesantes documentos sobre los maestros, algunos hasta el momento desconocidos, que participaron en la erección de la iglesia, su coro, su retablo mayor y en la decoración escultórica de su fachada y su capilla mayor³⁸. Bosarte, que alabó las consecuciones de la arquitectura gótica moderna pero fue más reacio con las artes plásticas – “*en la pintura y la escultura el goticismo no tiene sistema ni disculpa*”³⁹ – no dudó en ponderar los cinceles de Sebastián de Almonacid, escultor del que descubrió que en los últimos años del siglo XV había participado en la ornamentación del monasterio del Parral realizando el apostolado de la capilla mayor y una Virgen para la fachada de la iglesia. Tal fue su entusiasmo ante estas obras que afirmó que Almonacid era “*acreedor a haber nacido un poco mas tarde*”, es decir, cuando las artes, siguiendo el modelo de la antigüedad grecorromana, ya se habían restaurado en España. Como Ponz, Bosarte siguió guiándose por su credo neoclásico.

Pero de igual o mayor interés que estas aportaciones “góticas” fueron las referencias de Bosarte a edificios románicos segovianos como la iglesia de San Esteban o la Veracruz. De la primera destacó su “*bella torre muy horadada de ventanas*” y su pórtico de “*columnas pareadas con capiteles caprichosos*” que también se encontraba en otras “*muchas iglesias góticas (antiguas)*”. De la Veracruz afirmó que era “*lo más antiguo íntegro del estilo gótico en arquitectura que he visto en Segovia*”, pudiéndola datar a inicios del siglo XIII gracias a la lápida de consagración del templo que se conservaba engastada en sus muros⁴⁰. Tras describir su arquitectura se detuvo en las pinturas de su retablo mayor, que no dudó en hacerlas

³⁸ José Antonio Ruiz ha escrito que “*son muy pocas las noticias que tenemos sobre El Parral... Por fortuna, antes de que el vendaval de la desamortización hiciera presa en él, desperdigara sus tesoros y aventara el archivo, Isidoro Bosarte visitó el monasterio hacia 1803 y recogió en el apéndice documental de su Viaje artístico a varios pueblos de España (1803) el inventario documental que Fray Antonio Abad había redactado en 1802. Aunque es una relación muy sumaria es la base documental de la que hay que partir, por ahora, para hacer la historia del edificio*” (RUIZ HERNANDO (1986), p. 13).

³⁹ BOSARTE (1804), p. 42.

⁴⁰ Bosarte, como Colmenares, leyó incorrectamente la fecha de consagración del templo. La inscripción no era MCCXLII sino MCCXLVI, fecha de la era hispánica que corresponde al 1208 de la era cristiana. Sobre esta iglesia de planta circular, excepcional dentro del románico segoviano y español, véase: CABELLERO DODERO (1951); SANTAMARÍA (1979); MERINO de CÁCERES 1998.

contemporáneas de la misma iglesia. Aunque puntualizó que “*hay cabezas de buena simetría; paños, actitudes, composición y partes de la figuras todo es de aquella mezquindad que caracteriza el tiempo tenebroso que precedió al renacimiento de las artes*”. Y tal “*imbecilidad del arte*” no era exclusiva de este retablo sino de su momento, tal como demostraban las miniaturas de la época de Alfonso X (1221-1284) que se conservaban en El Escorial⁴¹. Pero lo excepcional es que a pesar de estos juicios tan despectivos, Bosarte advirtió que estas obras debían conservarse como testimonio de la historia de las artes: “*soy de parecer que estas piezas de la decrepita edad de las artes, no se rompan ni se destruyan por desprecio, sino al contrario que se conserven donde no hagan estorbo; pues estos monumentos sirven de testimonio para la historia de las artes, efecto que no pueden compensar las meras relaciones y noticias*”⁴². Subrayemos que esta afirmación, el primer testimonio conocido en España del nacimiento de una nueva sensibilidad para con el patrimonio histórico-artístico y que suponía la apertura de una fructífera época, digamos que la edad moderna para el estudio y la conservación de las bellas artes, Bosarte la repitió al referirse a un calvario del siglo XIII que se conservaba en la ermita del Santo Cristo de Santiago, en las afueras de Segovia⁴³. El patrimonio medieval segoviano, por tanto, motivó o fue la excusa para manifestar una comprensión novedosa y diríamos que hasta revolucionaria del pasado de las artes.

