



ACTAS DEL
SIMPOSIO

EL PATIO CIRCULAR EN LA ARQUITECTURA DEL RENACIMIENTO



DE LA CASA DE MANTEGNA
AL PALACIO DE CARLOS V



ACTAS DEL SIMPOSIUM

EL PATIO CIRCULAR EN
LA ARQUITECTURA DEL
RENACIMIENTO

DE LA CASA DE MANTEGNA
AL PALACIO DE CARLOS V

Pedro A. Galera
Sabine Frommel

[eds.]

i un
Universidad
Internacional
de Andalucía
A

ACTAS DEL SIMPOSIUM

EL PATIO CIRCULAR EN
LA ARQUITECTURA DEL
RENACIMIENTO

DE LA CASA DE MANTEGNA
AL PALACIO DE CARLOS V

Pedro A. Galera

Sabine Frommel

[eds.]

EDITA:

UNIVERSIDAD INTERNACIONAL DE ANDALUCÍA

Servicio de Publicaciones UNIA

Américo Vespucio, 2. Isla de la Cartuja, 41092 Sevilla
publicaciones@unia.es -- <https://www.unia.es/publicaciones>

© Los autores

Ilustración de cubierta: Palacio de Carlos V
Diseño y maquetación: RRM - ruiz melgarejo
Fecha de la edición: 2018

ISBN: 978-84-7993-333-3

DEPÓSITO LEGAL: SE 824-2018

Indice

Prólogo. RECTOR DE LA UNIVERSIDAD INTERNACIONAL DE ANDALUCÍA	7
Prólogo. DIRECTOR DEL PATRONATO DE LA ALHAMBRA Y EL GENERALIFE	9
Presentación de los directores del Simposium, SABINE FROMMEL / PEDRO A. GALERA.	11
1 Mantegna, Francesco di Giorgio e la tipologia del palazzo con cortile circolare FRANCESCO PAOLO FIORE	15
2 «... Un cortile tondo, il quale hhoràculo lascio per non confondere ...»: note alla lettera su Villa Madama di Raffaello FRANCESCO PAOLO DI TEODORO	31
3 Il cortile circolare nella teoria architettonica e nella prassi edilizia del rinascimento italiano HUBERTUS GÜNTHER	59
4 Il Palazzo di Carlo V a Granada e Pedro Machuca CHRISTOPH LUITPOLD FROMMEL	77
5 Luis Hurtado de Mendoza, Il Marqués de Mondéjar, architector FERNANDO MARÍAS	121
6 La serliana del Palacio de Carlos V en Granada: arquitectura del poder entre España e Italia MANUEL PARADA LÓPEZ DE CORSELAS	151
7 De Chambord à Grenade: deux rêves de princes JEAN GUILLAUME.	193
8 Residenze a confronto: Il Palazzo di Carlo V a Granada, il Castello di Fontainebleau e la ricostruzione del Louvre di Francesco I SABINE FROMMEL	197
9 Circular Courtyards in Central Europe IVAN MUCHKA	219

10	Buscando Roma. Hernando Colón, Carlos V y la arquitectura entre antiguos y modernos CARLOS PLAZA	229
11	La perfección esquiva. Problemas de la arquitectura centralizada: Granada y Cádiz JOAQUÍN LORDA IÑARRA	267
12	Was Giulio Romano the architect of the Palace of Charles V in Granada? HOWARD BURNS	297
13	La pervivencia de los modelos serlianos en la arquitectura jesuita del primer Barroco JOSÉ LUIS GÓMEZ VILLA / IGOR VERA VALLEJO	337
14	Geometría y métrica en la planta circular del Palacio de Carlos V FRANCISCO JAVIER ROLDÁN MEDINA.	355

Prólogo

La Universidad Internacional de Andalucía publica en este verano de 2018 las Actas del Simposium Internacional *El Patio circular. De la Casa de Mantegna al Palacio de Carlos V*, que se celebró en 2014, que fue organizada por la Escuela de Alhambra, y que contó con la colaboración del Patronato de la Alhambra y el Generalife y esta Universidad.

La publicación, ha sido editada y coordinada por el catedrático Pedro Antonio Galera Andreu (Universidad de Jaén) y la Dra. Sabine Frommel (L'École Pratique des Hautes Études), y cuenta con catorce artículos en diversas lenguas (inglés, italiano, francés y español) en la que participan expertos investigadores de larga trayectoria procedentes de toda Europa.

Quiero recordar ahora, que una de las jornadas, la del día 11 de octubre de 2014, fue reservada para conocer las instalaciones de nuestra Sede Antonio Machado de Baeza. Los asistentes pudieron visitar el Palacio de Jabalquinto y el edificio de la Residencia de la Universidad, el Antiguo Seminario San Felipe de Neri, posteriormente realizaron un recorrido por el casco histórico de la ciudad. Esta visita a Baeza, declarada en 2003 junto a Úbeda, Patrimonio de la Humanidad, brindaba a los participantes en el mismo la posibilidad de conocer este conjunto urbano renacentista.

Con esta publicación, la UNIA muestra su compromiso con la investigación de calidad, con la colaboración entre instituciones, y con el progreso de nuestro entorno más inmediato. Sirva esta obra, sobre todo, para poner en valor y difundir los resultados de este Simposium Internacional.

José Sánchez Maldonado

Rector de la Universidad Internacional de Andalucía

Prólogo

Las Actas de este Simposium Internacional sobre *El Patio circular. De la Casa de Mantegna al Palacio de Carlos V*, celebrado en el otoño de 2014 y que ahora ve felizmente la luz, reviste para el Conjunto de la Alhambra no solo el reconocimiento del valor excepcional que supuso el *Palacio del Emperador* dentro del panorama de la arquitectura española del renacimiento, sino también en el europeo.

El Simposium ya surgió como acción dentro de un Proyecto de Investigación Europeo “*New Renaissance in Europe*” (RENEU), que bajo la responsabilidad principal de Massimo di Benetti, integraba a diversos socios europeos entre los que se contaba el Patronato de la Alhambra y el Generalife, entonces bajo la dirección de mi predecesora, M.^a del Mar Villafranca, y en cuyo equipo de trabajo figuraba el profesor Pedro Galera, organizador, junto a la profesora Sabine Frommel, de la Sorbonne de París, de dicha reunión científica.

