



ACTAS DEL
SIMPOSIO

EL PATIO CIRCULAR EN LA ARQUITECTURA DEL RENACIMIENTO



DE LA CASA DE MANTEGNA
AL PALACIO DE CARLOS V

LA SERLIANA DEL PALACIO DE CARLOS V EN GRANADA: ARQUITECTURA DEL PODER ENTRE ESPAÑA E ITALIA *

Manuel Parada López de Corselas
(UniBo-ICAC-UCM)

1. La serliana entre antiguos y modernos

1.1. Introducción

La serliana es uno de los motivos paradigmáticos de la arquitectura occidental. Reúne las dos grandes fórmulas constructivas de la tradición clásica –sistemas arquitrabado y arcuado– y, desde sus orígenes tardohelenísticos en el s. I a. C. hasta la Modernidad, ha gozado de una gran fortuna en contextos de manifestación del poder; asimismo, se integra en una de las investigaciones clave de la arquitectura de todos los tiempos, la combinación de las plantas longitudinal y central¹. Pocos otros sintagmas encarnan como la serliana semejante compendio de la tradición clásica, de ahí el interés en estudiar dicho motivo a través de una visión panorámica transversal desde la Antigüedad al Renacimiento.

1. 2. ¿Qué dice Serlio de la serliana? Pervivencia medieval y promoción renacentista

En su libro IV o *Regole generali di architettura* (Venecia, 1537) Serlio indica que en Venecia «si usa di fabricare in modo molto differente da quello di tutte l'altre d'Italia» (lib. IV, fol. 31v) y comenta las fachadas con serliana diciendo: «Ho dimostrato qui adietro in due modi come si possan far le facciate de le case al costume di Venetia: ma perche in cotali facciate si dilettono i Venetiani d'alcuni poggjuoli, che sportano in fuori de le finestre, li quali in essa città si chiamano pergoli [...]» (lib. IV, fol. 33v)². Dicha tradición puede deberse a la influencia bizantina y a la

* Agradecemos a Sabine Frommel, María del Mar Villafranca Jiménez y Pedro Galera Andreu la amable invitación a participar con esta ponencia en el simposio internacional «La planta circular en la arquitectura civil del Renacimiento. De la Casa de Mantegna al Palacio de Carlos V». Agradecemos asimismo a toda la organización del evento el exquisito trato dispensado.

1 En general, vid. Parada López de Corselas, 2015.

2 Aún no sabemos cuándo se acuñó el término «serliana». Al menos este tipo de sintagma ya se atribuye al maestro boloñés en la difundida obra de Ottavio Bertotti Scamozzi, *Il forestiere istrutto nelle cose più rare di architettura e di alcune pitture*



Fig. 1. Capilla de San Prosdocimo, Santa Giustina, Padua.

El aprecio por la arcada triple en la Alta Edad Media casi supuso la desaparición de la serliana, aunque ésta sobrevivió en canceles de altar, fachadas monumentales y miniaturas⁴. Los ejemplos más destacables de pervivencia en canceles de altar del periodo medieval se sitúan, no por casualidad, en Croacia, entre los ss. IX y XI. El uso de la serliana –tomada del repertorio formal imperial– como pergula tal vez derive del *fastigium* que Constantino regaló a San Juan de Letrán, cuyos fragmentos se conservaron hasta época de Giovanni Rucellai y Giorgio Vasari⁵. El ejemplo medieval más completo –y aún conservado *in situ*– es el perteneciente a San Martín de Split (s. XI), iglesia que reaprovecha una de las galerías de guardia del palacio de Diocleciano⁶ (fig. 3). Su cancel, resuelto

peculiar topografía de Venecia, pero el hecho de que en el dialecto veneciano se siga empleando la palabra «pergolo», cuando en toscano al mismo elemento Serlio lo llama «poggiolo» (balcón, logia), puede estar hablando de la pervivencia de términos y motivos que habrían sido relativamente frecuentes en la zona, como la pergula de la capilla de San Prosdocimo (s. VI) en Santa Giustina de Padua³ (fig. 1). La pergula paleocristiana y medieval, que podrían haber inspirado soluciones como la serliana que precede al altar en una de las propuestas de iglesia contenida en el Quinto Libro de Serlio (fig. 2).

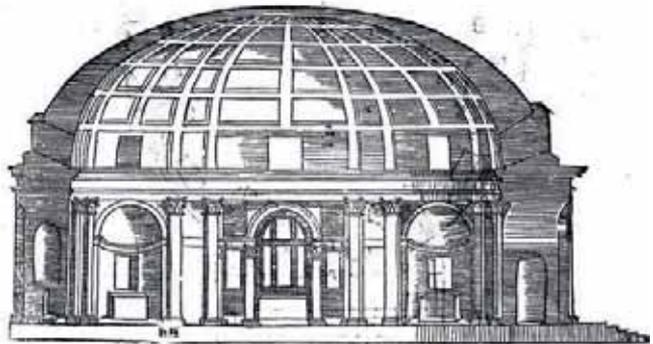


Fig. 2. Serlio, interior de iglesia (lib. V, fol. 4v).

della città di Vicenza (Vicenza, 1780), en el comentario de su tabla XXV de la Fabbrica Monti: «La finestra arcuata, e le piccole colonne che sostengono l'arco, con le due aperture vicine, sembrano di quelle invenzioni lasciateci dal Serlio nel quarto suo libro, dove dice: Ho dimostrato qui addietro in due modi, como si possono fare la facciate delle case al costume di Venezia. Non dico che questa sia un'invenzione tolta interamente dal Serlio, ma dico, che le finestre in quel modo vengono da lui, e da altri ancora, denominate finestre alla Veneziana».

3 Zovatto, 1958; Mackie, 2003, p. 42; Colecchia, 2009, pp. 98-102 (con bibliografía).

4 Como la Presentación en las Perícopas de Salzburgo (h. 1020) y la Bendición del cirio pascual en varios ejemplares del Exultet del sur de Italia (s. XI), una miniatura de S. Marcos realizada en Colonia (segunda mitad s. XII, Schnütgen-Museum, Colonia, inv. G 532) y otra de S. Gregorio Magno (Stadtbibliothek, Trieste).

5 Frommel & Parada López de Corselas 2014, p. 289.

6 Jakšić, 2003, pp. 187-188.

en serliana con «frontón sirio» semejante al del palacio, incluye la inscripción del presbítero Dominik con dedicatoria a san Martín, a la Virgen y al papa Gregorio. También en Croacia se conservan otros cancelos análogos, como el que contiene el nombre del duque Mucimir (c. 882-910) procedente de la iglesia de San Lucas de Uzdolje cerca de Knina⁷, el de la iglesia de S. Nediljica en Zadar (s. XI) y el de la iglesia de S. Pedro y Moisés en Solin (s. XI), templo en el que se coronó al rey Zvonimir, entre otros fragmentos conservados en el Museum of Croatian Archaeological Monuments en Split. La influencia del palacio de Diocleciano en Split debió ser notable en dichos ejemplos. El gran edificio tardoantiguo, junto con los numerosos ejemplos de *pergula* eran bien conocidos en Venecia, ya que estos territorios de la actual Croacia estaban vinculados a la Serenísimas.



Fig. 3. Capilla de S. Martín, Split.

Pero a la referencia de Serlio que acabamos de relacionar con la *pergula* tardoantigua y medieval, éste añade: «*questo fanno per poter più comodamente goder de le acque de i canali, e il fresco che di continuo si sente in quelle; perché per lo più le case loro hano le facciate sopra i detti canali, e ancho per li trionphi, e feste navali, che spesse volte si fanno in essa felicissima città, prestano gran comodità al vedere, e rappresentano ornamento grande in esse fabbriche, e sono nondimeno cose vitiose, fuor della utilità de le fabbriche, e fuor de l'ornamento*» (lib. IV, fol. 33v). Al referirse a la tradición veneciana, posiblemente Serlio piensa en modelos como la fachada gótica de la Ca d'Oro (a partir de 1442), en la cual se ha llegado a la disolución de los modelos clásicos, un decorativismo extremo y una superabundancia de arcos, pero en ella perdura la idea de balcón de aparato, un control exquisito de las proporciones y el esquema general tripartito que da mayor importancia al espacio central flanqueado por dos menores. Sistemas semejantes de dos pisos de arcadas estarían en los orígenes de la villa renacentista italiana, así como sus combinaciones de ventanas de representación, como se ha defendido poniendo ejemplos como la villa Porto Colleoni en Thiene (acabada h. 1476), que se sitúa entre el castillo medieval y la villa palladiana⁸. En su descripción de la serliana, Serlio por tanto marida la resolución tipológica y formal de la *pergula* –diaphragma con vano central destacado– y el modelo de fachada del palacio veneciano; asimismo otorga al motivo valores funcionales, ornamentales y de representación –balcón para ver y ser visto– y lo pone en

7 Stalley, 2013, p. 163.

8 En general vid. Ackerman, 1963.

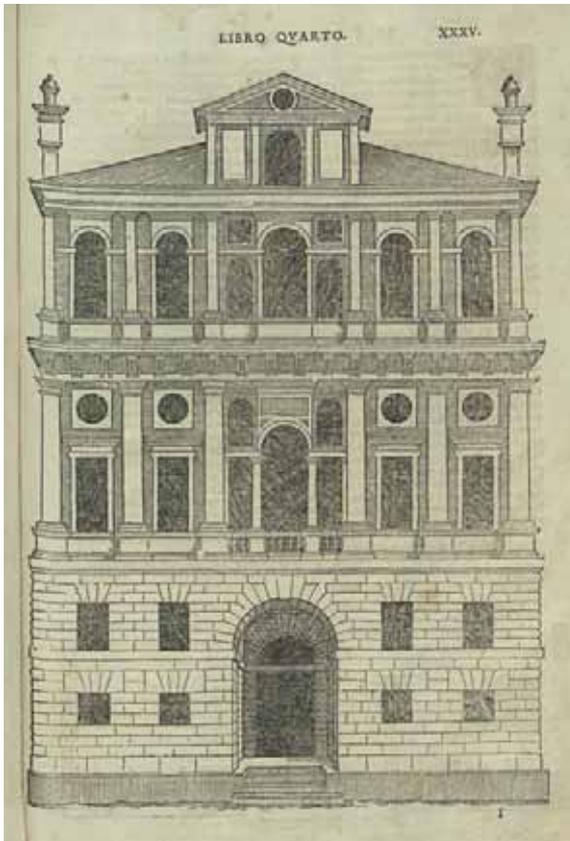


Fig. 4. Serlio, fachada de palacio (lib. IV, fol. 35r).

relación con fiestas navales y «triumfos»: una verdadera arquitectura del poder (fig. 4). De este modo, en la propuesta tratadística de Serlio confluyen la serliana de representación que ha visto florecer en la Roma de su tiempo y las tradiciones tardoantiguas y medievales de Venecia –y sus áreas de influencia– relacionadas con el motivo.

1. 3. La Antigüedad revisitada: investigación, hipótesis y fantasía

Durante la Antigüedad Tardía y la Edad Media la serliana pervive en su forma clásica o bien –mayoritariamente– se transforma configurando tróforas más o menos próximas a dicho sintagma⁹. Como hemos visto en el caso particular de Serlio, tales tradiciones justificarían por sí solas el resurgimiento del motivo en el Renacimiento. No obstante, cabe preguntarse si bastaba con las pervivencias en las tradiciones constructivas medievales –como la *pergula*– o si, por el contrario,

fue necesario un impulso del estudio anticuario, como por otra parte se pone de manifiesto en el autor boloñés, cuyas propuestas también están condicionadas por el florecimiento de la serliana en la Roma de Bramante y Rafael. En efecto, la tradición medieval aportó soluciones y respondía a funciones válidas también para el Renacimiento¹⁰, que a su vez se enriqueció del estudio anticuario para la recuperación del vocabulario y la sintaxis clásicos. Asimismo, el Renacimiento fue capaz de aportar su propia creatividad desarrollando una gran diversidad de variantes y las más refinadas licencias, e incluso recreó la Antigüedad a su gusto.

Uno de los monumentos que mayor importancia tuvieron en el contexto que analizamos fue la fuente del acueducto de Adriano en Atenas. El monumento, cuya inscripción contiene la dedicatoria al emperador hispano Adriano tras su divinización, se recogía en los *Commentaria* ilustrados de Ciríaco de Ancona, quien visitó Atenas en 1436 y 1444¹¹. Aunque el original se

9 Parada López de Corselas, 2015, cap. 4.

10 Vid. los ejemplos expuestos en Frommel & Parada López de Corselas, 2014, pp. 288-290. Podríamos añadir casos como la Anunciación del Políptico de Peruggia de Piero della Francesca (h. 1470, Galleria Nazionale dell'Umbria).

11 Sobre el dibujo y sus copias vid. Beschi, 1998, pp. 88-89.

perdió en un incendio, existen copias del dibujo en el anónimo manuscrito Hamilton (Deutsche Staatsbibliothek, Berlín, Ms. Hamilton 254, fol. 85v), que recoge la inscripción correctamente, así como los detalles de la serliana, aunque empleando formas dentro de la tradición tardogótica (fig. 5a). Por su parte, Giuliano da Sangallo, en el códice Barberini (Biblioteca Vaticana, Ms. Vatc. Barb. Lat. 4424, fol. 28v), realizado entre h. 1480 y 1510¹², recoge el monumento en un estilo mucho más próximo al original, aunque la inscripción es incorrecta (fig. 5b); este modelo se repite en el códice Manzoni¹³.