No es éste el lugar para desgranar las aportaciones de nuestros ilustrados en relación a las artes medievales y en especial sobre el gótico, pero advertimos que consiguieron dar a la luz noticias inéditas sobre monumentos y artistas medievales, muchos de ellos ignorados hasta la fecha, lograron replantear su evolución y su origen, y no dudaron en vindicar algunas de sus consecucio-

⁴¹ Se refirió, sin duda, al llamado códice rico de las Cantigas de Santa María, profusamente ilustrado con miniaturas del siglo XIII. Destaquemos que Bosarte se equivocó al datar el retablo mayor de la Vera Cruz en el siglo XIII, haciéndolo contemporáneo de la propia iglesia. Cometió este error al no leer adecuadamente la inscripción de la predela, que establece la terminación de este retablo en 1516. Lo cierto es que su estilo, cercano al gótico flamenco pero en el que ya se advierten elementos renacentistas, se corresponde perfectamente con el arte desarrollado en Castilla entre finales del siglo XV y principios del XVI. SAN CRISTÓBAL SEBASTIÁN (1994).

⁴² BOSARTE (1804), p. 44-45.

⁴³ “*Aun cuando la devoción no preservase esta efigie como la preserva... repetiríamos lo dicho sobre las de la Veracruz: que no se destruyan estas tres imágenes, sino que se conserven para llevar el hilo de la historia de las artes, y ver lo que se trabajaba por los años de 1259, a que se atribuyen*” (BOSARTE (1804), p. 45). La iglesia románica de Santiago, cercana a la fábrica de la moneda, fue derribada en 1836, trasladándose a la parroquia de San Esteban su venerado Crucifijo, datado por los estudiosos actuales en la primera mitad del siglo XIII: VV.AA. (2003), pp. 174-176.

nes, en especial de su arquitectura. Es más, fue en este momento, como acabamos de comprobar, cuando empezó a despuntar la consideración del arte medieval como un periodo ineludible para el estudio y comprensión de la propia historia de las bellas artes.

Esta renovada mirada hacia el arte medieval, desvelada en algunos de los grandes eruditos ilustrados españoles, también se manifestó en la propia Segovia en los primeros años del siglo XIX. El segoviano Andrés Gómez de Somorrostro (1767-1821), canónigo de la catedral y socio de la Sociedad Económica de Amigos del País, publicó a principios del siglo XIX el *Discurso que con motivo del restablecimiento de la Escuela práctica de Dibujo (se) dijo en las Salas Consistoriales de la M. N. y L., ciudad de Segovia el día 1 de octubre de 1817* (1817). En este *Discurso* Gómez de Somorrostro afirmó con orgullo que los estudiantes que asistiesen a la escuela de dibujo de Segovia no debían abandonar la ciudad para encontrar buenos modelos en los que formarse y aprender ya que “*en su misma patria... se encuentran obras clásicas de las artes que basten, si se estudian con aplicación, con talento y con deseos de sobresalir en las artes, a formar excelentes profesores*”⁴⁴. Partiendo del imperante neoclasicismo académico, Gómez de Somorrostro pensaba ante todo en el “*asombroso*” acueducto, en cuyo estudio podrían los estudiantes advertir “*toda la grandeza y sublimidad de la arquitectura Griega*”, y en las obras del siglo XVI que ornaban la ciudad, destacando por encima de todas el Santo Entierro de la capilla de la Piedad de Juan de Juni. Mas a pesar de su admiración por estas obras, no olvidó hacer referencia a los monumentos medievales de la ciudad, advirtiendo que si bien se suelen “*despreciar con desdén y apedillarse bárbaros, hubo en ellos cosas dignas de aprecio y estimación*”. El Alcázar y la catedral lo demostraban elocuentemente. Si la “*hermosura y gallardía*” de la catedral gótica resultaba “*imponderable*”, el Alcázar permitía observar “*la manera de edificar de los árabes, que duró largo tiempo entre nosotros*” y que también Gómez de Somorrostro vindicó ante el injustificado desprecio de algunos. Aunque iniciado en el siglo XI por Alfonso VI, Gómez de Somorrostro, gracias a las indagaciones que le comunicó generosamente el coronel Joaquín de Góngora, pudo transcribir las inscripciones de los espléndidos techos que decoraban algunos de los salones nobles del Alcázar y que los situaban a mediados del siglo XV, durante los reinados de Juan II y Enrique IV. Según Gómez de