Vino a coincidir esta celebración con la recién creada Escuela de la Alhambra, Centro de estudios avanzados en torno al Monumento, quien organizó la realización del Simposium, que tuvo dos sesiones en el mismo palacio renacentista y una tercera en el Campus Antonio Machado de la Universidad Internacional de Andalucía, en Baeza, organismo con el que el Patronato de la Alhambra y Generalife y la Escuela de la Alhambra tiene conveniado un plan de actividades científicas y culturales, que al día de hoy siguen dando buenos frutos. Uno de ellos, sin duda, el presente, que edita la UNIA en una esmerada edición acorde con los trabajos y categoría de sus autores, un elenco representativo de centros de investigación de toda Europa reunidos para debatir sobre esta significativa tipología arquitectónica que tuvo en la Alhambra de Granada, codo con codo al máspreciado conjunto palaciego del mundo islámico, la más singular imagen del poder de un emperador cristiano.

Reynaldo Fernández

Director del Patronato de la Alhambra y el Generalife

Presentación

Hace algún tiempo coincidimos los abajo firmantes en un encuentro científico en la Alhambra acerca de la conveniencia de organizar un “convegno” en torno al palacio de Carlos V y de forma más concreta sobre el papel del patio circular, “il cortile tondo”, en la arquitectura del Renacimiento. Aquella propuesta tuvo el apoyo inmediato de la entonces directora del Patronato de la Alhambra y el Generalife, M^a del Mar Villafranca. Entre la casa de Mantegna en Mantua y el palacio de la Alhambra una constelación de proyectos por toda Europa invitaban a una reflexión sobre este tipo compositivo que tiene en el palacio imperial una de las mayores referencias en su época.

Por su singularidad arquitectónica dentro del contexto hispano, así como del contexto histórico y espacial en el que se sitúa, el palacio de Carlos V no ha cesado de recabar la atención de historiadores y arquitectos, tanto españoles como de fuera de España. Al pionero trabajo de Manuel Gómez-Moreno González, “El Palacio de Carlos V” (*Revista de España*, 1885), realizado con sólida base documental del archivo de la Alhambra, siguieron las aportaciones de su hijo, Gómez-Moreno Martínez en las *Águilas del Renacimiento español* (1941); la perspicaz visión de Chueca Goitia en el volumen del “*Ars Hispaniae*” correspondiente a *la Arquitectura del siglo XVI* (1953) hasta el estudio sistemático más completo, la monografía de Earl E. Rosenthal, *The Palace of Charles V in Granada* (1985) –quien significativamente también se había ocupado de escribir sobre la Casa de Mantegna con anterioridad, en 1962–, que ha dado pie a posteriores trabajos que han abierto un importante debate historiográfico a partir del artículo de Manfredo Tafuri, “Il Palazzo di Carlo V a Granada: architettura “a lo romano” e iconografía imperiale” (*Ricerche di Storia dell’Arte*, 1987, versión española en *Cuadernos de la Alhambra*) y más tarde en *Ricerca del Rinascimento. Principi, città, architetti* (1992) y en España, a partir del año 2000 con motivo de las exposiciones y publicaciones conmemorativas en torno a la figura del emperador, por Fernando Marías: “La Casa Real Nueva de Carlos V en la Alhambra...”, en *Carlos V, las armas y las letras*; “el Palacio de Carlos V en Granada: formas romanas, usos castellanos”, en Redondo Cantera, M^a José y Zalama, Miguel A., *Carlos V y las artes, o Carlos V y la Alhambra* (Cat. Exposición a cuidado de Pedro Galera), y nueva contribución de F. Marías, “La Spagna: il palazzo di Carlo V a Granada e l’Escorial”, en Calabi, Donatella y Svaldruz, Elena eds. *Rinascimento italiano e l’Europa.VI. Luoghi, spazi, architetture* (2010).

La participación del Patronato de la Alhambra y el Generalife en un proyecto europeo de investigación en 2013, RENEU, sirvió de acicate para montar este Symposium internacional, que se realizó en octubre de 2014 en el propio Palacio de la Alhambra, organizado por la Escuela de la Alhambra, recién creada, y la colaboración de la Universidad Internacional de Andalucía (UNIA) y el Grupo de Investigación del PAI (Programa Andaluz de Investigación) HUM-573, “Arquitecto Vandelvira”, de la Universidad de Jaén. Las sesiones de trabajo tuvieron lugar en el Palacio de Carlos V y en la sede de la UNIA en Baeza (Jaén).

A nuestra llamada respondieron eficazmente un grupo de investigadores de distintos puntos de Europa, que han cumplido el objetivo principal que nos propusimos: estudiar la génesis y desarrollo de este tipo arquitectónico en el ámbito europeo durante el Renacimiento, con una especial atención al palacio de Carlos V en la Alhambra. Se inicia así el libro con el trabajo de Francesco Paolo di Fiore sobre la Casa de Mantegna, inspirada en la teoría y práctica de la tradición antigua (Vitruvio y Plino) interpretada por Alberti, con amplio eco en los diseños de Francesco di Giorgio y Serlio, que nos conduce hasta la reinterpretación de uno de los dibujos de Giorgio Martini por Raffaello da Montelupo, existente en el Museo de Bellas Artes de Lille, con la enigmática inscripción “In Ispagnia”, que ha abierto tanta especulación sobre su posible alusión al palacio del emperador en Granada.

Villa Madama, residencia construida por el Papa Leon X y su pariente Giulio de Medici, futuro Clemente VII, en el monte Mario, a las afueras de Roma, constituye otro hito y eslabón entre la casa de Mantua y el palacio de la Alhambra. Francesco P. di Teodoro, analiza la clave significativa del patio circular de la villa a la luz la planimetría de Antonio da Sangallo “il Giovanne” (U314A) y la *Lettera su Villa Madama* de Rafael, en la que el autor considera copartícipe a Baldassare Castiglione, tras una apurada lectura filológica. A su vez, un análisis de esta importante villa, al igual que en el caso de la casa de Mantegna, obliga a un estudio de los antecedentes en el Mundo Antiguo, desde la teoría vitruviana a las construcciones romanas de las villae de Plinio el Joven y sus interpretaciones en el Renacimiento, tema que asume Hubertus Gunther.