Poco después del dibujo de Sangallo y la serliana de la Sala Regia del Vaticano se realizó una reconstrucción ideal de la basílica de Majencio/Constantino en Roma titulada «*tenpli pacis*», atribuida a Bernardo della Volpaia y datable en 1513-1515 (Sir J. Soane's Museum, Londres, codex Coner, fol. 50v)¹⁴. Es muy relevante porque incluye una ventana en forma de serliana coronando la embocadura del ábside principal, por supuesto sin basarse en evidencia material alguna (fig. 6). El artista parece preguntarse cómo no iba a tener una serliana esta sala de representación del poder, como en la magnífica sede del trono papal. Emplea una solución de ventana que se había utilizado al menos desde época de Bramante. Asimismo en el dibujo se señalan cuatro basas en la embocadura del ábside, con las que quizás el autor quería aludir a una *pergula*.



Fig. 5. Fuente del acueducto de Atenas según
a) el manuscrito Hamilton y
b) el códice Barberini.



12 Sobre el códice Barberini, en general vid. Huelsen, 1910.

13 Ibid., p. 88. La datación es controvertida, según el Census, entre 1496 y 1516. El dibujo de Sangallo u otra copia de Ciríaco sirvió asimismo de punto de referencia para las reconstrucciones de autores de los ss. XVII y XVIII Spon, el anónimo de Cheltenham y Le Roy, así como posiblemente Stuart y Revett (Ibid., p. 89; Le Roy, 1758, pl. 24; Stuart & Revett, 1858, p. 118). El monumento fue destruido en 1778, aunque se conserva el lado izquierdo del entablamiento en los jardines nacionales de Atenas.

14 Ashby, 1904, n. 59, p. 36; Buddensieg, 1975.

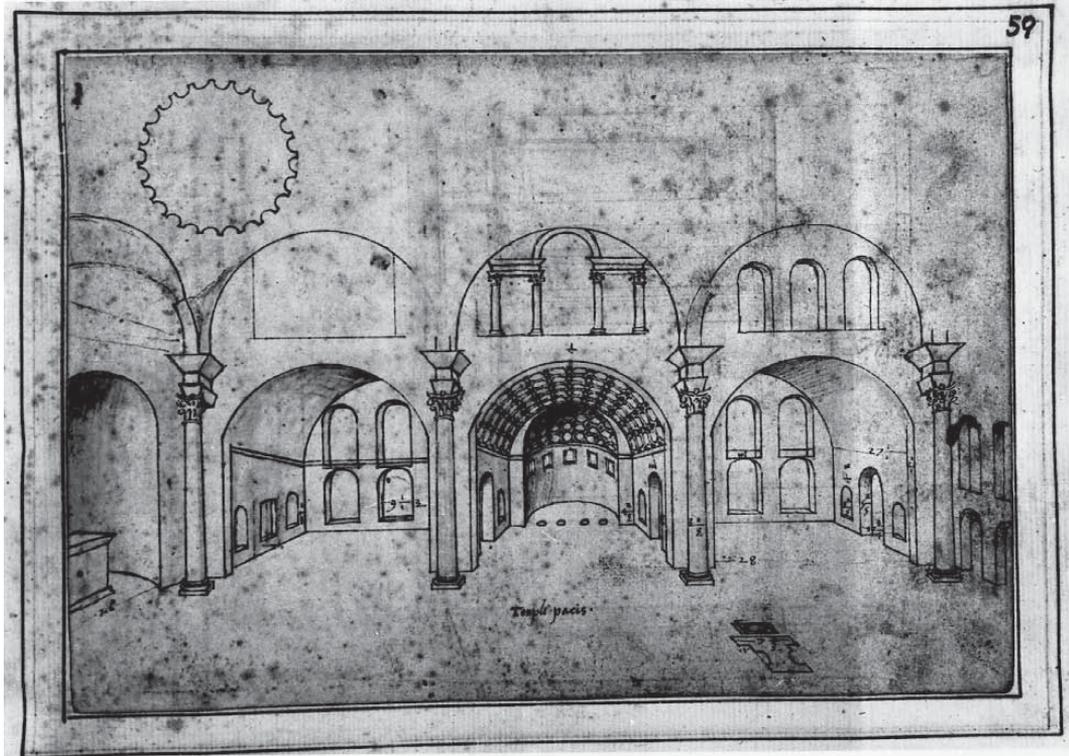


Fig. 6. Basílica de Majencio/Constantino según el codex Coner.

Pero no en todos los casos era necesaria tanta fantasía, pues el monumento antiguo quizás más citado y revisitado, el Panteón de Roma, reconvertido en iglesia de Santa Maria ad Martires, emplea en su pórtico la disposición de la serliana, aunque no se acusa al exterior y para distinguirla claramente sea necesaria una sección como las dibujadas por Serlio (lib. III, fol. VIIIv) (fig. 7a) y Palladio (lib. IV, Venecia, 1581, p. 77) (fig. 7b). El interior posee una estructura semejante en la puerta y el ábside, que también pudieron servir de referente a muchas variantes de la serliana. El esquema del Panteón, con su pórtico de tres filas de columnas exentas, aunque ahora liberando el arco en la fachada, se toma en el pequeño templo fantasioso del Sacrobosco de Bomarzo¹⁵.

Otro ejemplo, rara vez citado, es el ninfeo Mayor de Formia (segunda mitad s. I d. C.). A principios del s. XVI Baldassare Peruzzi realizó un dibujo (GDSU 538 A) de su planta y parte del alzado incluyendo claramente la serliana del fondo, en el ángulo superior derecho¹⁶ (fig. 8). Pese a su aspecto abocetado se trata de un material minucioso, puesto que recoge las medidas del monumento y algunas indicaciones de sus estructuras. Entre ellas que se anota «*opera*

¹⁵ La serliana aplicada a un frontis rematado en frontón triangular también se aplica en otras obras como el monumento a Galesio Nichesola en la catedral de Verona (1527), de Jacopo Sansovino.

¹⁶ Sobre este dibujo vid. Vasori, 1981, n. 47, pp. 63-66.

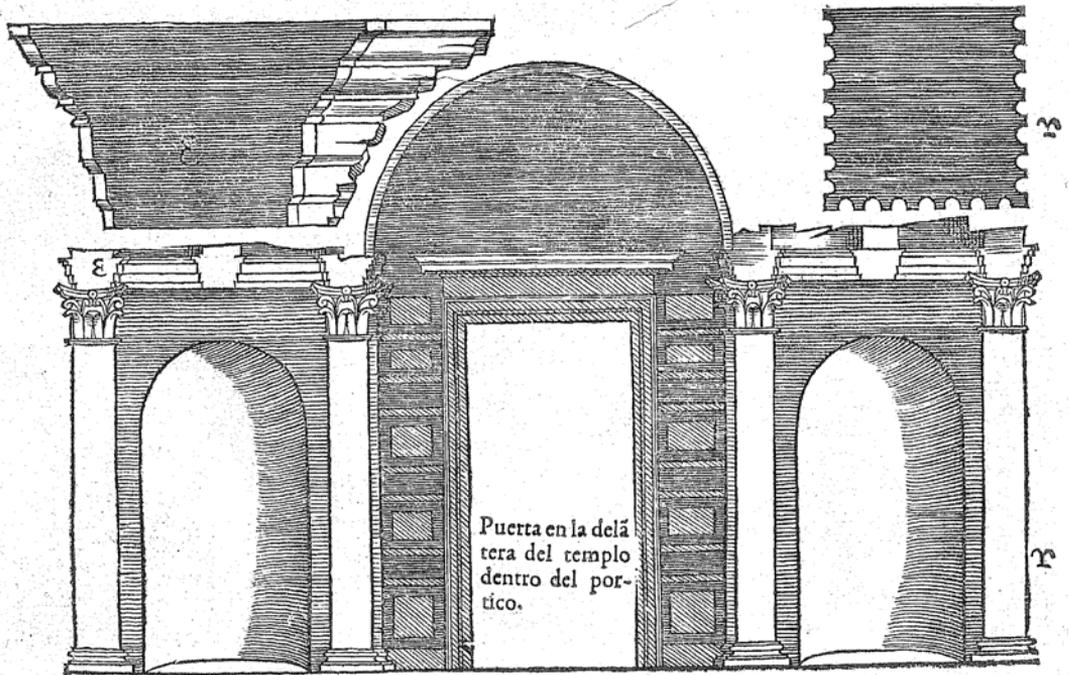
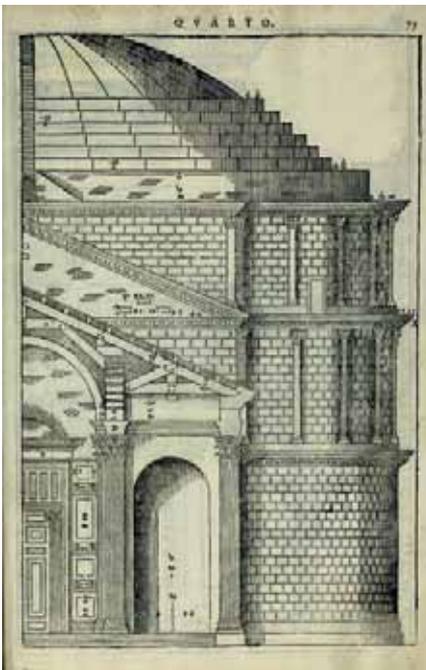


Fig. 7. Sección de pórtico del Panteón de Roma según a) Serlio y b) Palladio.



etrusca», lo cual se referiría más que a la datación del edificio, posiblemente a una técnica constructiva empleada en él atribuida a los etruscos¹⁷. ¿Tal vez el tipo de bóveda inserta en el ámbito rectangular?

Otro edificio muy conocido en el Renacimiento fue el arco de Orange. También Antonio da Sangallo lo recoge¹⁸. Nos interesa especialmente el lateral o «*testa*» del arco (código Barberini, fol. 25r), donde Sangallo dibuja el arco inserto en el frontón haciendo coincidir los arranques con el retranqueo del entablamento, corrigiendo de este modo la verdadera solución irregular del monumento, en el que la luz del arco es mayor a la anchura del intercolumnio (fig. 9a). No obstante, percibe que algo extraño sucede en dicha fachada, algo que no llega a entender y que necesita regularizar de alguna manera, optando por introducir un doble arco en su dibujo del *taccuino* sienés (Bibl.

¹⁷ Ibid., p. 64.

¹⁸ Borsi, 1985, pp. 277-282.

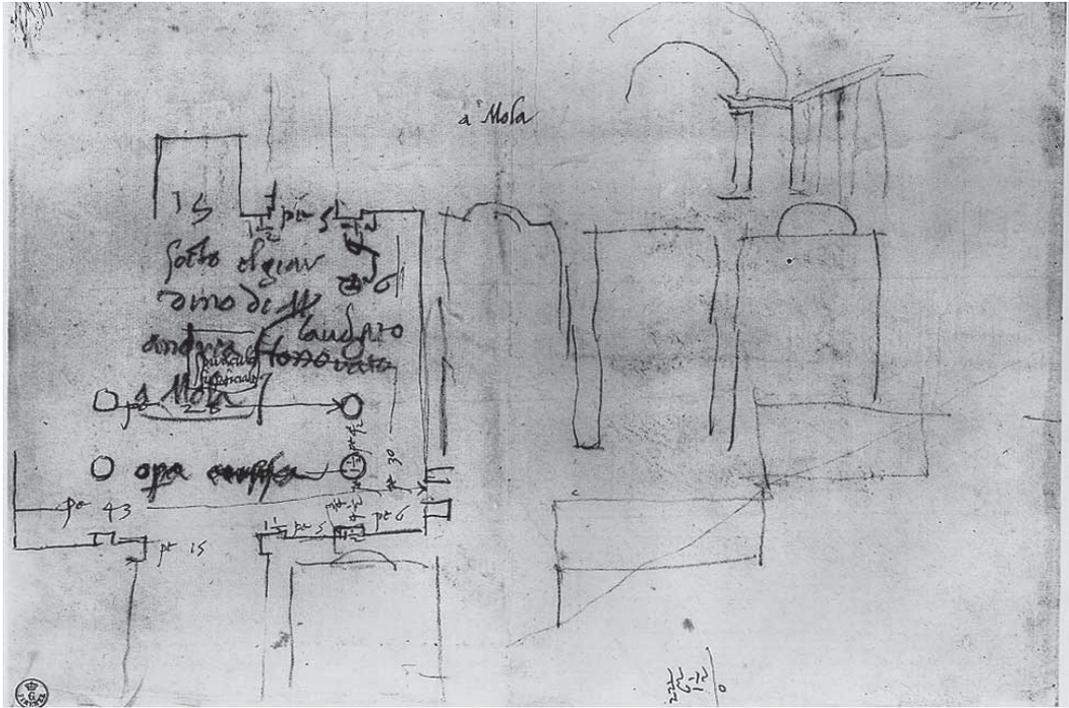


Fig. 8. Ninfeo Mayor de Formia según Peruzzi.

Comunale, Siena, *Taccuino* di Sangallo, fol. 22v), datable entre 1485 y 1513 (fig. 9b). En ambos casos Sangallo omite las acanaladuras de las columnas e inventa la parte inferior del edificio, que estaba enterrada en aquel momento, como muestra un dibujo anónimo italiano del s. XVI (Royal Institute of British Architecture, Londres, XII.23) que también recoge el arco inserto en el frontón de modo semejante al primer dibujo comentado. La misma propuesta regularizadora, aunque de proporciones más achaparradas, se ilustra en el código Destailleur (Kunstbibliothek, Staatliche Museen zu Berlin, Destailleur A, fol. 37v), atribuido a Giovannantonio Dosio y datable entre 1549 y 1569¹⁹. La importancia del arco de Orange radica, entre otros motivos, en que pudiera ser la obra que inspiró a Alberti la fachada de San Sebastiano en Mantua²⁰.