⁴⁴ GÓMEZ de SOMORROSTRO (1817), p. 256.

Somorrostro, estos “techos y artesonados (eran) de mucha variedad en su figura y adornos” y en los que “brillaba muy particularmente el gusto y estilo árabe”. Es más, el erudito segoviano los comparó con los que se encontraban en la Alhambra, presentando el Alcázar como una suerte de reflejo meseteño del suntuoso y coetáneo palacio granadino. Haciéndose eco de una corriente que se consolidó en España durante el último cuarto del siglo XVIII y de la que ya vimos no fueron ajenos los europeos, Gómez de Somorrostro consideró que la “*España árabe*” fue durante los siglos medievales un luminoso foco de cultura para la Europa cristiana, “*el emporio de cuantos deseaban aprender las artes*”, renaciendo en sus escuelas el estudio de las matemáticas “*y con ellas el arte de edificar*”. De ahí su aprecio por el estilo “*árabe o morisco*”, en el que, lo repitió una vez más, “*se encuentran ciertos primores que no pueden menos de sorprender y admirar*”⁴⁵.

El *Discurso* de Andrés Gómez de Somorrostro demuestra que hacia el final del periodo ilustrado la erudición local, más allá de colaborar con otros autores como Ponz y Bosarte proporcionándoles noticias inéditas, empezó a contemplar con curiosidad e interés los monumentos medievales segovianos. De igual modo, se vindicó su merecido lugar a la hora de trazar la imagen de una Segovia rica en patrimonio artístico de todas las épocas. El *Discurso* de Somorrostro, pues, cabría considerarlo como un preludio de las posiciones que se desarrollarían a lo largo del siglo XIX. Y es que tal como hicieron estudiosos extranjeros como el ya citado George Edmund Street, durante el XIX se publicaron las primeras síntesis del arte medieval español y los primeros análisis monográficos de edificios medievales, también segovianos, escritos por eruditos locales y nacionales⁴⁶. Paralelamente, en las numerosas guías para viajeros por Segovia que aparecieron en estos años, el patrimonio medieval devino un hito ineludible⁴⁷. Todo ello fue la consecuencia de la consolidación durante el siglo XIX de la historia del arte como disciplina científica y de la consideración del arte medieval, tanto del árabe, del gótico como también del románico, como estilos artísticos plenos que revelaban aspectos de interés de la época en que fueron erigidos. Cuando vieron la luz los ya modernos estudios sobre la arquitectura medieval segoviana de Amador de los Ríos, Lampérez, Lecea o

⁴⁵ GÓMEZ de SOMORROSTRO (1817), p. 268, nota 18.

⁴⁶ AMADOR de los RÍOS (1959); CAVEDA (1848); DEPRET (1850); LAMPÉREZ (1899); LAMPÉREZ (1908); LECEA GARCÍA (1912); RODRÍGUEZ ESCORIAL (1918).