La difusión del tipo arquitectónico fuera de Italia comprende el otro bloque de los trabajos presentados en este Symposium. Ivan Muchka presenta su desarrollo en Europa Central, tanto en la arquitectura civil como en la religiosa. En el primero de los casos se centra en residencias reales a partir de la difusión de los tratados de Serlio y Pietro Cataneo, destacando la figura de Fernando de Habsburgo, archiduque de Tirol, a quien vincula con el palacio de planta estrellada de Praga. En el segundo de los casos aborda las estructuras circulares con arcadas (“Ambitenanlagen”) de los centros de peregrinación en Bohemia y Moravia, de amplio desarrollo en el Barroco, a partir de referencias serlianas.

Pero la obra conspicua dentro de esta tipología aplicada al uso de los monarcas en Europa es sin duda el Palacio de Carlos V en la Alhambra de Granada, que centra la mayor atención, directa o indirectamente, de esta Symposium. Muchos son los problemas que aún suscita este monumento, dado su carácter de “unicum” en el conjunto de la arquitectura española del Renacimiento. Al problema de los orígenes del diseño, se une el de la autoría discutida del artista español Pedro Machuca; el papel que jugó tanto el Emperador como el Gobernador de la Alhambra, Luis Hurtado de Mendoza; las innovaciones de lenguaje que introduce y su recepción por parte de la misma sociedad local; la finalidad de una residencia nunca habitada por su principal comitente o la confrontación con construcciones similares de otros reyes en Europa, son algunas de las cuestiones abordadas aquí. Para Christoph L. Frommel, sin negar la procedencia italiana del lenguaje, la autoría es indiscutiblemente de Pedro Machuca, en la medida que formado en el entorno de Rafael, ha debido contactar de nuevo con Italia en la década de 1530 para incorporar novedades lingüísticas, sobre todo

en el portal meridional, sin olvidar rasgos más arcaicos y aportaciones de otros arquitectos hispanos, como Diego Siloe, consiguiendo, desde su punto de vista, una unidad coherente de proyecto, que lo hace “uno de los mejores arquitectos de su tiempo”.

Esta atribución no es compartida por Joaquín Lorda, por desgracia fallecido recientemente y cuya redacción definitiva de su intervención se la debemos a Ma^a Ángeles, profesora en la facultad de Arquitectura de la Universidad de Navarra, en la que también enseñaba el arquitecto Lorda. Esboza este autor el contexto social y cultural en el que se recibe la arquitectura italiana renacentista para concluir que el diseño del palacio de Carlos V no puede ser español sino de procedencia directa de Italia y Machuca su ejecutor. Se suma así a la hipótesis planteada por M. Tafuri acerca de la separación entre diseño y realización, solo que frente a la autoría de Giulio Romano defendida por el historiador italiano, Lorda se inclina a favor de Peruzzi. Por el contrario, H. Burns retoma la tesis en favor de Giulio Romano, que en su día defendió junto a Tafuri, pero con una revisión a la luz de lo debatido y publicado en los últimos veinte años, en la que tras contextualizar histórica y espacialmente el palacio y sus comitentes admite las contribuciones locales de los arquitectos españoles con Machuca a la cabeza y de Luis Hurtado de Mendoza, como mentor, en cuanto hombre entendido en arquitectura y con responsabilidad política, pero sin olvidar tampoco el papel que los humanistas italianos en la Corte imperial, Andrea Navagero y Baldassare Castiglione, debieron jugar en un diseño de innegable contaminación de la arquitectura romana y mantuana en la que el papel de Giulio Romano es crucial, aunque su nombre fuera silenciado, se interroga Burns, por razones políticas.

En esa profusa red de personajes que intervienen en el proyecto del palacio, F. Marías llama la atención sobre la figura de Luis Hurtado de Mendoza, 2º Marqués de Mondéjar, y Gobernador de la Alhambra entre 1516 y 1543, periodo crucial para la definición del proyecto, sobre todo la década de 1530, en la medida que hombre culto y conocedor de la arquitectura clásica en parte por tradición familiar y por el conocimiento mismo de la tratadística, como lo demuestra el catálogo de obras que poseía en su biblioteca; pero, lo más importante, por su papel activo en la dirección y organizativa del proyecto, desde la elección del arquitecto director, Pedro Machuca, a la estrecha comunicación con el emperador respecto al diseño, incluidas las modificaciones que los antiguos planos existentes muestran y el control directo sobre la obra, que lo convierten, en palabras de Marías, en un “architector”, figura del noble entendido en materia de arquitectura, que tendría en España ilustres continuadores. Con un papel menos práctico, pero de profundo conocimiento teórico de la arquitectura antigua, es el de Hernando Colón, el hijo del Almirante, poseedor de una espléndida biblioteca, que da a conocer C. Plaza. Hernando, buen conocedor del ambiente intelectual de la Roma de León X, donde adquirió buena parte de esa literatura anticuaria, se revela como un profundo exégeta de las epístolas de Plinio y por tanto en experto erudito de la tipología originaria que centra esta reunión científica. El autor lo suma, por tanto, a los mentores que pudieron influir en la decisión imperial del palacio de la Alhambra, sin descartar el papel que jugara en el diseño de su propia villa suburbana en Sevilla.

La atención sobre el Palacio de Carlos V hacía insoslayable la perspectiva de las residencias reales de otros grandes monarcas europeos del momento, Francisco I, en Francia y Enrique VIII en Inglaterra, con los que al margen de las tensiones y conflictos abiertos mantenidos con el emperador, se compartían ideas acerca de la imagen de poder en la que la arquitectura jugaba un papel fundamental. Esto es particularmente perceptible en España y Francia, países visitados de manera directa, aunque en circunstancias muy diversas, por Carlos V y Francisco I. Los paralelismos y las diferencias entre Fontainebleau y la reconstrucción del palacio del Louvre con el palacio granadino son analizados por S. Frommel, a la luz del rol de los comitentes, el ambiente cultural y las relaciones con Italia en cuanto a la circulación de ideas y de artistas, que permiten establecer una cierta conexión entre todos ellos. Por su parte, J. Guillaume, retrotrae a la construcción del palacio de Chambord, conocido del emperador, una posible motivación para la edificación en la Alhambra, como signo afirmativo del poder real, tras dos victorias bélicas por ambos rivales: Marignano y Pavía. Del mismo modo, una década más tarde, Enrique VIII, trataba de emular a Fontainebleau en Non Such.