El templo de Clitunno cerca de Spoleto es otro ejemplo bien conservado y conocido. Tenido por obra romana, aunque se trata de un edificio longobardo, fue muy valorado por anticuarios y viajeros; consecuentemente, contamos con varios dibujos. Seguramente el más precoz sea aquel realizado por Francesco del Giorgio Martini, perteneciente a su *taccuino* de viaje datable entre 1457 y 1501, donde se presta especial atención al enmarque del ábside y se restituyen sus cuatro pilastras (Uffizi 321 A v)²¹ (fig. 10a). Palladio se interesó por el monumento

19 Huelsen, 1910, I, pp. xxxix, 33.

20 Ibid., p. 281; Wittkower, 1995, p. 77.

21 Burns, 1993, pp. 335-336.

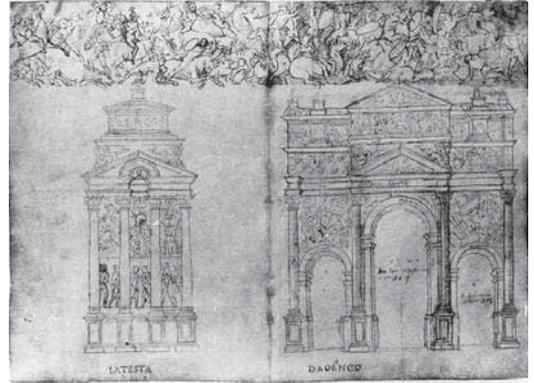


Fig. 9. Arco de Orange según Sangallo en a) el código Barberini y b) el taccuino sienés.

y realizó una reconstrucción del ábside mucho más clasicista y airosa que el original, que recoge en un dibujo²² y en su libro IV de 1570 (p. 101). Asimismo, un anónimo italiano próximo a Palladio realizó una sección del edificio donde también presta especial interés a la resolución del nicho (Museo Civico, Vicenza, D. 22r)²³ (fig. 10b). En su reconstrucción del templo de Marte Vengador (*Mars Ultor*), Palladio emplea una embocadura de ábside resuelta con serliana, que recuerda lejanamente el templo de Clitunno²⁴.

Palladio recurre a la serliana en otras muchas reconstrucciones, como un bosquejo que se le atribuye añadido en un dibujo anónimo del mausoleo de Diocleciano en el palacio de Split (RIBA, Londres, VIII/2)²⁵, su reconstrucción fantástica del templo de la Fortuna Primigenia de Palestrina²⁶ y sus numerosas interpretaciones libres de termas romanas²⁷. El templo de la Fortuna Primigenia es relevante por considerarse paradigmático en la llamada arquitectura del poder;

22 Zorzi, 1959, fig. 185; Spielmann, 1966, n. 82, p. 150.

23 Zorzi, 1959, fig. 184.

24 Ibid., fig. 176.

25 Hébrard & Zeiller, 1912, p. 4; cfr. Spielmann, 1966, p. 177. El maestro debió conocer el palacio, o al menos se le atribuye una planta incompleta (Devonshire Collection, Chatsworth, XXXVI/21) publicada por primera vez Burns & Fairbairn & Boucher, 1975, n. 107, p. 105; cfr. Lewis, 1981, n. 18, p. 39.

26 Zorzi, 1959, fig. 209.

27 Ibid., figs. 85, 86, 88, 93, 99, 101, 107, 109, 114, 130, 131, 132, 135.

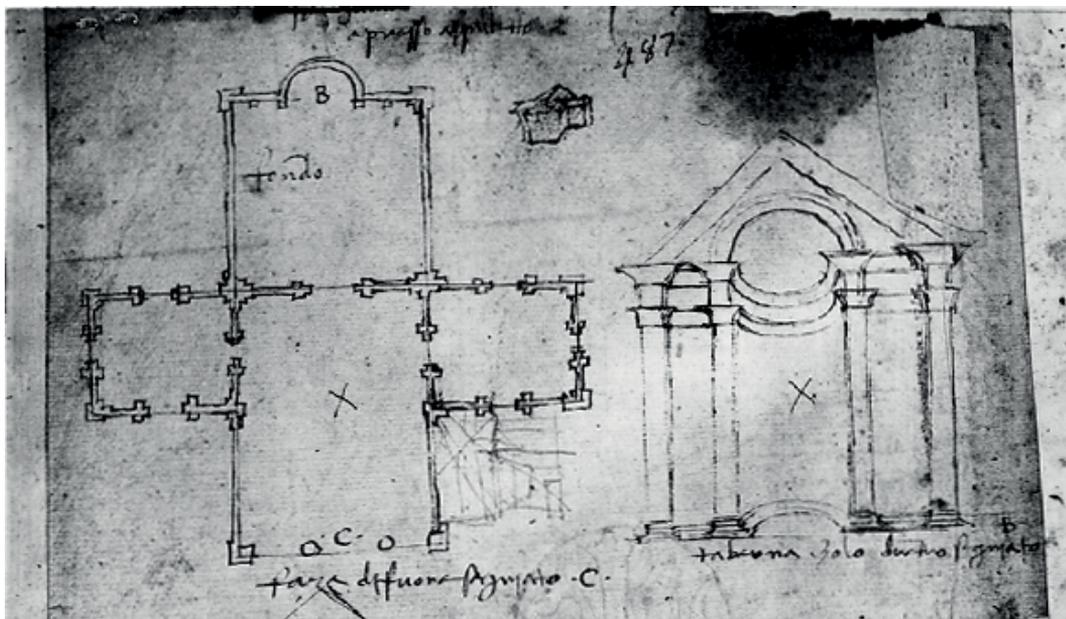
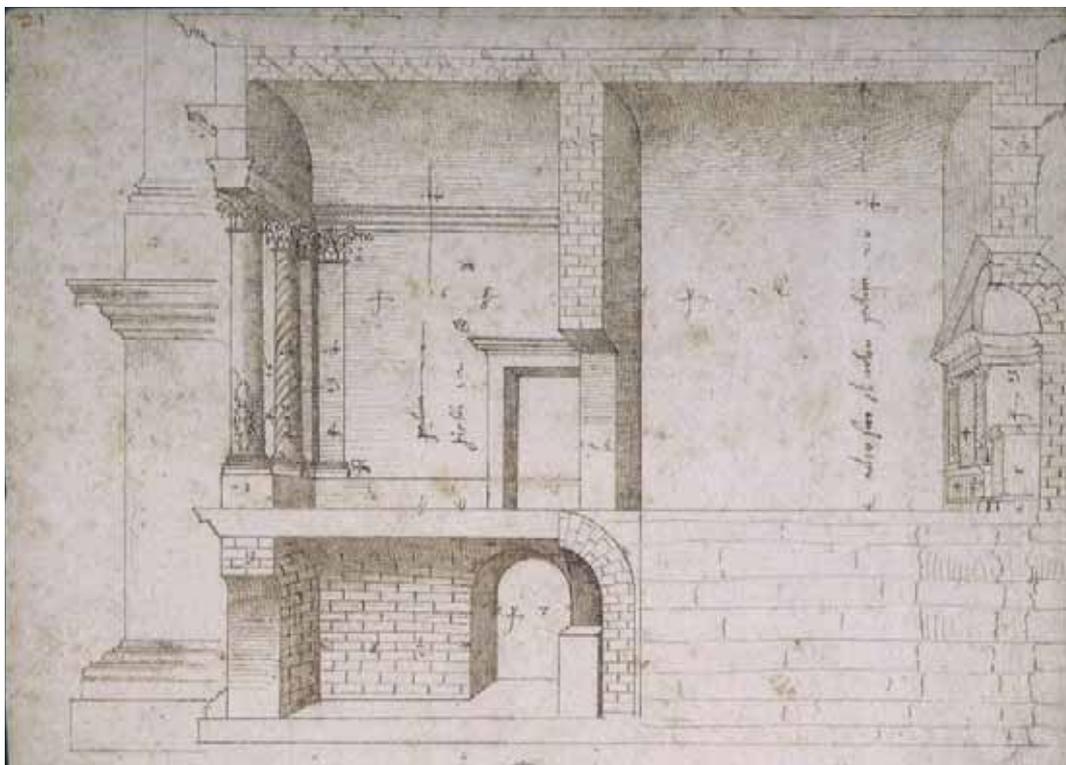


Fig. 10. Templo de Clitunno según a) el taccuiono de Francesco del Giorgio Martini y b) un seguidor de Palladio.



sirvió como referente para la escalera imperial y para la organización del Belvedere por Bramante, de cuyo aspecto original se conserva un fresco pintado en la sala de los Festones del Castel Sant'Angelo en Roma, obra del taller de Luzio Luzi (1544-1545). Este fresco sugiere una serliana realzando el eje de simetría y como núcleo de la escalera, en situación semejante a la del dibujo de Palladio, donde se ha introducido fantástica e intencionadamente en el centro del conjunto (fig. 11). También una serliana sirvió como logia de apariciones en un fresco del taller de Giulio Romano inspirado asimismo en el Belvedere parcialmente, pintado en la sala de Constantino del Vaticano, como veremos más adelante. Con respecto a las interpretaciones libres de las termas de Diocleciano, contamos además con dos dibujos de Giovanni Maria Falconetto²⁸

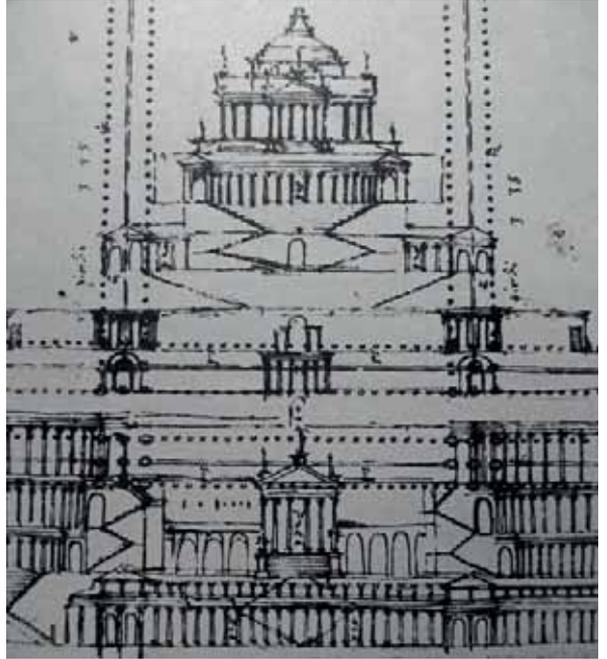


Fig. 11. Templo de Fortuna Primigenia en Palestrina según Palladio.

muy semejantes a los de Palladio. En todos ellos la serliana se emplea como diafragma, de modo análogo a como la interpreta Bramante en el ninfeo de Genazzano en 1508-1509. Pese a que la interpretación mayoritaria es que realmente se trataban de grupos de cuatro columnas que sostenían un entablamento continuo, la posibilidad de la serliana debía seducir a autores como Bramante y Palladio, posibilidad que encuentra ejemplos conservados en las termas de Dougga, de periodo severo. Como vemos, Palladio también juega con la solución de ventana termal, que no ha de confundirse con la serliana, pero que se vincula a ella en lugares como la Sala Regia del Vaticano o el convento de San Michele in Bosco en Bolonia, tal vez vinculable a Serlio, pero de datación y autoría controvertidas. En este caso, la monumental ventana domina toda la ciudad de Bolonia, nos recuerda el ojo alado albertiano, la visión moderna que acapara para sí la mirada de Dios.

Al taller de Luzio Luzi activo en el castel Sant'Angelo de Roma (1544-1545) también se vincula una atractiva reconstrucción fabulosa de un puente, en la sala del Adrianeo (fig. 12a), que se registra en monedas de Trajano (fig. 12b) y Septimio Severo (fig. 12c). Tales imágenes numismáticas se interpretaron como una serliana que articulaba un puente de dos pisos. Este ejemplo es una muestra del papel que sin duda jugaría también la numismática como fuente de motivos arquitectónicos. Con un mismo espíritu fantástico y de recreación de la Antigüedad, Pirro

²⁸ Ibid., fig. 134.



Fig. 12. a) Reconstrucción fabulosa de un puente en la sala del Adrianeo, Castel Sant'Angelo, Roma, basada en monedas de b) Trajano y c) Septimio Severo.



Ligorio reconstruye las fachadas de diversas tumbas ubicadas en la vía Apia, de las cuales realiza dibujos que más tarde perfeccionaría para su proyecto napolitano de su Libro XLIX *Delle Antichità di Roma* (1550-1560). Entre ellas, destacan las del «*Sepolcro dei Caii Livii*», el «*Sepolcro dei Cercenii*», y el «*Sepolcro dei Calventii*»²⁹, todos los cuales poseen composiciones similares a la serliana rematada por frontón. La numismática antigua podría haber sido también una fuente de inspiración de estrategias representativas tanto en la manipulación formal y perspectíca de motivos arquitectónicos, como en la creación de imágenes simbólicas en las que la carga sacra o imperial juegan un papel destacado³⁰. Un ejemplo paradigmático resultado de dichos intereses lo constituyen las medallas acuñadas para conmemorar el cuarto año de pontificado de Julio III (p. 1550-1555), en cuyo reverso se representa una vista imposible de villa Giulia en la que se ha destacado intencionadamente la serliana del ninfeo, acompañada del rótulo «FONS VIRGO»³¹ (fig. 13).



Fig. 13. Medalla conmemorativa del cuarto año de pontificado de Julio III.

²⁹ Rausa, 1997, respectivamente pp. 74-75, 76-81, 82-87.

³⁰ En la numismática antigua, como hemos demostrado, se emplea la serliana en al menos cerca de 300 ejemplos. Vid. Parada López de Corselas, 2015, tablas I, III.

³¹ Pollard, 1985, nn. 554-555.