⁴⁷ GÓMEZ de SOMORROSTRO (1861); LOSÁNEZ (1861); QUADRADO y PARCERISSA (1993); GILA (1906); COLORADO LACA (1908); TORMO (1920)

Colorado y Laca, los tiempos heroicos de aquellos viajeros, eruditos y *connoisseurs* de la Ilustración empezaban a quedar lejanos. Entre la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX el arte medieval había logrado integrarse completamente en los recorridos, el goce y el análisis de la ciudad y su historia. El camino que algunos viajeros y eruditos ilustrados habían empezado a vislumbrar en el siglo XVIII era ya una senda recorrida. Cabe pues a nuestra generación reflexionar sobre las motivaciones y reconocer las aportaciones de aquellos pioneros que empezaron a poner en valor un patrimonio decisivo para Segovia, incorporándose su mirada a la pátina del tiempo que dichos monumentos medievales han ido adquiriendo pacientemente y que conforman su memoria viva.

BIBLIOGRAFÍA

- ADDISON, JOSEPH (1705): *Remarks on several parts of Italy, in the years 1701, 1702, 1703*. Londres. Jacob Tonson.
- ALVAR, M. (1985): “Del Gótico al Románico: cuestiones de arte y de lexicografía”. En IGLESIAS, M^a del C.; MOYA, C.; ZÚÑIGA, L. R.: *Homenaje a José Antonio Maravall*. Madrid. Instituto de Investigaciones Científicas.
- AMADOR DE LOS RÍOS, J. (1959): “Estudios artísticos: monumentos anteriores al siglo XIII. Periodo bizantino. Iglesias de Segovia. 1847”. *Estudios Segovianos*, 33, pp. 535-556.
- AULNOY, M. d' (2002): *Relation du Voyage d'Espagne*. París. Desjonquères.
- BARÓN, J. (1985): *Ideas de Jovellanos sobre arquitectura*. Oviedo. Servicio de Publicaciones del Principado de Asturias.
- BLACK, J. (1985): *The British and the Grand Tour*. Londres. Croom Helm.
- BOSARTE, I. (1804): *Viaje artístico a varios pueblos de España, con el juicio de las obras de las tres nobles artes que en ellos existen, y épocas a que pertenecen*. Madrid. Imprenta Real.
- BOURGOING, J.F. (1783): *Nouveau Voyage en Espagne*. París. Chez Regnault Libraire.
- BRIESEMEISTER, D. (1992): “Percepciones de cambio en los relatos de viajes por España en la segunda mitad del siglo XVIII”. En TIETZ, M. (editor): *La secularización de la cultura española en el Siglo de las Luces*. Wiesbaden. Harrassowitz, pp. 37-45.
- CABALLERO Y DORERO, F. J. (1951): “La iglesia de la Vera Cruz”. *Estudios Segovianos*, 9, pp. 425-448.
- CÁCERES Y BLANCO, F.I. (1970): *El Alcázar de Segovia. Vida y aventura de un castillo famoso*. Santander. Imp. Aldus Velarde.
- CAIMO, N. (1764-1767): *Lettere d'un vago italiano ad un suo amico*. Pittburgo. S.n.
- CASANOVA, G. y BARETTI, G. (2002): *Dos ilustrados italianos en la España del siglo XVIII*. Madrid. Cátedra.
- CAVEDA, J. (1848): *Ensayo histórico sobre los diversos géneros de arquitectura empleados en España desde la dominación romana hasta nuestros días*. Madrid. Imp. Santiago Saunague.
- CHANEY, E. (1998): *The evolution of the Grand-Tour. Anglo-Italian Cultural Relations since the Renaissance*. Londres. Frank Cass.
- CLARKE, E. (1763): *Letters concerning the Spanish nation, written at Madrid during the years 1760 y 1761*. Londres. T. Becket.
- COLMENARES, D de (1969-1974): *Historia de la insigne ciudad de Segovia y Compendio de las Historias de Castilla*. Segovia. Academia de Historia y Arte de San Quirce.
- COLORADO Y LACA, E. (1980): *Segovia: ensayo de una crítica artística de sus monumentos, con un compendio de su historia y algunas noticias curiosas y útiles al viajero*. Segovia. Antonio San Martín.
- CORTÓN DE LAS HERAS, M^a. T. (1997): *La construcción de la catedral de Segovia (1525-1607)*. Segovia. Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segovia.
- CRESPO DELGADO, D. (2001): “De Norberto Caimo a Alexandre de Laborde. Las Bellas Artes en la literatura extranjera de viajes por España de la segunda mitad del siglo XVIII”. *Anales de Historia del Arte*, 11, pp. 269-290.