Por último, el Symposium acogió también aportaciones de aspectos concretos de la construcción del Palacio renacentista de la Alhambra. En un caso, atendiendo a elementos muy representativos del poder presentes en esta obra, como es el caso del sintagma conocido generalmente como “*serliana*”, tan destacado en la portada meridional, y al que dedica un exhaustivo estudio filológico Manuel Paradas López de Corselas desde la Antigüedad hasta este momento. De otro lado, la comunicación del profesor Fco. J. Roldán Medina acerca de la aplicación de la metrología a las modulaciones y proporciones de la planta del palacio, tras estudios previos aplicados a edificaciones de diversos periodos históricos, sobre todo de la Roma antigua y en particular del Panteon, confirma el dominio del sistema antropométrico “clásico” en el Palacio, donde hasta la métrica, concluye el autor, es “romana”.

Una posterior comunicación, presentada por los investigadores J.L. Gómez Villa e I. Vera Vallejo, aborda el eco de los modelos serlianos de planta circular, ya en el siglo XVII, en el sur de España, pero en la arquitectura religiosa a través del análisis de la iglesia de San Sebastián en el Colegio de los Jesuitas de Málaga.

Los artículos reflejan la heterogeneidad de los métodos, ligados a diferentes escuelas y tradiciones, y comprenden un amplio horizonte de interpretaciones y atribuciones de este extraordinario edificio. En el núcleo de todas estas reflexiones están los procesos de migración, lenguaje y técnicas arquitectónicas y el problema de cómo modelos italianos son asimilados por los maestros españoles y se combinan con gustos locales.

Hoy, al ver la luz el fruto de aquellas sesiones de estudio, queremos agradecer a todos los autores su contribución intelectual y a la Escuela de la Alhambra y a la Universidad Internacional de Andalucía por la organización de la reunión científica y la publicación de los resultados.

Sabine Frommel / Pedro A. Galera.

MANTEGNA, FRANCESCO DI GIORGIO E LA TIPOLOGIA DEL PALAZZO CON CORTILE CIRCOLARE

Francesco Paolo Fiore

La pietra angolare della casa che Andrea Mantegna costruì per sé in via Acerbi a Mantova reca iscritte la data di fondazione del 18 ottobre 1476 e le dimensioni del lotto, piuttosto ampio (52 x 150 braccia), insieme all'omaggio al marchese Ludovico Gonzaga che aveva donato il terreno al pittore sulla via che conduce all'isola del Te, quasi di fronte alla chiesa di San Sebastiano¹ Mantegna aveva da poco terminato di affrescare la Camera degli sposi nel palazzo Ducale ed era all'apice della fama e dei favori del Gonzaga, come testimonia il dono, ma non poté completare la casa in breve. Nel 1483 Lorenzo il Magnifico la visitava in costruzione, ma nel 1492 Mantegna abitava ancora in una casa affittata in contrada Pusterla e nel 1494 la proprietaria, Cecilia Malatesta, gli chiedeva di riavere la disponibilità dell'abitazione; nello stesso anno Andrea denunciava un furto di materiali dal cantiere in via Acerbi, evidentemente ancora aperto². La conclusione della casa era tuttavia prossima e il Mantegna vi si sarebbe trasferito, poiché è da qui che sarà trasportata in chiesa nel 1496 la pala di Santa Maria della Vittoria da lui dipinta ed è qui che sottoscriverà nel 1499 l'atto di dote per la figlia Taddea.³ (fig. 1)

- 1 Niccoli, R. (1941). «Casa del Mantegna. Rinvenimento di decorazioni varie ad affresco di soffitti e di altri elementi della struttura originale della casa», *Le Arti*, III, giugno-luglio, pp. 390-393; Niccoli, R. *Prima relazione sui lavori di restauro (Verona, 30 maggio 1941)*, datt. presso l'Ufficio tecnico dell'Amm. provinciale di Mantova; Rosenthal, E. E. (1962). «The house of Mantegna in Mantua», *Gazette des Beaux-Arts*, s. 6, LX, pp. 327-350, con ampia bibl. anche sul restauro del 1940-1942; Kraitova, M. (1985). «Das Haus von Andrea Mantegna in Mantua und von Piero della Francesca in Sansepolcro», in E. Hüttinger (ed.), *Künstler Häuser von der Renaissance bis zur Gegenwart*, Zürich: Waser Verlag Zürich, pp. 51-56; Ferlisi, G. (1995). *Ab Olympo. Il Mantegna e la sua dimora*, Mantova: Provincia di Mantova; Sacchi G. (2000). *Mantegna 'archipictor'*. La dimora dell'artista, Mantova: Provincia di Mantova-Casa del Mantegna; Ferlisi G. (2006). «La Casa del Mantegna: dove l'armonia si dipinge nella pietra», in R. Signorini, D. Sogliani (ed.), *A casa di Andrea Mantegna. Cultura artistica a Mantova nel Quattrocento*, Catalogo della mostra, Mantova, 26 febbraio-4 giugno 2006, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, pp. 154-177; Fiore, F. P. (2010). «La casa di Andrea Mantegna a Mantova», in R. Signorini, I. Mazzola (ed.), *Andrea Mantegna, impronta del genio*, Atti del convegno, Padova-Verona-Mantova, 8-10 novembre 2006, Firenze: Olschki, 2, pp. 575-597.
- 2 Kristeller, P. (1902). *Andrea Mantegna*, Berlin-Leipzig: Cosmos, 1902, p. 557, doc. 129; Signorini, R. (1993). «I domicili in Mantova di Andrea Mantegna», *Civiltà Mantovana*, s. 3, XXVII, 6, pp. 23-31.
- 3 d'Arco, C. (1857). *Delle arti e degli artefici di Mantova. Notizie raccolte ed illustrate con disegni e con documenti*, Mantova: Agazzi, 1, doc. 56.