2. La serliana, protagonista de la arquitectura de prestigio

2.1. La serliana en la arquitectura del poder

Aunque sabemos que la serliana era una estructura conocida en diversos núcleos de Italia – como Génova, Pavía, Milán, Venecia y Nápoles– consideramos que la ciudad de Roma actuaría como uno de los polos principales para su estudio desde la vanguardia anticuaria y para su reutilización masiva en la arquitectura del poder. Bramante y Roma son, a nuestro entender, los motores de una verdadera efervescencia de la serliana, sintagma que en el discurrir del s. XVI emplearían todos los arquitectos relacionados con la fábrica de San Pedro y que, tanto en arquitectura como en las demás artes, gozó de especial fortuna en torno al taller de Rafael³². Todo ello fue posible gracias a la primacía de la Ciudad Eterna en la política del mundo católico, a la asociación del poder del papa con el referente clásico y al mecenazgo vinculado con ambas realidades, que determinaron la llegada de Bramante al servicio de la corte papal y de la representación diplomática de los Reyes Católicos. Desde aquí, ya plenamente reasumida en la iconografía del poder y lista para su intelectualización historiográfica, la serliana retroalimentaría núcleos como Mantua, Venecia y Vicenza de la mano de autores como Giulio Romano, Serlio y Palladio.

2.1.1. La Sala Regia del Vaticano

La ventana en forma de serliana debe su fortuna en gran medida a la Sala Regia del Vaticano, obra de Bramante proyectada en 1506/1507³³. Es importante hacer notar que en dicho ámbito tiene una función de exaltación del pontífice y su trono, simbolismo que también se manifiesta hacia el exterior por medio de la dedicatoria a Julio II, «IULIUS LIGVR PP II», tallada en la rosca del arco. Asimismo, la estructura –cuya solución de encaje del arco recuerda la fuente del acueducto de Adriano en Atenas– no es puramente una ventana, sino que forma un pasaje practicable (fig. 14), dato importante a nivel tipológico, pues la aproximaría a otras soluciones posteriores como la serliana del palacio de Carlos V en Granada. La serliana de la Sala Regia del Vaticano fue revisitada constantemente por numerosos artistas, como por ejemplo Bernini, quien hizo un



Fig. 14. Detalle de la serliana de la Sala Regia, Vaticano.

³² Para contextualizar esta perspectiva general, vid. Frommel & Parada López de Corselas, 2014, esp. pp. 295-298.

³³ En general vid. Frommel, 1977.



Fig. 15. La Sala Regia
 a) en la actualidad (foto AP, lacronica.com) y b) en la coronación de Cosme I según Dupérac.



guiño al motivo en su Scala Regia, que asimismo conduce a dicha sala. El ambiente proyectado por Bramante aún a día de hoy mantiene la función para la que fue construido, el servir como salón del trono para las audiencias papales más solemnes, particularmente para recibir representantes de naciones extranjeras (fig. 15a). Se empleó también para otras ceremonias de aparato como la coronación de Cosme I de Medici, gran duque de Toscana, por Pío V (18 de febrero de 1570), con la cual se reforzaba el tradicional vínculo entre Florencia y el papado. El evento y la impactante escenografía arquitectónica se difundieron en un grabado de Etienne Dupérac (1520-1604) perteneciente a la colección *Speculum Romanae Magnificentiae* (h. 1570) (fig. 15b). La sala sufrió diversas intervenciones entre las que destacan las de los pontificados de Paulo III (1534-1549) y Gregorio XIII (1572-1585)³⁴. En el primero deben subrayarse la elevación del ambiente –con la adición de la bóveda estucada y la ventana termal– y la construcción de la adyacente capilla Paolina (1537-1538/39), todo ello por Antonio da Sangallo el Joven³⁵. En sus proyectos de reforma de la Sala Regia dudó entre añadir la ventana termal o repetir la serliana (GDSU 1234 A); además planteó ambos motivos en un proyecto no realizado para la capilla Paolina (dibujo conservado en el Ashmolean Museum)³⁶. La serliana prevista para la capilla Paolina podría haber influido en el esquema que tomaría el célebre humanista Antonio Agustín, auditor de la Rota, en su capilla funeraria en la catedral de Tarragona (1580-1592)³⁷.

2. 1. 2. La sala de la Justicia del castillo-palacio de La Calahorra

En España, se ha sugerido la influencia de la Sala Regia –según el *disegno grandissimo* (GDSU 287 A) de 1504– en la que es posiblemente la primera serliana del s. XVI peninsular, que se situaba en la sala de la Justicia del castillo-palacio de La Calahorra (1509-1512) y que actualmente se conserva en un edificio particular de Madrid (zaguán del número 1 de la calle Don Pedro)³⁸. Dicha estancia de La Calahorra era el salón de representación del propietario, el I marqués del Cenete, donde posiblemente administraba justicia. Su serliana actuaba como diafragma que enmarcaba visualmente y diferenciaba espacialmente el testero occidental, espacio cuadrado donde se situaría el asiento del marqués (fig. 16a-b). El diafragma se enriquece con un notable despliegue

34 En general vid. Redig de Campos, 1967, pp. 129ss.; Davidson, 1976; Frommel, 1984.

35 En general vid. Frommel, 1964; Kuntz, 2003. En dicho ambiente existe un fresco en el que se representa un interior sacro articulado por una serliana que termina en una ventana también en serliana, ¿tal vez citando a Sangallo el Joven? Como indica la inscripción sobre el espacio destinado al trono, Gregorio XIII finaliza la decoración de la Sala Regia en 1574; asimismo se apropia de la serliana de Julio II diseñada por Bramante, introduciendo su propio nombre en el friso del entablamento que da al interior de la sala, con la inscripción «gregorius xiiii.p.max». Desconocemos si la peculiar solución del arco encajado entre friso y cornisa y apoyado en el arquitrabe pertenecía ya a lo proyectado por Bramante o si es fruto de las reformas posteriores; el caso es que repite la solución de la fuente del acueducto de Adriano en Atenas –a la que se añade el frontón en la Sala Regia–, la misma que se conocía a través de los dibujos relacionados con Ciriaco de Ancona, como el que hemos comentado de Giuliano da Sangallo datable entre 1480 y 1510. En la cara exterior de la “serliana” de la Sala Regia, los ladrillos colocados sobre los intercolumnios laterales muestra indicios de modificaciones en dicha parte, ¿tal vez la solución de la fuente del acueducto de Adriano también se utilizó en esta cara? El resto de la estancia se decora con frescos que representan diversos acontecimientos históricos de gran relevancia como la batalla de Lepanto (7 de octubre de 1571) y la matanza de la Noche de San Bartolomé (23-24 de agosto de 1572), con los que se afianzaba la posición de la fe católica en Europa.

36 Frommel, 2003, pp. 310-312.

37 De Maria & Parada López de Corselas, 2014, p. 341.

38 Marías, 1990, p. 126: «La serliana madrileña parece depender de modelos romanos, como el del vano de la Sala Regia del Vaticano, de Bramante, que en abril de 1507 cerraba con vidrieras Guillaume de Marcillat, pero que aparece ya en el *disegno grandissimo* (Uffizi 287A), datado entre 1505 y 1507 pero fechado en el primer año del pontificado de Julio II, esto es 1504».

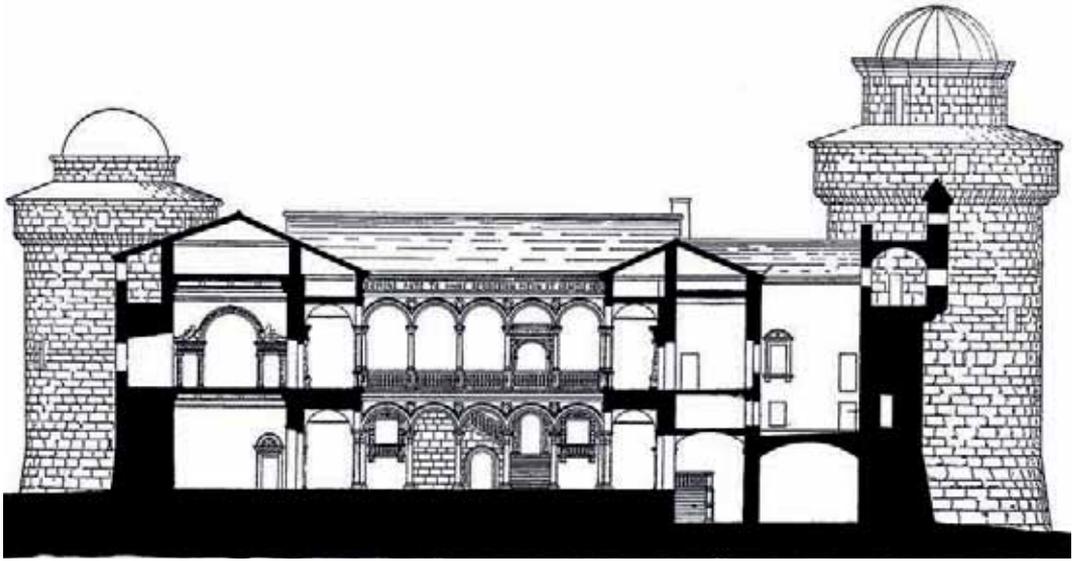


Fig. 16. Castillo-palacio de La Calahorra, a) sección oeste (Lampérez, 1914) y b) detalle de la serliana en su actual emplazamiento en Madrid (foto © Fundación Universitaria San Pablo CEU, gentileza de Sara Jesús Izquierdo Álvarez).

heráldico y decoración anti-cuaria de carácter conmemorativo y triunfal, elementos que, unidos a la tipología del vano triple, se erigen en un enmarque escenográfico y de reafirmación de la dignidad del comitente. No olvidemos que el marqués intervino como embajador en Roma entre finales de 1504 y principios de 1506³⁹; durante su misión verá la serliana de la Sala Regia y posiblemente la tomó como elemento



apropiado para un salón de representación del poder, mientras que para la resolución técnica y decorativa, afín al foco Genovés, contó con el conocimiento directo de dicho entorno –capilla de San Juan Bautista de la catedral de Génova, cartuja de Pavía– y con la contratación de Michele Carlone, así como con el referente de otras composiciones de vano afines a la serliana –fachada del hospital de Santa Cruz en Toledo, sepulcro del cardenal Mendoza– promovidas en España por su padre el cardenal Pedro González de Mendoza⁴⁰.

39 En general vid. Falomir Faus, 1990, p. 267; Falomir Faus, 1994, pp. 104ss.

40 En general vid. Frommel & Parada López de Corseles, 2014, pp. 299-303.

2. 1. 3. *El coro de la catedral de Toledo*

A mediados del s. XVI en España la serliana ya se había utilizado como diafragma, enmarque de sepulcros monumentales –o de la cátedra de Alcalá de Henares–, elemento destacado en retablos y arquitectura efímera⁴¹. A caballo entre la función de diafragma y el retablo, y como si de una arquitectura efímera se tratase, se sitúa la serliana que enmarca el grupo de la Transfiguración sobre la silla arzobispal de la sillería alta del coro de la catedral de Toledo. Demuestra el uso de la serliana en la ciudad antes de la impresión de la traducción española de los libros III y IV de Serlio (1552) en la propia Toledo. El grupo es obra de Alonso Berruguete (c. 1490-1561)⁴², quien entre 1506 y 1507 participó en Roma en un concurso para copiar en bronce el Laocoonte, como relata Vasari en la biografía de Sansovino; pasó también a Florencia. Su estancia en Italia le permitió conocer a Bramante, Miguel Ángel y Leonardo, y le puso en contacto con los manieristas toscanos discípulos de Andrea del Sarto. Regresó a España en 1518 y en Toledo trabajó en los años 1530 en la sillería alta del coro de la catedral, junto con Felipe Vigarny, para el cardenal Tavera. En un segundo momento, realizó el conjunto arquitectónico y el grupo de la Transfiguración, terminado en 1548, por encargo del cardenal Juan Martínez Guijarro, el «Silíceo» (arzobispo de Toledo 1545-1557)⁴³. Vista desde el coro, la serliana –cuyos dinteles tienen además una disposición en diagonal intencionada– actúa a modo de telón de fondo, muy escenográfico, para dicho grupo, y permite la visión del rosetón de la fachada oeste tras él (fig. 17); por el otro lado, en el trascoro, remata el relieve de Dios Padre entronizado. Así, por ambas caras corona sitiales –el del arzobispo y el de Dios Padre–, del mismo modo que la serliana de la Sala Regia corona el solio papal en el Vaticano. De hecho, vistos desde el altar mayor, la disposición del coro, el estalo arzobispal, su serliana y la fuente de luz del rosetón, son un guiño a la Sala Regia.

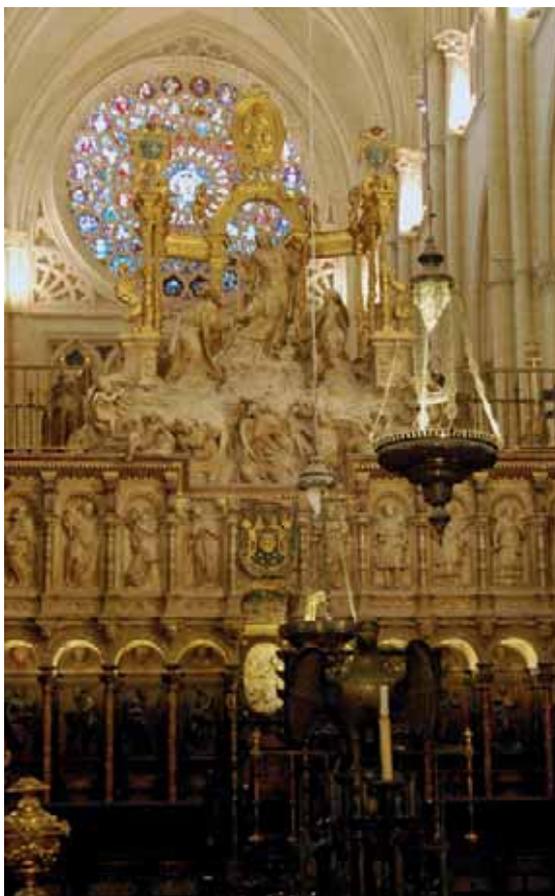


Fig. 17. Detalle de la serliana del coro, catedral de Toledo.