- CRESPO DELGADO, D. (2006): *El Viaje de España (1772-1794) de Antonio Ponz*. Madrid. Universidad Complutense de Madrid – Tesis Doctoral.
- DE SETA, C. (2001): *L'Italia del Grand Tour. Da Montaigne a Goethe*, Nápoles. Electa.
- DEPRET, R. (1850): *Datos históricos sobre el acueducto de Segovia y la iglesia de Vera Cruz*. Madrid. Sres. Martínez y Minuesa.
- CASTRILLÓN, F. E. (1805): *Las conversaciones de mi viaje, o entretenimientos sobre varios puntos de Historia Natural y Literatura*. Madrid. Imp. de Repullés.
- FERNÁNDEZ FUSTER, L. (1991): *Historia general del turismo de masas*. Madrid. Alianza.
- FISCHER, C.A. (1799): *Reise von Amsterdam über Madrid und Cadix nach Genua in den Jahren 1797 und 1798*. Berlín. Unger.
- FORD, B. (1981): “The Grand Tour”. *Apollo*, CXIV, pp. 370-397.
- FREIXA LOBERA, C. (1991): *La imagen de España en los viajeros británicos del siglo XVIII*. Barcelona. Universidad de Barcelona - Tesis Doctoral.
- FREW, J. Y WALLACE, C. (1986): “Thomas Pitt, Portugal and the gothic cult of Batalla”. *The Burlington Magazine*, CXXVIII, pp. 582-585.
- GARCÍA MELERO, J. E. (2002): *Literatura española sobre artes plásticas*. Madrid. Ediciones Encuentro.
- GILA, F. (1906): *Guía y Plano de Segovia*. Segovia. Imp. del Diario de Avisos.
- GÓMEZ DE SOMORROSTRO, A. (1817): *Discurso que con motivo del restablecimiento de la Escuela práctica de Dibujo dijo en las Salas Consistoriales de la M. N. y L., ciudad de Segovia el día 1 de octubre de 1817 el Doctor—*. Segovia. Imp. de Espinosa.
- GÓMEZ DE SOMORROSTRO, A. (1861): *Manual del Viajero en Segovia*. Segovia. Imp. de Pedro Ondero.
- HIBBERT, C. (1987): *The Grand Tour*. Londres. Methuen.
- HUMBOLDT, W. VON (1998): *Diario de viaje por España, 1799-1800*. Madrid. Cátedra.
- LAMPÉREZ, V. (1899): *Segovia, Toro y Burgos: observaciones sobre algunos de sus monumentos arquitectónicos de la Edad Media*. Madrid. Hijos de M. G. Hernández.
- LAMPÉREZ, V. (1908): *Historia de la Arquitectura Cristiana Española en la Edad Media*. Madrid. José Blass y Cía.
- LARRAÑAGA, M., et alii. (2005): “Arte e historia en Santa Cruz la Real de Segovia”. *Oppidum*, 1, pp. 143-198.
- LECEA Y GARCÍA, C. de (1912): *Estilo románico: los templos antiguos de Segovia*. Segovia. Imp. del Diario de Avisos.
- LLAGUNO, E. de (1829): *Noticias de los arquitectos y la arquitectura en España desde su restauración*. Madrid. Imprenta Real.
- LOSÁÑEZ, J. (1861): *El Alcázar de Segovia y Vademécum del Viajero en Segovia*. Segovia. Imp. de Pedro Ondero.
- MATEO SEVILLA, M. (1991): *El pórtico de la Gloria en la Inglaterra victoriana. La invención de una obra maestra*. Santiago de Compostela. Museo Nacional de las Peregrinaciones.
- MATEO SEVILLA, M. (1993): *La visión británica del arte medieval cristiano en España (siglos XVIII y XIX)*. Santiago de Compostela. Universidad de Santiago - Tesis Doctoral.
- MATEO SEVILLA, M. (1997): “Medievalism and Social Reform at the Academy of San Fernando in Spain (1759-1808)”. *Studies in Medievalism*, IX, pp. 123-147.