Fig. 1. Mantova, la casa di Mantegna (foto Fiore)



Fig. 2. Mantova, il cortile della casa di Mantegna (foto Fiore)

I ritardi nel pagare l'affitto e le continue richieste di aiuti in denaro, una delle quali indirizzata nel 1484 a Lorenzo de' Medici a seguito della sua visita,⁴ legano a ragioni essenzialmente economiche il lento completamento della casa di Mantegna, di dimensioni eccezionali per un artista. Ma anche la ricercata perfezione della casa, un volume quadrangolare isolato e affacciato da un lato sulla via e dall'altra sul giardino e brolo, con decorazioni dipinte all'esterno e all'interno, può avere contribuito a rallentare la realizzazione del progetto evocativo della casa all'antica attraverso la scelta di basarsi sulla figura del cerchio nel quadrato. Al centro dell'impianto quadrangolare, il cortile, che ne costituisce il fulcro visivo e distributivo, è infatti perfettamente circolare e segnato dagli ordini architettonici, in forma di paraste su piedestalli che racchiudono i quattro portali aperti in corrispondenza degli assi principali.⁵ Una trabeazione priva di fregio conclude l'ordine e cinge in continuità le superfici curve intermedie, destinate con ogni probabilità a ospitare sculture e pezzi antichi della collezione del pittore, sottolineando la circolarità del cortile (fig. 2). Il cortile circolare si richiamava con ogni probabilità alla descrizione della villa laurentina di Plinio il Giovane, il quale parla del cortile della villa («area») in forma di lettera D – riproposta anche come C o O in alcuni manoscritti – e riportata come O nella *Roma triumphans* di Biondo Flavio, opera finita nel 1459 e pubblicata intorno al 1473, della quale Mantegna possedeva una copia «legata in carta bambasina» che passò nelle mani del figlio Ludovico.⁶ La lettura di Plinio integra dunque quella di Vitruvio, più oscuro sul tema di atrio e cavedio della casa antica e per i quali non prevede la forma circolare, mentre si può ipotizzare un riferimento a idee che Mantegna potrebbe avere ricevuto direttamente a Mantova da Leon Battista Alberti il quale, avendo compreso la coincidenza di cavedio e atrio vitruviani, nel *De re aedificatoria* sostituisce ad essi il termine cuore della casa («sinum»: V, 17), indica la forma circolare per il vestibolo (IX, 3) ma la ammette anche per altre parti («Nam sunt quidem, quae tu seu rotunda facias seu quadrangola, modo recte ad usum conferat, minimi interest»: IX, 3)⁷ forse riferendosi, come Biondo Flavio, alle rovine di edifici antichi quali le terme di Costantino sul Quirinale.⁸

A differenza di precedenti ipotesi ricostruttive che hanno proposto che il cortile circolare della casa di Mantegna fosse stato immaginato come uno spazio chiuso da una cupola,⁹ va

4 Barfucci F. (1964). *Lorenzo de' Medici e la società artistica del suo tempo*, II ed. aggiornata da L. Becherucci, Firenze: Gonnelli, p. 19.

5 Bulgarelli, M. (2006). «Mantova 1470 e dintorni. Alberti, Fancelli, Mantegna», in M. Bulgarelli, A. Calzona, M. Ceriana, F. P. Fiore (ed.), *Leon Battista Alberti e l'architettura*, Catalogo della mostra, Mantova 16 settembre 2006-14 gennaio 2007, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, pp. 120-147, nota e discute la presenza di tracce di un ordine architettonico dipinto anche sulla parete della casa verso il giardino nelle fotografie scattate nel corso del restauro 1940-1942

6 Elam, C. (1981), «Mantegna at Mantua», in D. Chambers, J. Martineau (ed.), *Splendours of the Gonzaga*, Catalogo della mostra, London 1981, London: Victoria and Albert Museum, p. 25, n. 7; Signorini, R. (1996). «New Findings about Andrea Mantegna: His Son Ludovico's Post-Mortem Inventory (1510)», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, LIX, pp. 103-118; Signorini, R. (1998). «Una straordinaria fonte di scoperte su Andrea Mantegna: l'inventario dei beni di suo figlio Ludovico (17 luglio 1510)», *Civiltà Mantovana*, XXXIII, 106, pp. 9-27.

7 Alberti, L. B. (1966). *L'architettura*, testo latino e traduzione a cura di G. Orlandi, introduzione e note di P. Portoghesi, Milano: Il Polifilo, 1, pp. 416-17; 2, pp. 794-95.

8 Günther, H. (2007). «La concezione delle case private nel *De re aedificatoria*», in A. Calzona, F.P. Fiore, A. Tenenti, C. Vasoli (ed.), *Leon Battista Alberti teorico delle arti e gli impegni civili del 'De re aedificatoria'*, Atti dei convegni del Comitato nazionale, Mantova, 17-19 ottobre 2002 e 23-25 ottobre 2003, Firenze: Olschki, 2, pp. 787-813.

9 Rosenthal, E. E. «The House of Andrea Mantegna in Mantua», op. cit., pp. 332-338. L'ipotesi è stata sviluppata in disegni da Campagnari, R. (1975). «La casa del Mantegna», *Civiltà Mantovana*, IX, 49-50, pp. 1-19 (estratto), e ripresa da Kraitrova, M. *Das Haus*

sottolineato che il muro che delimita il vuoto cilindrico del cortile (più di 11 metri di diametro) è talmente esile (circa 30 centimetri) da essere incapace di sopportare una copertura così ampia, anche se volessimo considerare la collaborazione delle pareti laterali e ipotizzare la costruzione di una cupola in materiali leggeri. Una tale cupola avrebbe del resto accentuato la monumentalità della casa in forme eccessive per un artista. Mantegna intervenne con maggiore sottigliezza, rompendo la rigidità del disegno di partenza tramite sottili scarti dimensionali in relazione alle funzioni della casa. Il cortile circolare è infatti lievemente fuori asse rispetto al perimetro, perché il corpo di fabbrica verso la strada è più profondo di quelli che avvolgono il cortile sugli altri lati, per ospitare la sala maggiore e il corpo scala. Inoltre i corpi sugli altri lati sono di profondità progressivamente ridotte rispetto a quello anteriore procedendo dal lato a destra del portale di ingresso sino a quello sinistro, come si può constatare osservando che il portale di ingresso su via Acerbi, assiale rispetto al cortile circolare, non lo è rispetto alla facciata. Ne derivò una sequenza di spazi che avvolge dinamicamente la circonferenza del cortile, riconoscibile anche grazie a un esatto rilievo dell'edificio a partire dal quale abbiamo proposto una ricostruzione della pianta.¹⁰ (fig. 3)