⁴¹ Ibid., pp. 299-306.

⁴² En general vid. Azcárate Ristori, 1963.

⁴³ Díez del Corral Garnica, 1987, pp. 107-108.

2. 1. 4. El Tribunal del Louvre

En Francia se había utilizado la serliana en un ámbito tan relevante como la sillería del castillo de Gaillon (principios s. XVI), hoy en la basílica de Saint-Denis comisionada por el cardenal Georges d'Amboise, uno de los introductores del Renacimiento italiano en el país galo. El motivo, inserto en una composición triunfal, acoge la alegoría de la Prudencia. Con el afianzamiento de las formas clásicas en Francia, la serliana pasó a ocupar espacios capitales en algunos de los encargos más representativos de la arquitectura gala, recogidos en la antología *Les plus excellents bastiments de France* (1576-1579) de Jacques Androuet du Cerceau. Jean Bullant concibió una serliana que acoge una estatua ecuestre en la puerta principal del castillo de Ecoeuen (h. 1550); el mismo arquitecto plantea como acceso principal del Petit Château de Chantilly (h. 1550-1560) una serliana colosal rematada en frontón. Pero sería Pierre Lescot quien llevaría la serliana a la sede del poder regio francés, en la Salle Basse del palacio del Louvre, proyectada en 1550-1551 y terminada de decorar en 1558⁴⁴. Allí se empleó el sintagma para regularizar el espacio –así se evitaba un salón excesivamente largo– y ofrecer una fachada de representación para el testero del ambiente, de modo que se genera un espacio muy semejante al de La Calahorra, con la misma función –no por casualidad recibió el nombre de Tribunal, ya presente en el grabado de Du Cerceau (fig. 18a)– dentro de la Salle Basse, Salle du Bal o Grand Salle –hoy sala de las Cariátides (fig. 18b)– lugar donde además se celebraron recepciones, fiestas y el velatorio de la efigie en cera de Enrique IV⁴⁵. El proyecto original preveía una trífora que apoyaba en soportes únicos –no dobles, como se haría finalmente– cuyo vano central cubriría con arco de medio punto, mientras que los laterales tendrían puertas sobre las que se situarían óculos ovales. Posiblemente dicha composición acarrea problemas proporcionales, por lo que se optaría por suprimir los óculos y doblar las columnas. La serliana se repite en el muro de cierre y también se utiliza en los lados menores del testero, configurando un espacio rectangular rodeado de serlianas por todos sus lados, que es al mismo tiempo «mitad baldaquino, mitad arco de triunfo»⁴⁶. En el muro de cierre del testero, en el vano central de su serliana, se situó una chimenea y un escudo real; en los vanos laterales, las puertas que conducían a los apartamentos del rey y de la reina. Este doble papel de sala de representación y de espacio de transición entre los apartamentos masculinos y femeninos también estaba presente en la sala de la Justicia de La Calahorra, situada entre los aposentos del marqués del Cenete y los de la marquesa.

44 Aulanier, 1957, pp. 13-14, 20; Quoniam & Guimard, 1988, pp. 40-44.

45 Aulanier, 1957, pp. 21ss.

46 Quoniam & Guimard, 1988, p. 44.

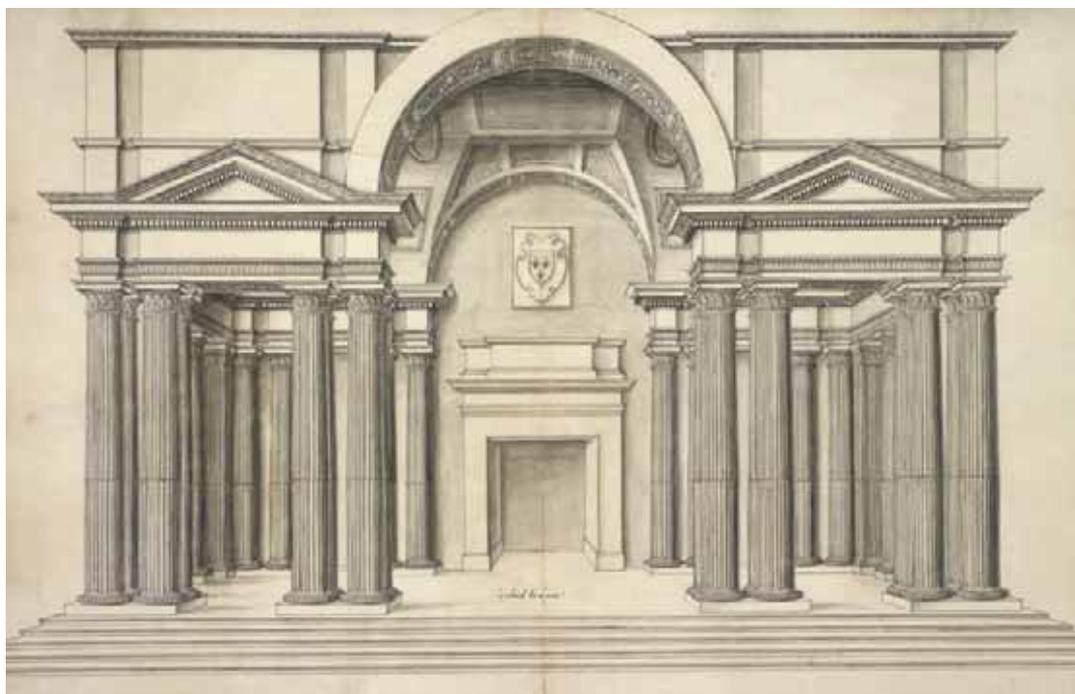


Fig. 18. Tribunal del Louvre a) según Du Cerceau y b) vista actual.



2. 2. La asunción de la serliana en la iconografía papal e imperial del s. XVI

2.2.1 Precedentes medievales

Hasta ahora hemos tratado la continuidad en el uso de la serliana, su reactivación en base a la reinterpretación de tradiciones medievales y del estudio anticuario, y su protagonismo en espacios de manifestación del poder. A través del grabado de la Sala Regia y de la moneda del ninfeo de villa Giulia hemos perfilado semejante rol en la iconografía. Como referentes en este ámbito no necesitamos detenernos en el famoso disco o *missorium* de Teodosio (388) o en los platos de David (s. VI), fruto de hallazgos del s. XIX en Almedralejo y Chripre respectivamente. Sí se nos antoja, no obstante, sugestiva la cita de las puertas de bronce de la capilla de S. Juan Evangelista en el baptisterio de S. Juan de Letrán en Roma, en las que se representan varias serlianas, con arco de medio punto y arco ojival. El panel superior de la hoja izquierda representa una serliana con arco apuntado entre torres, que acoge en su vano central la personificación de la Iglesia (*Mater Ecclesia*) entronizada, con corona, globo y libro (fig. 19). La obra conmemora en su inscripción el quinto año del pontificado de Celestino III (1195/1196) y pudo haber decorado la fachada del palacio papal lateranense⁴⁷. Otro ejemplo medieval de serliana, que enmarcaba la estatua del emperador Federico II entronizado en el Arco Romano de Capua (obra de Niccolò di Cicala construida en 1234-1240 y demolida en 1557 por orden del virrey de Nápoles), era bien conocido en el Renacimiento y se recoge en un dibujo de Francesco di Giorgio Martini (GDSU 333 A)⁴⁸ (fig. 20).



Fig. 19. Mater Ecclesia, en la puerta de la capilla de S. Juan Evangelista, baptisterio de S. Juan de Letrán, Roma.

⁴⁷ Angeli & Berti, 2007, p. 19.

⁴⁸ Sobre la puerta de Capua y sus reconstrucciones en general vid. Willemsen, 1953.

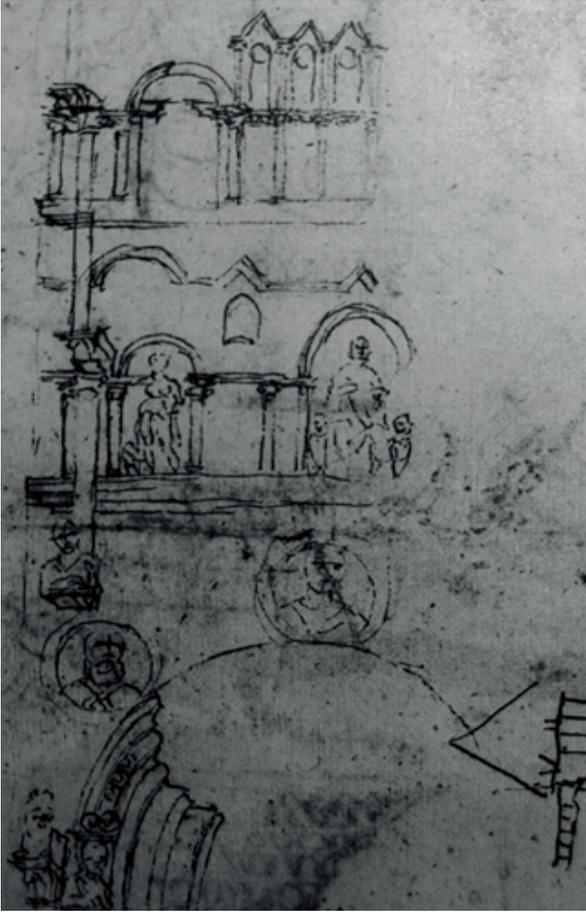


Fig. 20. Detalles del Arco Romano de Capua según Francesco di Giorgio Martini.

del papa destacada entre su corte⁵⁰ (fig. 22). Del pontificado de Clemente VII proponemos los frescos de los laterales de una ventana de la sala de Constantino, obra del taller de Rafael bajo la dirección de Giulio Romano contemporánea de *La conversión de Constantino* y *La donación de Roma* (1523-1524). Suele citarse el lateral derecho del hueco de la ventana, en el que el papa se asoma desde una serliana resuelta en «arco sirio»⁵¹. Debido al interés de este ejemplo, no obstante insuficientemente estudiado, lo desarrollaremos a continuación, ya que también refleja la asunción de la serliana en la representación imperial.

2.2.2 La serliana en la iconografía vaticana

En el s. XVI romano, tres ejemplos iconográficos reflejan cumplidamente la asociación de la serliana con la exaltación del poder absoluto del papa⁴⁹. El primero de ellos es posiblemente el más citado en este tipo de estudios, *El incendio del Borgo* (1514) de Rafael, que decora la sala homónima de los apartamentos de León X. En este fresco el comitente se identifica con León IV en el momento en que, desde su balcón de apariciones –en forma de serliana– bendice a la población del borgo vaticano y así cesa milagrosamente el incendio que lo devastaba en 817 (fig. 21). Otro ejemplo no menos interesante consiste en una propuesta de Antonio da Sangallo el Joven (GDSU 73 A) para el frente externo del deambulatorio meridional de la basílica de San Pedro (1519), que tal vez remite al fresco de Rafael. El dibujo presenta una serliana en cuyo vano central se sitúa un baldaquino bajo el que se alza la figura

49 La elección de la serliana en otras muchas obras del periodo, cuyo foco principal es el taller rafaelesco, no es casual. En la Roma papal contemporánea se pintaron otras muchas serlianas dependientes del taller de Rafael, como las que realizó Perin del Vaga en el Castel Sant'Angelo en la galería pompeyana y la sala de Apolo, así como la de su dibujo de La resurrección de Lázaro, vid. Parma Armani, 1986, pp. 17ss., 55ss, 177ss, 209-236. El mismo Rafael preveía la serliana en distintos proyectos de sus pinturas, como en La liberación de san Pedro o La expulsión de Heliodoro del templo; asimismo, la ventana que se entrevé en el tambor de la cúpula de La escuela de Atenas, es la parte baja de una serliana, cfr. Spagnesi, 1984, pp. 111-112, 115-117, 122, 126, 128, 132-133, 138-139.

50 Donetti, 2013, pp. 492-495. En general, para los dibujos de Sangallo el Joven y su círculo cfr. Frommel & Adams, 2000.

51 Hartt, 1958, fig. 75; Buddensieg, 1965, pl. 6a; Wilinski, 1969, fig. 214; Crum, 1989, fig. 11.

El hueco de la ventana de la sala de Constantino se decora en su cubierta con el emblema de Clemente VII, *candor illaesus*. Cada lateral del hueco está dividido en dos registros. En el lado derecho el registro inferior representa una estructura arquitectónica que acoge al papa (fig. 23a) y el superior a Gregorio Magno como destructor de ídolos⁵².

En el lado izquierdo se repite la misma estructura arquitectónica, aunque acoge un emperador y varía su decoración escultórica (fig. 23b); en el recuadro superior se representa al escultor cristiano destruyendo estatuas paganas.



Fig. 21. Rafael, El incendio del Borgo, sala del Incendio del Borgo, Vaticano.

La estructura arquitectónica empleada en ambos laterales recuerda en su piso bajo la escalera circular diseñada por Bramante para el Belvedere⁵³, que se acompaña de una fuente y cariátides, mientras que en el piso alto se utiliza la serliana resuelta en «arco sirio» rematada por el escudo papal Medici flanqueado por leones.

La serliana papal se remata con estatuas de la Fama (modelo renacentista) y la Fortuna/ Abundancia (basada en modelos monetales romanos), mientras que la serliana imperial utiliza las de Alejandro con lanza de Lisipo o bien Zeus (frecuente en la iconografía numismática romana) y el Hermes Logios (como el llamado Germánico del Louvre, conocido en el Renacimiento). El papa lee un discurso, vestido con sus símbolos de poder terrenal, al modo como recibe a monarcas no cristianos, puesto que lleva traje de coro (sotana, roquete, muceta y camauro)⁵⁴,

⁵² Sobre este tema vid. Buddensieg, 1965.