- MATEO SEVILLA, M. (2003): "En busca del origen del gótico: el viaje de Thomas Pitt por España en 1760". *Goya*, 292, pp. 9-23.
- MERINO DE CÁCERES, J. M. (1991): *La fábrica del Alcázar de Segovia*. Segovia. Patronato del Alcázar de Segovia.
- MERINO DE CÁCERES, J. M. (1998): *La iglesia de la Vera-Cruz de Segovia conocida como de los templarios*. Segovia. Real Academia de Historia y Arte de San Quince.
- PANADERO PEROPADRE, N. (1997): "La definición del estilo románico en la historiografía española del romanticismo". *Anales de Historia del Arte*, 7, pp. 245-257.
- PEYRON, J.F. (1783): *Nouveau Voyage en Espagne, fait en 1777 et 1778*. Londres. Chez P. Elmsly.
- PONZ, A. (1772-1794): *Viaje de España, en que se da noticia de las cosas más apreciables que hay en ella*. Madrid. Imprenta de Joaquín Ibarra.
- QUADRADO, J. M. Y PARCERISSA, F.J. (1993): *Recuerdos y Bellezas de España. Segovia (1865)*. Valladolid. Ámbito.
- QUIRÓS MONTERO, D. (1997): *Legado artístico del exconvento de San Francisco*. Segovia. Biblioteca de Ciencia y Artillería.
- RAQUEJO, T. (1986): "The Arab Cathedrals: Moorish architecture as seen by British Travellers". *Burlington Magazine*, CXXVIII, pp. 555-563.
- RAQUEJO, T. (1989): *El palacio encantado. La Alhambra en el arte británico*. Madrid. Taurus.
- RODRÍGUEZ ESCORIAL, J.L. (1918): *El arte románico en Segovia*. Zaragoza. Tipografía de Julián Sanz.
- RUIZ HERNANDO, A. (1986): *El monasterio de El Parral*. León. Everest.
- RUIZ HERNANDO, A. (1994): *Iconografía del Alcázar de Segovia*. Segovia. Patronato del Alcázar de Segovia.
- RUIZ HERNANDO, A. (1994b): *La catedral de Segovia*. León. Ediciones Leonesas.
- RUIZ HERNANDO, A. (2003): *Las trazas de la catedral de Segovia*. Segovia. Diputación Provincial de Segovia; Caja Segovia.
- SAN CRISTÓBAL SEBASTIÁN, S. (1994): *La iglesia de la Vera Cruz de la Orden de Malta de Segovia*. Mondoñedo. Imp. Suc. de Mancebo.
- SANTAMARÍA, J. M. de (1979): *La Vera Cruz*. Segovia. Imp. El Adelantado.
- SANTAMARÍA, J. M. de (2004): *Imágenes de Segovia en las Artes de la estampa*. Segovia. Caja Segovia.
- STREET, G. E. (1926): *La arquitectura gótica en España*. Santander, Aldus.
- SWINBURNE, H. (1779): *Travel through Spain in the years 1775 and 1776, in wich several Monuments of Roman and Moorish Architecture are illustrated by accurate drawings taken on the spot*. Londres. P. Elmsly.
- TORMO, E. (1920): *Cartillas excursionistas "Tormo". IV. Segovia*. Madrid. Hauser y Menet.
- TOWNSEND, J. (1988): *Viaje por España en la época de Carlos III, 1786-1787*. Madrid. Turner.
- TWISS, R. (1999): *Viaje por España en 1773*. Madrid. Cátedra.
- VV.AA. (2003): *El árbol de la vida. Las Edades del Hombre*. Segovia. Fundación "Las Edades del Hombre".
- WHITTINGTON, G.D. (1808): *Travels through Spain and a part of Portugal, with commercial, statistical and geographical details*. Londres. T. Gillet.