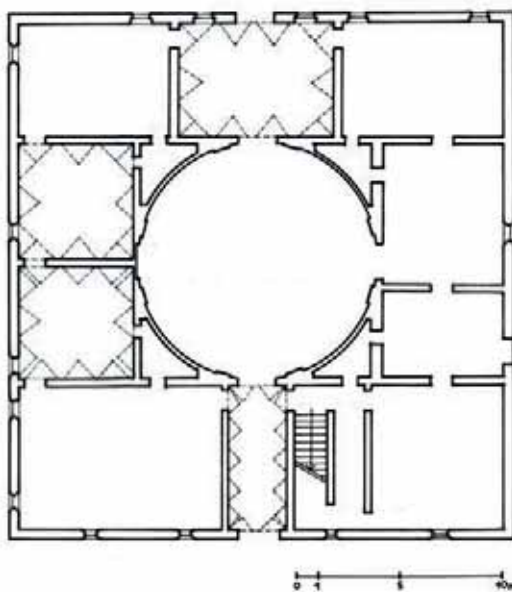


Fig. 3. Ipotesi ricostruttiva della casa di Andrea Mantegna (da FIORE, F. P. «La casa di Andrea Mantegna a Mantova», op. cit., p. 588)

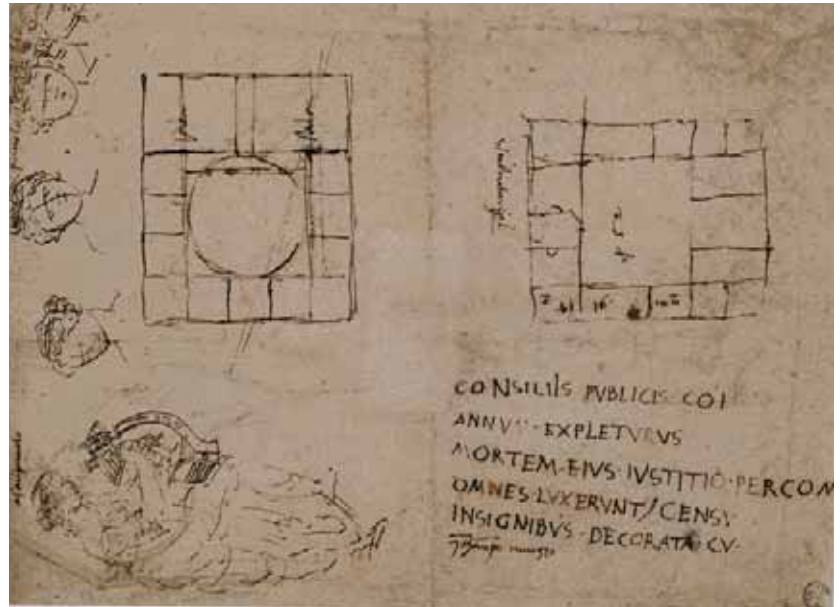
L'incisivo disegno all'antica di Andrea Mantegna e la sua raffinata geometria ebbero un tale successo che nel 1501 il marchese Francesco Gonzaga volle che il pittore gli cedesse la casa, permutandola il 10 gennaio 1502 con la *domus Mercati* in piazza Purgo.¹¹ Non più come casa, ma come villa suburbana o addirittura come padiglione di villa, l'edificio entrò così a far parte del

von Andrea Mantegna, op. cit., e da Tavernor, R. (1997). «The natural House of God and Man: Alberti and Mantegna in Mantua», in C. Mazzearelli (ed.), *La corte di Mantova nell'età di Andrea Mantegna: 1450-1550*, Roma: Bulzoni, 1997, pp. 225-234

10 Una più ampia discussione delle ragioni a favore di un cortile circolare aperto e una ricostruzione della casa sulla base del rilievo eseguito nel 2006 dal Centro Dipartimentale DIAPReM dell'Università di Ferrara è stata proposta da Fiore, F. P. «La casa di Andrea Mantegna a Mantova», op. cit., in part. p. 588, fig. 7.

11 Mantegna non abitò mai nella casa del Mercato, che affittò, ma si trasferì in affitto in contrada del Bove e infine in contrada dell'Unicorno, dove il 15/3/1505 acquistò un'abitazione (poco lontana dalla casa che aveva costruito in via Acerbi) per morirvi il 13/9/1506, come in Signorini, R. (2001). «L'ultima casa di Andrea Mantegna», in *Scritti di storia dell'arte in onore di Sylvie Béguin*, Napoli: Paparo Edizioni, pp. 103-108.

Fig. 4. Francesco di Giorgio, pianta di casa con il cortile circolare, Firenze, Uffizi 1054 Ar (da BURNS, H. «I disegni di Francesco di Giorgio agli Uffizi di Firenze», op. cit., p. 339)



complesso del limitrofo palazzo gonzaghese di San Sebastiano, allora in via di realizzazione. Ma anche in precedenza la casa era stata al centro di curiosità e interesse da parte dei signori del tempo, come dimostra la citata visita di Lorenzo il Magnifico nel 1483 e, alla luce degli scambi fra Ludovico Gonzaga e Federico da Montefeltro,¹² si può ipotizzare che notizie e disegni della casa di Mantegna fossero pervenuti anche a Urbino. È perciò plausibile che l'eco della pianta della casa di Mantegna risuoni negli schemi di case inserite da Francesco di Giorgio Martini nei *Trattati*,¹³ senza contare che Guidobaldo da Montefeltro fu a sua volta a Mantova nel 1483 e potrebbe avere persino condotto Francesco di Giorgio con sé in quella occasione. Mentre si deve considerare superata, innanzitutto per motivi cronologici, la proposta che la casa di Mantegna dipenda da idee di Francesco di Giorgio,¹⁴ che giunse a Urbino da Siena nel 1476, l'anno di fondazione della casa di Mantegna. Il disegno al foglio Uffizi 326Ar, rapidamente schizzato da Francesco di Giorgio fra quelli del cosiddetto *Taccuino del viaggio* (fig. 4) e che è stato collegato alla casa di Mantegna, è infatti databile al più presto al 1484, se potessimo ascrivere

12 Federico da Montefeltro, che era stato educato in gioventù a Mantova insieme a Ludovico Gonzaga, aveva ricevuto da lui anche l'architetto del palazzo urbinato, Luciano Laurana: cfr. Calzona, A. (2004). «Leon Battista Alberti e Luciano Laurana: da Mantova a Urbino o da Urbino a Mantova?» in F. P. Fiore (ed.), *Francesco di Giorgio alla corte di Federico da Montefeltro*, Atti del convegno, Urbino, 11-13 ottobre 2001, Firenze: Olschki, 2, pp. 433-492.