⁵³ Sobre el Belvedere y sus reformas vid. Redig de Campos, 1967, pp. 90ss; Frommel, 2003, pp. 89ss.

⁵⁴ La vestimenta es importante para la interpretación iconográfica. Por ejemplo, en El incendio del Borgo, León IV está revestido de pontifical (capa pluvial, alba y estola) y lleva la tiara, todo ello adecuado para actos litúrgicos o bendiciones, como es el caso.



Fig. 22. Propuesta de Sangallo para el frente externo del deambulatorio meridional de la basílica de San Pedro.



Fig. 23. Giulio Romano, a) lateral derecho (serliana papal) y b) lateral izquierdo (detalle, serliana imperial) de una ventana en la sala de Constantino, Vaticano.

pero no estola; se acompaña de un paje que sostiene un quitasol o más bien el *flabellum*. El emperador, que lleva corona radiada –la cual enfatiza su aspecto pagano– lee otro discurso –al parecer respondiendo al del papa– y se acompaña de un paje que camina despreocupadamente. Es evidente que los elementos iconográficos de la composición están marcando una clara diferencia entre ambos personajes protagonistas. Se trata de un conjunto muy interesante por sus conexiones con el poder papal *versus* el poder imperial paganizante, y por el diálogo que establece con el gran nicho del Belvedere, que se recrea idealmente en estas imágenes, en las que además se representa con la perspectiva con la que se observaría realmente desde dicha ventana, de arriba abajo. El conjunto –concretamente sus dos serlianas contrapuestas– plantea el paralelismo entre papa y emperador, aunque denuncia el inestable equilibrio político entre ambos, al tiempo que trata de reforzar la preeminencia de la Iglesia frente al Imperio –como el resto de la sala de Constantino– con una posible alusión a la Donación de Constantino. Todo se presenta teñido de la política de Clemente VII, la misma que pocos años después de pintarse esta sala le causaría una notable humillación en el saco de Roma de 1527. No obstante, el mensaje de la ventana se retoma en 1585 en la pintura del techo de la sala de Constantino obra de Tommaso Laureti, que responde además al replanteamiento de la situación general de la Iglesia y su relación con las artes tras el concilio de Trento; en este nuevo fresco se subraya la destrucción de los ídolos –como en las imágenes superiores de los laterales de la ventana– en un ambiente en el que se ha escogido el motivo triunfal –y ya no la serliana– para realzar la cruz de Cristo.

2.2.3 La serliana en la Florencia Medici: arquitectura e iconografía

La influencia más evidente de las propuestas vaticanas cristalizó en Florencia. Arquitecturas y pinturas manifiestan la conexión entre dicha ciudad y la Santa Sede, al tiempo que expresan las pretensiones de la familia Medici hacia un poder hegemónico en Italia y la acaparación del papado, detentado por sus miembros León X (1513-1521), Clemente VII (1523-1534) y Pío IV (1559-1565).

Entre las intervenciones florentinas descolla la renovación del Salone dei Cinquecento en el Palazzo Vecchio, con los ventanales y tribuna dell'Udienza, destinada al trono del duque (fig. 24a), proyecto de Giuliano di Baccio d'Agnolo y Baccio Bandinelli (1542-1543). Ocupa el centro de dicho testero –flanqueado por los dos ventanales con sendas serlianas– un nicho semicircular al que se adapta otra serliana en cuyo vano central se colocó la estatua de León X. En eje con dicha representación, en el mismo proyecto se realizó un nicho a los pies de la sala destinado al grupo escultórico de Clemente VII coronando a Carlos V, que remite a dicho evento celebrado en Bolonia en 1530. Como en la sala de Constantino, nos encontramos de nuevo con la pretendida supremacía del papa Medici frente al emperador, aunque en este caso se atenúa y complementa con signos de la renovada amistad entre ambos, señal del giro político que significó el evento boloñés⁵⁵ (fig. 24b). La arquitectura también refleja dicha alianza: ambos monarcas ocupan la misma serliana.

55 La amistad entre el papa y el emperador se refleja en el grupo escultórico a través de los gestos de las manos de Carlos V, que reiteran el número dos, vid. Palacios Méndez e n.



Fig. 24. Salone dei Cinquecento, Palazzo Vecchio, Florencia:

- a) tribuna dell'Udienza;
- b) nicho a los pies de la sala con la coronación de Carlos V en Bolonia.





Fig. 25. Fachada de los Uffizi hacia la ciudad, Florencia.

Protagonismo semejante tuvo la serliana en los Uffizi, diseñados por Giorgio Vasari (1560-1580) bajo el mecenazgo de Cosme I de Medici. En todos estos casos la serliana se vincula claramente con la manifestación del poder⁵⁶. En el Palazzo Vecchio la serliana se emplea también en las pinturas de las salas de Júpiter y de Cosme el Viejo (Giorgio Vasari y Marco Marchetti da Faenza, 1556-1558) y en el Escritorio de Minerva (Giorgio Vasari y Giovanni Stradano, 1557-1566). En estos casos sirve como marco de la representación de las virtudes atribuidas a miembros de la casa Medici; en la bóveda del último ambiente citado se representa además el emblema de Clemente VII *candor illaesus*. Arquitecturas y pinturas manifiestan la conexión entre Florencia y Roma, al tiempo que expresan las pretensiones de la familia Medici hacia un poder hegemónico en Italia y la acaparación del papado. Pero por si esto fuera poco, en los Uffizi se manifiesta asimismo la identificación de Cosme I con el primer emperador romano: en el cuerpo situado junto al río, la fachada que mira hacia el centro de la ciudad dispone dos serlianas, una mayor en el piso bajo y otra menor en el piso principal (fig. 25) que sirve como ventana en la que se colocó la estatua de Cosme representado como Augusto (1572-1573) realizada por Vincenzo Danti (Museo Nazionale del Bargello, Inv. 15 S).

⁵⁶ Cfr. Crum, 1989, pp. 238-251; Satkowski, 1993, pp. 37-44, 53-55.

2.3. Orgullo cívico y valor artístico: Palladio y Vicenza

Del ámbito del poder monárquico saltamos a un ambiente cívico como el Palazzo della Ragione, llamado Basílica de Vicenza, nombre ya de por sí significativo. Se trata del gran proyecto de Palladio, iniciado en 1549 y que el arquitecto modifica y supervisa hasta su muerte en 1580⁵⁷. La obra destaca por el uso versátil de secuencias de serlianas de distinto tamaño para adaptarse a las irregularidades del edificio gótico que envuelve; además en su interior incluye una variación de la serliana con frontón. Pero la Basílica de Vicenza no solamente supone un ejercicio arquitectónico y anticuario, sino que otorga a esta sede del poder cívico un aspecto moderno que hunde sus raíces en la dignidad clásica del vocabulario y la sintaxis empleados en su diseño. Además, la plaza en la que se inserta la Basílica (fig. 26), con su pareja de grandes columnas, edificios religiosos y civiles, cita a la del San Marco de Venecia, compitiendo con la Serenísima. En tal sentido, la Basílica podría citar la Biblioteca Marciana, donde Sansovino introdujo un ritmo de serlianas cuyos intercolumnios laterales son muy estrechos, ritmo que pudo tomar de edificios antiguos como el arco llamado de Marcantonio en Aquino, según dibujos renacentistas⁵⁸.



Fig. 26. Piazza dei Signori, Vicenza.

57 Zorzi, 1965, pp. 435s.

58 Brands & Heinrich, 1991.

Refiriéndose a su Basílica, Palladio señala en su *Terzo libro* (Venecia, 1581, p. 41): «[...] *i portichi, ch'ella hà d'intorno; sono di mia inventione: e perche non dubito che questa fabrica non possa esser comparata à gli edificij antichi; & annoverata tra le maggiori, e le più belle fabriche, che siano state fatte da gli antichi in qua, si per la grandezza, e per gli ornamenti suoi: come anco per la materia, che è tutta di pietra viva durissima; e sono state tutte le pietre commesse, e legate insieme con somma diligenza*». El fragmento informa sobre el valor que Palladio confiere a su Basílica por sus características formales y materiales como una de las mayores y más bellas fábricas construidas desde la Antigüedad. A este respecto subraya la «*grandezza*» y los «*ornamenti*», monumentalidad y distribución de los elementos compositivos y decorativos, en suma, la secuencia de serlianas; para después destacar que la obra esté hecha enteramente de piedra, algo poco habitual en Italia. El hecho de que Palladio considere estos pórticos invención suya es otro de los condicionantes para el uso por la historiografía del término «*motivo palladiano*» o «*ventana palladiana*» en lugar de «*serliana*». Además el texto nos sirve para demostrar la actitud divulgativa de Palladio, que en sus libros comenta frecuentemente sus propias obras, algo que Serlio pudo hacer en pocas ocasiones ya que apenas construyó; pese a ello ambos son los primeros autores que difunden la serliana en tratados ilustrados, además masivamente, lo que sin duda ha condicionado la adopción de los términos que indicamos. Ambos autores divulgan por tanto el sintagma en un momento en el que ya estaba bien asentado en la arquitectura del poder y se consideraba como elemento de gran valor artístico.

Frente a la Basílica en la plaza dei Signori se situaba el poder armado de la ciudad, representado por la loggia del Capitaniato, diseñada por Palladio en 1565. El proyecto sufrió cambios en 1571 y se llevó a cabo entre 1571 y 1572⁵⁹. En el edificio destaca sobremanera el lateral que enlaza con una de las calles principales de la ciudad, la *contrà del Monte*; dicho lateral decora su fachada con figuras alusivas a la Paz y la Victoria y con inscripciones, conjunto que celebra la batalla de Lepanto (1571)⁶⁰. La decoración sorprende además por la superabundancia de trofeos militares, como en los arcos de Septimio Severo y Orange, que realzan las alusiones al triunfo; presidiendo todo ello, una serliana ocupa un puesto privilegiado y rector de la composición. Bajo ella, el propio arquitecto colocó su firma, «*ANDREA PALLADIO ARCHI[TETTO]*», a tamaño monumental, como queriendo vincularse con todo ese despliegue celebrativo y sus formas clásicas (fig. 27). Tal vez este ejemplo fue uno de los que incitaron a adoptar el término «*ventana palladiana*»⁶¹.

Como ya hemos tenido ocasión de indicar, Serlio y Palladio fueron los grandes divulgadores del motivo. El impacto de sus aportaciones es de triple naturaleza: ampliaron sus implicaciones funcionales –especialmente Palladio–, estimularon su adopción en geografías cada vez más lejanas –desde Francia, España y Portugal hasta el norte de Europa y América– y en cierto modo ampliaron su ámbito social, puesto que no sólo el monarca, sino todo gran señor, noble

59 Ackerman, 1981, p. 121-126; Wittkower, 1995, pp. 120, 122-124.

60 Ackerman, 1981, p. 124; Wittkower, 1995, pp. 122, 124.

61 Sobre el uso recurrente de la serliana por parte de Palladio vid. Dalla Pozza, 1966, pp. 52-54.

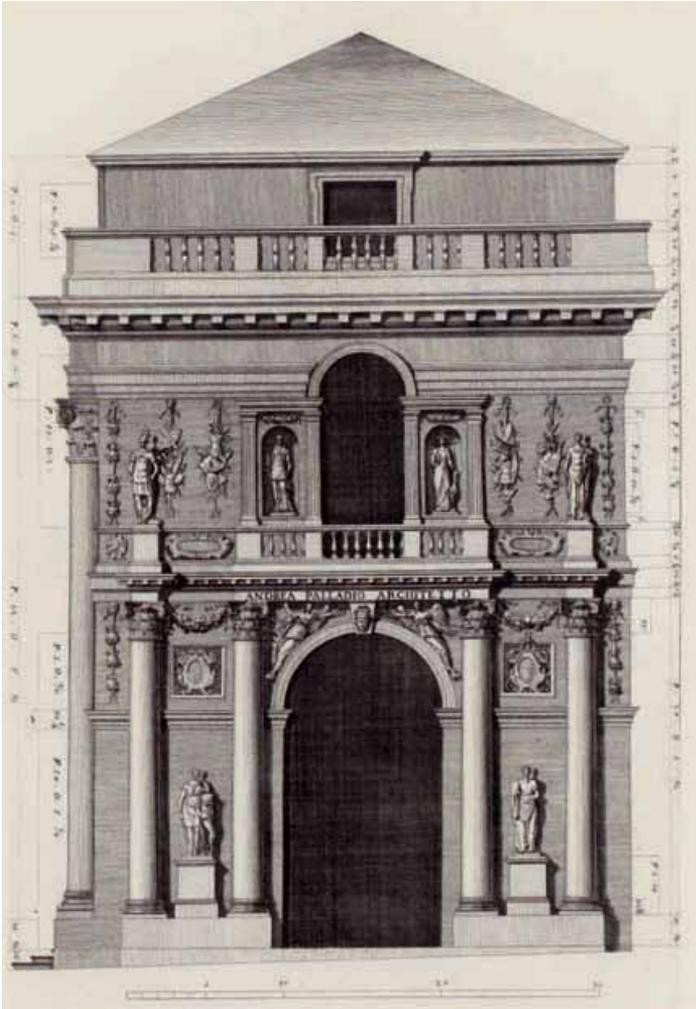


Fig. 27. Loggia del Capitaniato, Vicenza, según Bertotti Scamozzi.

o burgués que se preciase debían imitarlo y construir su respectivo palacio urbano o campestre de acuerdo con fórmulas que citaban constantemente el prestigioso motivo, fórmulas cada vez más fáciles de seguir a través del flujo de la imprenta. En estos aspectos insisten el *Quarto Libro* y especialmente el inédito *Sesto Libro* de Serlio⁶². Por su parte, la aportación de Palladio causó sensación en lugares tan destacados como la obra de João de Castilho en el claustro de D. João III (a partir de 1554) del Convento de Cristo de Tomar, principal sede de la Orden de Cristo⁶³.