13 Harder-Merkelbach, M. (1991). *Entstehung von Rundhof und Rundsaal in Palastbau der Renaissance in Italien. Untersuchungen zum Mantegnahaus in Mantua und zu den Traktaten des Francesco di Giorgio Martini*, Freiburg: Hochschulverlag; Frommel, S. (2002). «Sogni architettonici: i Sangallo, le ville e i palazzi a pianta centrale», *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'architettura*, n.s., 40, pp. 17-38; Frommel, S. (2004). «Ricerca, immaginazione, malinteso: Francesco di Giorgio e la tipologia degli edifici residenziali a pianta centrale», in F. P. Fiore (ed.), *Francesco di Giorgio alla corte di Federico da Montefeltro*, op. cit., 2, pp. 643-677. Cfr. più in generale Pellicchia, L. (1992). «Architects Read Vitruvius: Renaissance Interpretations of the Atrium of the Ancient House», *Journal of the Society of Architectural Historians*, LI, 4, pp. 377-416; Clarke, G. (2003). *Roman House-Renaissance Palaces. Inventing Antiquity in Fifteenth-Century Italy*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 231-232, 269-272.

14 Rosenthal, E. E. «The House of Andrea Mantegna in Mantua», op. cit., aveva legato la soluzione al disegno di Francesco di Giorgio datando il cd. *Taccuino del viaggio* al 1463, così come la preparazione dei *Trattati*.

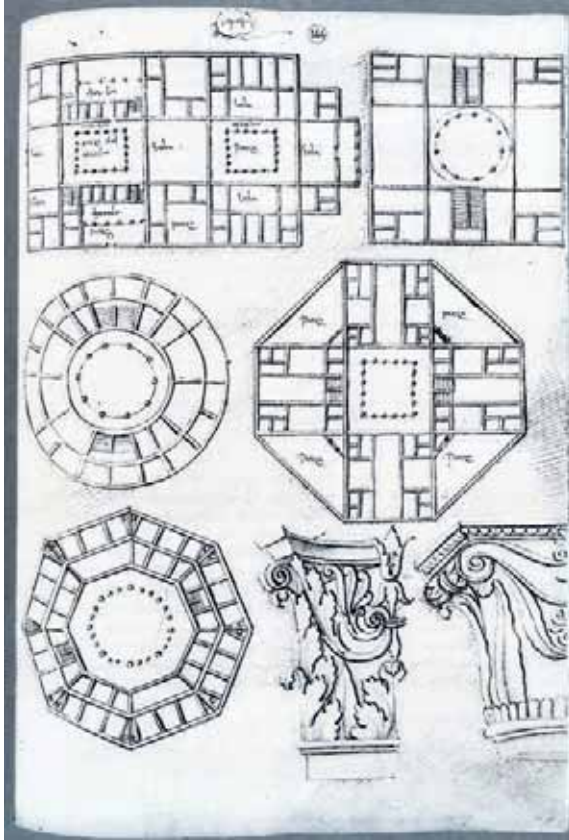


Fig. 5. Angelo dal Cortivo da Francesco di Giorgio, cod. Zichy, f. 144r (da MUSSINI, M. Francesco di Giorgio e Vitruvio, op. cit., 1, fig. 59)

progettuali rispetto alle molte piante disegnate da Francesco di Giorgio nei *Trattati*, sono questi ultimi che hanno avuto maggiore diffusione e hanno offerto modelli per palazzi con cortili centrali e circolari. Primo fra i codici noti è il citato codice Zichy, che contiene brani di testo e illustrazioni copiate dalla mano di Angelo Cortivo a partire da quello che è ritenuta la preparazione dei *Trattati* elaborata da Francesco di Giorgio dal 1476 in poi.¹⁷ Al f. 144r del codice Zichy (fig. 5) troviamo impaginate, insieme a due capitelli di fantasia, cinque piante di palazzo: una di forma rettangolare

a quell'anno la presenza di Francesco a Napoli, ma può anche risalire agli anni 1490.¹⁵ Rappresenta una casa pressoché quadrata, con un cortile circolare al centro e l'alternativa di un cortile quadrato con loggia sul lato di ingresso, accanto a figure tratte da un sarcofago con le muse «a san paulo», vale a dire a Roma, presso San Paolo fuori le Mura, un'iscrizione anch'essa rinvenuta a Roma «j[n] chanpo marzio» (CIL, VI, 895) e il rilievo quotato di una casa pressoché quadrata con cortile anch'esso quadrato, «j[n] chanpagnja», tutte notazioni grafiche collegate a un viaggio a Roma e Napoli, come numerosi altri disegni del *Taccuino*.¹⁶ Come nella casa di Mantegna, il corpo anteriore della casa con il cortile circolare del foglio Uffizi 326Ar è più profondo degli altri ma, a differenza della casa di Mantegna, manca la scala ed entrambi gli spazi ai lati dell'andito di ingresso sono destinati a «sala».

Malgrado il disegno Uffizi 326Ar sembri più realistico e ricco di elementi

¹⁵ Nesselrath, A. (2004). «Disegni di Francesco di Giorgio Martini», in F. P. Fiore (ed.), *Francesco di Giorgio alla corte di Federico da Montefeltro*, op. cit., 1, pp. 337-367.