62 Serlio, lib. VI, fols. 10r (casa del noble fuera de la ciudad), 15r (casa del príncipe ilustre fuera de la ciudad) 23r, 25r y 26r (casa del príncipe ilustrísimo en el campo).

63 En general vid. Maia da Silva, 2012, pp. 60-123. La tesis citada interesa asimismo para el estudio de la difusión de la serliana en Portugal (ibid., pp. 38-59).

3. El palacio de Carlos V en Granada

3.1. La serliana de la fachada sur del Palacio de Carlos V

Según Rosenthal, el proyecto para la serliana de la fachada sur del palacio de Carlos V en Granada ya existía hacia 1528 –opinión que comparte Marías⁶⁴–, aunque también indica que se volvería a trazar en 1537-1539 y 1548, y se construiría, con la colaboración del escultor Niccolò da Corte, acorde con el nuevo proyecto de Machuca en 1548-1555⁶⁵. Rosenthal también sugiere que Machuca y Orea pudieron proyectar otra serliana para la fachada principal del palacio, la occidental; habría sido el balcón de apariciones de Carlos V, mientras que la serliana de la fachada sur sería el mismo elemento destinado a la emperatriz y serviría también como paseadero y estufa de invierno, elemento frecuente en palacios españoles⁶⁶. La serliana construida no tiene antepecho de piedra en el vano central porque se habría pensado en una barandilla metálica –otro rasgo hispánico–, la cual permitiría una mejor visión de la figura regia (fig. 28). Las plazas proyectadas ante ambas fachadas –antes de 1539– enfatizarían el carácter de lugar de



Fig. 28. Serliana en la fachada sur del palacio de Carlos V en la Alhambra, Granada.

64 Marías, 1992, p. 249.

65 Rosenthal, 1988, pp. 85-91, 220.

66 *Ibid.*, p. 269-270. Este autor establece comparaciones con otras muchas «ventanas de apariciones» antiguas, medievales y modernas. Atribuye dicha función a logias con serliana como la del palacio de Diocleciano en Split, conocido en la época; y reconoce la serliana como motivo prestigioso.

comparecencia ante la multitud y enfatizarían el protagonismo de los eventuales balcones de apariciones previstos⁶⁷. A nivel de composición, cabe destacar asimismo que la serliana, como es habitual en la Antigüedad –en casos como el Pretorio de Phaena, el santuario de Baalbek, el Panteón o algunas de las reconstrucciones de Pirro Ligorio citadas– en el palacio carolino se asocia también con el eje de una planta central.

La majestad del conjunto se realiza por la pareja de figuras femeninas aladas escribiendo en grandes cartelas situadas entre el arco y los óculos de las enjutas. Se tratarían no ya de las personificaciones de la Historia o de la Fama, como suele decirse, sino más bien victorias, siguiendo un modelo muy difundido en el arte imperial romano de dicha divinidad escribiendo en una cartela o simplemente sosteniéndola⁶⁸.

3.2. La *koiné* cultural de la serliana del palacio de Carlos V

Los casos comentados sugieren que la serliana en España sólo se entendería a partir de influencias italianas, pese a que contamos al menos con un ejemplo iconográfico antiguo y varias reconstrucciones de fachada hipotéticas⁶⁹. A pesar de ello, Valencia plantea una posible creación original que emplea el mismo esquema que la serliana. La extraordinaria creatividad y nivel de innovación de este foco se ha puesto de manifiesto en los últimos años⁷⁰. Uno de sus principales arquitectos fue el gerundense Pere Compte, autor de la Lonja de la Seda de Valencia. Su taller trabajó en el nuevo pórtico del Almudín (depósito de trigo) de la ciudad en los años 1497-1498⁷¹. Las trazas del pórtico se atribuyen al mismo Compte, que se hace eco del lenguaje desornamentado de su maestro Francesc Baldomar, emplea criterios estereotómicos modernos y cuyo esquema compositivo se considera «de indudable interés, al remitir a la fórmula que combina el arco con el dintel y que se conoce como motivo serliano, se ha considerado una peculiar interpretación ausente de valores renacentistas, en un sentido léxico, de este registro compositivo»⁷². La ausencia del léxico clásico y la originalidad del esquema podrían hacer pensar en un *unicum* muy creativo, como por otro lado no sería de extrañar en ese momento en el foco valenciano. No obstante, no sería descartable una influencia italiana, tal vez genovesa o más posiblemente napolitana. No hemos de olvidar la existencia en Nápoles de la monumental serliana tardoantigua del baptisterio de la catedral.

67 Sobre la interpretación de la «planta grande», la «planta pequeña» y la conservada en el Archivo Histórico Nacional, de discutida cronología y autoría, cfr. Rodríguez Ruiz, 2000; Rodríguez Ruiz, 2001 (ambos con estado de la cuestión). Según dicho autor, todos serían posteriores a 1537-1538; el del AHN sería el primero, representa el estado de las obras antes de 1539 (en esa fecha se cambian los soportes del patio).

68 LIMC VIII, Victoria 354, 355, 359.

69 Una estela funeraria procedente de Clunia Sulpicia que emplea la serliana con frontón triangular y en cuyo vano central se sitúa la figura del difunto entronizado, así como las reconstrucciones de la villa de Carranque y del palacio de Cercadilla, entre otras posibles. Vid. Parada López de Corselas, e. p.

70 En general vid. Serra Desfilis, 2012.

71 Sobre el Almudín y la documentación sobre sus dos fases constructivas vid. ZARAGOZÁ, GÓMEZ-FERRER, 2007, pp. 143-146.

72 Ibid., p. 144. Cfr. Bérchez, 1994, pp. 52-54.

En cualquier caso, el Almuñín nos informa sobre la capacidad de Valencia para la re-creación y permeación de la serliana en ámbito español. Esta ciudad era un importante enclave comercial conectado con Génova, Roma y Nápoles, al que llegaban piezas arquitectónicas genovesas. En ella se situaba el centro de operaciones del marqués del Cenete⁷³ y la innovadora residencia de Jerónimo Vich, embajador en Roma en 1507-1520 y consejero de León X. El palacio Vich en Valencia (1526-1527) utiliza en su patio dos de los escasos ejemplos de serliana resuelta en «arco sirio» del Renacimiento (fig. 29), precisamente el mismo tipo de arco –fusionado con el entablamento– que se emplea en diseños de Giulio Romano y en la serliana del palacio de Carlos V⁷⁴. Este elemento, más que de una dependencia directa entre los ejemplos citados, nos habla sobre un ambiente teórico y formal común cuyo núcleo de irradiación fue la Roma de León X y Clemente VII. Como ya hemos sugerido dicho foco llevó a cabo una labor centrífuga, retroalimentó tradiciones ya existentes en otros núcleos y estimuló soluciones innovadoras que proclamaban la dignidad de los nuevos poderes. Granada, como cabía esperar, fue otro gran foco de recepción e innovación; a este respecto cabe destacar las serlianas-retablo de la iglesia de San Jerónimo, diseñadas por Diego de Siloé a partir del 1528 y cuya función es acoger



Fig. 29. Patio del palacio Vich, Museo de Bellas Artes, Valencia.

73 En general vid. Falomir Faus, 1990.

74 La conexión con dicho artista se refuerza por la combinación del motivo con el potente almohadillado rústico, presente en el dibujo de la Abertina y en el palacio granadino. Tafuri, 1989; Tafuri, 1995, p. 258.

75 Frommel & Parada López de Corseles, 2014, p. 304.

76 Agradecemos a Carlos Plaza Morillo el habernos recordado este notable ejemplo.



Fig. 30. Serliana con las armas del Gran Capitán, transepto del lado de la Epístola, San Jerónimo, Granada.



Fig. 32. Clave del apeadero del ayuntamiento de Sevilla (foto gentileza de Carlos Plaza).

Fig. 31. Siloé, Perspectiva escenográfica, MNAC, Barcelona.

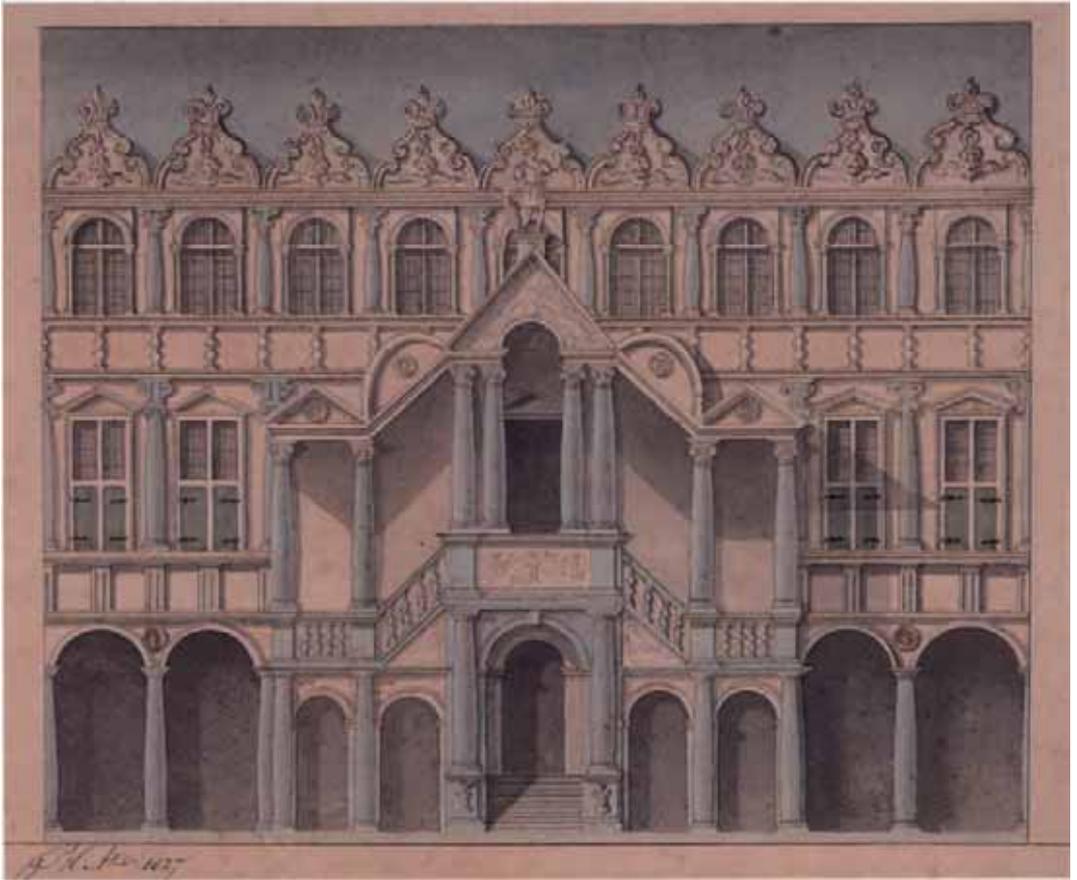


Fig. 33. Castillo-palacio de Breda (G H Az, 1827).

Del ambiente cultural europeo del que beben las serlianas del palacio Te de Mantua y del palacio de Carlos V en Granada dependería también aquella construida como acceso principal del castillo-palacio de Breda (fig. 33) en la década de 1530 por Tommaso Vincidor da Bologna. Dicho edificio era la residencia de Enrique III de Nassau-Breda (1483-1538), conde de Nassau que tuvo un papel importante en la coronación de Carlos V de Bolonia en 1530 y que además estaba casado con Mencía de Mendoza (boda 26 de junio de 1524), hija del I marqués del Cenete⁷⁷. Pedro Machuca había sido aprendiz de Giuliano da Sangallo y Miguel Ángel, y en el período 1517-1519 trabajó en el taller de Rafael en la decoración de las logias vaticanas –en la *loggetta* del cardenal Bibbiena se representa una serliana, entre otros motivos arquitectónicos– donde coincidió precisamente con Tommaso Vincidor y Perin del Vaga, entre otros⁷⁸. Esa experiencia en las logias del Vaticano influiría seguramente en otra serliana, tal vez la primera pintada en

77 Sobre el castillo-palacio de Breda, su serliana y sus relaciones con España y Roma vid. Wezel, 1999, esp. pp. 60ss., 92, 237.

78 Ibid., p. 62. El balcón de apariciones de Castel Sant'Angelo, en forma de trífora adintelada, habría sido un candidato idóneo para la colocación de una serliana; no obstante es posible que quisiera respetarse la sobriedad, 'clasicismo' y predominio de horizontales del prestigioso mausoleo de Adriano.



Fig. 34. Serliana pintada en el Peinador de la Reina, cuartos nuevos de la Alhambra, Granada.



Fig. 35. Serliana perteneciente a la decoración musiva de la Casina de Pío IV, Vaticano.

España (terminada en 1537), que decora la estufa de Carlos V –el llamado Peinador de la Reina– dentro de los cuartos nuevos en los palacios nazaríes de la Alhambra (fig. 34). La obra, realizada tras la muerte de la emperatriz Isabel por los pintores italianos Julio Aquiles y Alejandro Mayner –con la supervisión de Machuca– se inserta en la galería oeste de las estancias privadas del emperador en un ciclo de glorificación de carácter mitológico y relativo a sus campañas en Túnez⁷⁹. El modelo es deudor de los motivos presentes en la *loggetta* del cardenal Bibbiena, que a su vez se inspiran en la *Domus Aurea* de Nerón; no obstante, el ejemplo más próximo al de Granada lo constituye la decoración de la Casina de Pío IV por Pirro Ligorio (fig. 35). Esta *koiné* cultural nos habla de un destacado prestigio genérico y autoridad clásica otorgados a la serliana en la cultura visual y la iconosfera del momento. Pero además ejemplos como el palacio de Carlos V nos permitirían hablar de citas concretas a referentes de autoridad imperial clásica, quizás específicamente a emperadores romanos de origen hispano, para acentuar la legitimación de Carlos V como emperador romano y rey español⁸⁰.

3.3. Conclusión

Enlazando con una tradición clásica ininterrumpida y su reactivación en base al estudio anticuario y a la configuración de la imagen moderna del poder, en los dos primeros tercios del s. XVI el papa y su corte, embajadores activos en Roma, el arzobispo primado de las Españas, el rey de Francia, el rey de Portugal y otros grandes señores, ciudades y artistas utilizaron la serliana en sus escenografías de autoafirmación. El emperador Carlos y su círculo no podían ser ajenos a un sintagma tan útil formalmente como relevante simbólicamente. En efecto, la serliana del palacio de Carlos V en Granada condensó la rica *koiné* cultural en torno a dicho sintagma en el panorama español y europeo del momento e hizo realidad un tipo de balcón de apariciones que en la Roma papal –pese a su relevancia en el dibujo para el deambulatorio sur de San Pedro y frescos como *El incendio del Borgo* o aquellos que decoran la ventana de la sala de Constantino– nunca llegó a construirse.

79 López Torrijos, 2000, pp. 117ss.

80 Stiglmayr, 2000, pp. 203-204. Desarrolla la cuestión en pp.142-144 (arco sirio) y 193-197 (serliana). Como modelos antiguos, relacionados con emperadores de origen hispano, cita solamente la loggia del Canopo de Villa Adriana (p. 143) y el disco de Teodosio (p. 144), aunque hemos de recordar que no se conocían en dicho periodo. Puede pensarse más bien en la citada fuente del acueducto de Adriano en Atenas. Con respecto a los relieves de temas marinos de la fachada sur del palacio de Carlos V, podrían aludir a la deseada potencia naval del Imperio, aunque en esta misma publicación el profesor Marías expone su vinculación con el «palacio de Adriano», nombre con el que se identificaba en el Renacimiento al templo de Neptuno situado junto al Panteón de Roma.

BIBLIOGRAFÍA

ACKERMAN, J. S. (1963). «Sources of the Renaissance Villa», en *The Renaissance and Mannerism. Studies in Western Art*, vol. II, New Jersey, pp. 6-18.

--- (1981). *Palladio*, Madrid (1ª ed. inglesa 1966).

ANGELI, F. A. & BERTI, E. (2007). *Il Campus Lateranensis*, Roma.

ASHBY, T. (1904). *Sixteenth-Century Drawings of Roman Buildings Attributed to Andreas Coner*, Rome.

AULANIER, C. (1957). *La salle des Caryatides. Les salles des antiquités grecques*, Paris.

AZCÁRATE RISTORI, J. M. (1963). *Alonso Berruguete: cuatro ensayos*, Madrid.

BÉRCHEZ, J. (1994). «Arquitectura renacentista valenciana», en J. Bérchez, F. Jarque (eds.), *Arquitectura renacentista valenciana (1500-1570)*, Valencia, pp. 27-114.

BESCHI, L. (1998). «I disegni di Ciriaco: analisi di una tradizione», en G. Paci, S. Sconocchia (eds.), *Ciriaco d'Ancona e la cultura antiquaria dell'Umanesimo. Atti del convegno internazionale di studio*, Ancona, pp. 83-102.

BORSI, S. (1985). *Giuliano da Sangallo. I disegni di architettura e dell'antico*, Roma.

BRANDS, G. & HEINRICH, H. (1991). «Der Bogen von Aquinum», *Archäologischer Anzeiger* 4, pp. 561-609.

BUDDENSIEG, T. (1965). «Gregory the Great, the Destroyer of Pagan Idols: The History of a Legend Concerning the Decline of Ancient Art and Literature», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 28, pp. 44-65.

--- (1975). «Bernardo della Volpaia und Giovanni Francesco da Sangallo. Der Autor des Codex Coner und seine Stellung im Sangallo-Kreis», *Römische Jahrbuch für Kunstgeschichte* 15, pp. 89-108.

BURNS, H. (1993). «I disegni di Francesco di Giorgio agli Uffizi di Firenze», en F. P. Fiore, M. Tafuri (eds.), *Francesco di Giorgio architetto*, Milano, pp. 330-357.

BURNS, H. & FAIRBAIRN, L. & BOUCHER, B. (1975). *Andrea Palladio 1508-1580. The Portico and the Farmyard*, London.

COLECCHIA, A. (2009). «Santa Giustina», en G. P. Brogiolo, M. Ibsen (eds.), *Corpus Architecturae Religiosae Europaeae (saec. IV-X).II. Italia. I. Province di Belluno, Treviso, Padova, Vicenza, Zagreb*, pp. 94-102.

- CRUM, R. J. (1989). «“Cosmos, the World of Cosimo”: The Iconography of the Uffizi Façade», *The Art Bulletin* 71, 2, pp. 237-253.
- DALLA POZZA, M. (1966). «Elementi e motivi ricorrenti in Andrea Palladio», *Bollettino CISA Andrea Palladio* 7, 2, pp. 43-58.
- DAVIDSON, B. (1976). «The Decoration of the Sala Regia under Pope Paul III», *The Art Bulletin* 58, 3, pp. 395-423.
- DE MARIA, S. & PARADA LÓPEZ DE CORSELAS, M. (2014). «Antonio Agustín, Bologna e l'antiquaria del Cinquecento», en S. De Maria, M. Parada López de Corselas (eds.), *El Imperio y las Hispanias de Trajano a Carlos V. Clasicismo y poder en el arte español*, Bologna, pp. 331-355.
- DÍEZ DEL CORRAL GARNICA, R. (1987). *Arquitectura y mecenazgo. La imagen de Toledo en el Renacimiento*, Madrid.
- DONETTI, D. (2013). «Studi per la facciata e l'emiciclo meridionale della Basilica di San Pietro», en *Nello splendore mediceo. Pala Leone X e Firenze*, Firenze, pp. 492-495.
- FALOMIR FAUS, M. (1990). «Sobre el marqués del Cenete y la participación valenciana en el castillo de La Calahorra», *Archivo Español de Arte* 63, 250, pp. 263-269.
- (1994). «El primer viaje a Italia del Marqués del Zenete», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* 6, pp. 101-108.
- FROMMEL, C. L. (1964). «Antonio da Sangallo Cappella Paolina. Ein Beitrag zur Baugeschichte des vatikanischen Palastes», *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 27, pp. 1-42.
- (1977). «Bramantes “Disegno grandissimo” für den Vatikanpalast», *Kunstchronik* 30, pp. 63-64.
- (1984). «Il Palazzo Vaticano sotto Giulio II e Leone X. Strutture e funzioni», en *Raffaello in Vaticano*, Milano, pp. 118-135.
- (2003). «Il “ninfeo” di Bramante a Genazzano», en C. L. Frommel (ed.), *Architettura alla corte papale nel Rinascimento*, Milano, pp. 215-239.
- FROMMEL, C. L. & ADAMS, N. (2000). *The Architectural Drawings of Antonio da Sangallo the Younger and his Circle. II. Churches, Villas, the Pantheon, Tombs, and Ancient Inscriptions*, New York.
- FROMMEL, S. & PARADA LÓPEZ DE CORSELAS, M. (2014). «Serlianas durante el Renacimiento italiano y español: del triunfo de la religión católica al lenguaje imperial», en S. De Maria, M. Parada López de Corselas

(eds.), *El Imperio y las Hispanias de Trajano a Carlos V. Clasicismo y poder en el arte español*, Bologna, pp. 287-318.

HARTT, F. (1958). *Giulio Romano*, New Haven.

HÉBRARD, E. & ZEILLER, J. (1912). *Spalato. Le palais de Dioclétien*, Paris.

HUELSEN, C. (1910). *Il libro di Giuliano da Sangallo. Codice Vaticano Barberiniano Latino 4424*, Leipzig.

JAKŠIĆ, N. (2003). «Patron Saints of the Medieval Gates in Diocletian's Palace», *Hortus Artium Medievalium* 9, pp. 187-194.

KUNTZ, M. (2003). «Designed for Ceremony: The Cappella Paolina at the Vatican Palace», *Journal of the Society of Architectural Historians* 62, 2, pp. 228-255.

LE ROY, M. (1758). *Les ruines des plus beaux monuments de la Grece*, Paris.

LEWIS, D. (1981). «San Lorenzo Revisited. A Theodosian Palace Church at Milan», *Journal of the Society of Architectural Historians* 32, 3, pp. 197-222.

LÓPEZ TORRIJOS, R. (2000). «Las pinturas de la Torre de la Estufa o del Peinador», en *Carlos V y la Alhambra*, Granada, pp. 107-129.

MACKIE, G. V. (2003). *Early Christian Chapels in the West, Decoration, Function, and Patronage*, Toronto.

MAIA DA SILVA, N. M. (2012). *Claustros serlianos em Portugal. 1558-1635*, tesis doctoral, Universidade de Coimbra.

MARÍAS, F. (1990). «Sobre el Castillo de la Calahorra y el Codex Escorialensis», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* 2, pp. 118-129.

--- (1992). «Los sintagmas clásicos en la arquitectura española del siglo XVI», en J. Guillaume (ed.), *L'emploi des ordres dans l'architecture de la Renaissance*, Tours, pp. 247-261.

PALACIOS MÉNDEZ, L. M. (e. p.). *La imagen de la verdadera Amistad en Venecia y otros territorios en el Cinquecento*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid (en preparación).

PARADA LÓPEZ DE CORSELAS, M. (2015). *La serliana en el Imperio Romano. Paradigma de la arquitectura del poder. Una lectura de la arquitectura y la iconografía arquitectónica romanas*, Roma.

- (e. p). «Sobre la llegada del frontón arcuado a Hispania: dos estelas de Clunia Sulpicia», *16th International Congress of Classical Archaeology*, en prensa.
- PARMA ARMANI, E. (1986). *Perin del Vaga. L'anello mancante. Studi sul Manierismo*, Genova.
- POLLARD, J. G. (1985). *Medaglie italiane del Rinascimento nel Museo Nazionale del Bargello. Il. 1513-1640*, Firenze.
- QUONIAM, P. & GUIMARD, L. (1988). *Le Palais du Louvre*, Paris.
- RAUSA, F. (1997). *Pirro Ligorio. Tombe e mausolei dei romani*, Roma.
- REDIG DE CAMPOS, D. (1967). *I Palazzi Vaticani*, Bologna.
- RODRÍGUEZ RUIZ, D. (2000). «Sobre los dibujos del palacio de Carlos V en la Alhambra de Granada conservados en la Real Biblioteca», *Reales Sitios* 145, pp. 16-27.
- (2001). «Las trazas del Palacio de Carlos V en la Alhambra de Granada», en M. L. López-Vidriero (ed.), *Las trazas de Juan de Herrera y sus seguidores*, Madrid, pp. 419-447.
- ROSENTHAL, E. E. (1988). *El palacio de Carlos V en Granada*, Madrid (1ª ed. inglesa 1985).
- SATKOWSKI, L. (1993). *Giorgio Vasari. Architect and Courtier*, Princeton.
- SERRA DESFILIS, A. (2012). «Conocimiento, traza e ingenio en la arquitectura valenciana del siglo XV», *Anales de Historia del Arte* 22, n. esp., pp. 163-196.
- SPIELMANN, H. (1966). *Andrea Palladio und die Antike. Untersuchungen und Katalog der Zeichnungen aus seinem Nachlaß*, München-Berlin.
- SPAGNESI, G. (1984). «La percezione dell'architettura picta nelle opere di Raffaello: i modelli tipologici», en G. Spagnesi, M. Fondelli, E. Mandelli (eds.), *Raffaello. L'architettura «picta». Percezione e realtà*, Roma, pp. 55-140.
- STALLEY, R. (2013). «On the Edge of the World: Hiberno-Romanesque and the Classical Tradition», en J. McNeill, R. Plant (eds.), *Romanesque and the Past. Retrospection in the Art and Architecture of Romanesque Europe*, Wakefield, pp. 157-169.
- STIGLMAYR, C. M. (2000). *Der Palast Karls V. in Granada*, Frankfurt am Main.

STUART, J. & REVETT, N. (1858). *The Antiquities of Athens and Other Monuments of Greece*, London.

TAFURI, M. (1989). «Giulio Romano. Progetto di portale con loggia sovrapposta», en *Giulio Romano*, Milano, p. 496.

--- (1995). *Sobre el Renacimiento. Principios, ciudades, arquitectos*, Madrid (1ª ed. italiana 1992).

VASORI, O. (1981). *I monumeni antichi in Italia nei disegni degli Uffizi*, Roma.

WEZEL, G. W. C. (1999). *Het paleis van Hendrik III graaf van Nassau te Breda. De nederlandse monumenten van geschiedenis en kunst*, Zeist-Zwolle.

WILINSKI, S. (1969). «La serliana», *Bollettino CISA Andrea Palladio* 11, pp. 399-429.

WILLEMSEN, C. A. (1953). *Kaiser Friedrichs II. Triumphtor zu Capua. Ein Denkmal hohenstaufischer Kunst in Süditalien, Frankfurt am Main*.

WITTKOWER, R. (1995). *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo*, Madrid (1ª ed. inglesa 1949).

ZARAGOZÁ, A., GÓMEZ-FERRER, M. (2007). *Pere Compte arquitecto*, Valencia.

ZORZI, G. (1959). *I disegni delle antichità di Andrea Palladio*, Venezia.

--- (1965). *Le opere pubbliche e i palazzi di Andrea Palladio*, Venezia.

ZOVATTO, P. L. (1958). «La pergula paleocristiana del sacello di S. Prosdócimo di Padova e il ritratto del santo titolare», *Rivista di Archeologia Cristiana* 34, pp. 137-158.