¹⁶ Burns, H. (1993), «I disegni di Francesco di Giorgio agli Uffizi di Firenze», in F. P. Fiore, M. Tafuri (ed.), *Francesco di Giorgio architetto*, Catalogo della mostra, Siena, 25 aprile-31 luglio 1993, Milano: Electa, pp. 330-357, pubblica e discute tutti i disegni del *Taccuino* e commenta l'interessante variante di edificio con rotonda centrale (p. 356, cat. XX.38) tracciata sul foglio Uffizi 1216 Sv, anch'essa di mano di Francesco di Giorgio; vedi anche Burns, H. (1994), «"Restaurator delle ruine antiche": tradizione e studio nell'attività di Francesco di Giorgio», in F. P. Fiore, M. Tafuri (ed.), *Francesco di Giorgio architetto*, Milano: Electa, pp. 151-181.

¹⁷ Mussini, M. (2003), *Francesco di Giorgio e Vitruvio*, Firenze: Olschki, 2, con la riproduzione di tutti i fogli del codice Zichy; Mussini, M. (2004), «Siena e Urbino. Origini e sviluppo della trattatistica martiniana», in F. P. Fiore (ed.), *Francesco di Giorgio alla corte di Federico da Montefeltro*, op. cit., 1, pp. 317-336.

allungata con due cortili porticati in sequenza e spazi aperti e loggiati ai fianchi; tre rispettivamente a pianta quadrata, circolare e ottagonale con un cortile circolare e porticato su colonne al centro; una ottagonale con un cortile quadrato e porticato su colonne al centro. Fra tutte, la pianta quadrata al foglio 144r del codice Zichy suddivisa in nove case, seguendo il modello del *quincunx* degli edifici religiosi e con il cortile circolare al centro, è la più vicina a un modello realizzabile e all'idea mantegnesca. Si può persino notare che il muro perimetrale del cortile circolare è tracciato con un segno sottile, in singolare assonanza con il sottile muro perimetrale del cortile nella casa di Mantegna.¹⁸ Frutto di elaborazioni geometriche a partire dagli anfiteatri antichi sembrano invece le tre figure centrali con cortile circolare e andamenti murari allineati agli assi principali che convergono verso il centro. La collocazione simmetrica di due corpi-scala principali e, al contempo, la mancata indicazione di vie di accesso diretto al cortile in tutte le piante in questione, indica che si tratta di schemi attenti più a elaborare varianti basate sui principali poligoni regolari e la loro relazione con un cortile circolare e colonnato al centro che di veri e propri progetti, secondo un metodo geometrico-combinatorio che vedremo applicato per moltiplicare le proposte nelle più mature versioni dei *Trattati* anche nel caso delle piante di città e fortezze. Pur se non vedremo mai costruire nel XV secolo palazzi o case in forma ottagonale o circolare, tali proposte saranno fonte per interessanti riprese da parte di numerosi trattatisti dopo Francesco di Giorgio, e in particolare da parte Pietro Cataneo e Sebastiano Serlio,¹⁹ per non parlare del cortile circolare realizzato al centro del perimetro pentagonale del palazzo Farnese a Caprarola.²⁰ Seguono, più avanti nel codice Zichy (ff. 146r, 146v, 149r, 151r), piante di palazzi o case di forma quadrangolare con cortili anch'essi quadrangolari, e al foglio 148r troviamo la ripresa di una pianta di palazzo circolare con cortile circolare al centro, diviso in dieci settori come nell'esempio citato al foglio 144r.

A differenza dello schema di casa con cortile circolare al foglio Uffizi 326Ar, tutti i cortili circolari di case o palazzi presentati da Francesco di Giorgio nel codice Zichy sono contraddistinti da un colonnato interno, con l'interessante alternanza di una colonna maggiore e due minori a cingere il cortile che troviamo nella pianta del palazzo ottagonale del foglio 144r. Altrettanto troviamo nella prima versione dei *Trattati*, testimoniata dai codici Laurenziano (L) e Saluzziano (T), dove anche le altre piante di palazzi e case che vi sono illustrate sono dotate di cortili porticati almeno su di un lato e testimoniano la volontà di Francesco di Giorgio di proporre un'interpretazione della casa antica assai varia ma riferita, oltre che a Plinio²¹ e pur con evidenti

18 Rosenthal, E. E. «The House of Andrea Mantegna in Mantua», op. cit., pp. 332-338, ha sostenuto la possibilità che Mantegna traesse ispirazione dagli «atri» coperti e cupolati illustrati da Francesco di Giorgio, soluzione che appartiene invece ad ambienti più ristretti, quali i vestiboli circolari proposti da Alberti o simili ambienti della casa all'antica come in Martinis, R. (2003). «Il palazzo del Banco Mediceo: edilizia e arte della diplomazia a Milano nel XV secolo», *Annali di architettura*, 15, pp. 37-57; Martinis, R. (2008). *L'architettura contesa. Federico da Montefeltro, Lorenzo de' Medici, gli Sforza e palazzo Salviatico a Milano*. Milano: Bruno Mondadori, pp. 87-98.

19 Si veda, limitandoci ai soli cortili circolari, Cataneo, P. (1554) *I quattro primi libri di architettura*. Venezia: figlioli di Aldo, libro IV, cap. VI, f. 54r; Serlio, S. (1994) *Architettura civile. I libri sesto, settimo e ottavo nei manoscritti di Monaco e Vienna*, a cura di F. P. Fiore, Milano: Il Polifilo, libro VI, tavv. 26, 27, 68 (ms. Monaco, ff. 26r, 27r, 67-68); libro VII, tav. 13 (ms. Vienna, f. 44v), e Serlio, S. (1575), *Il settimo libro d'Architettura*. Francoforte: Andrea Wechelus, p. 27.

20 Fagliari Zeni Buchicchio, F. T. (2002). «Palazzo Farnese a Caprarola», in R. J. Tuttle, B. Adorni, C. L. Frommel, C. Thoenes (ed.), *Jacopo Barozzi da Vignola*. Milano: Electa, pp. 210-233.

21 Mussini, M. «Siena e Urbino», op. cit., p. 324, nota l'utilizzo da parte di Francesco di Giorgio dell'edizione a stampa di Plinio nella traduzione del Landino pubblicata nel 1476.

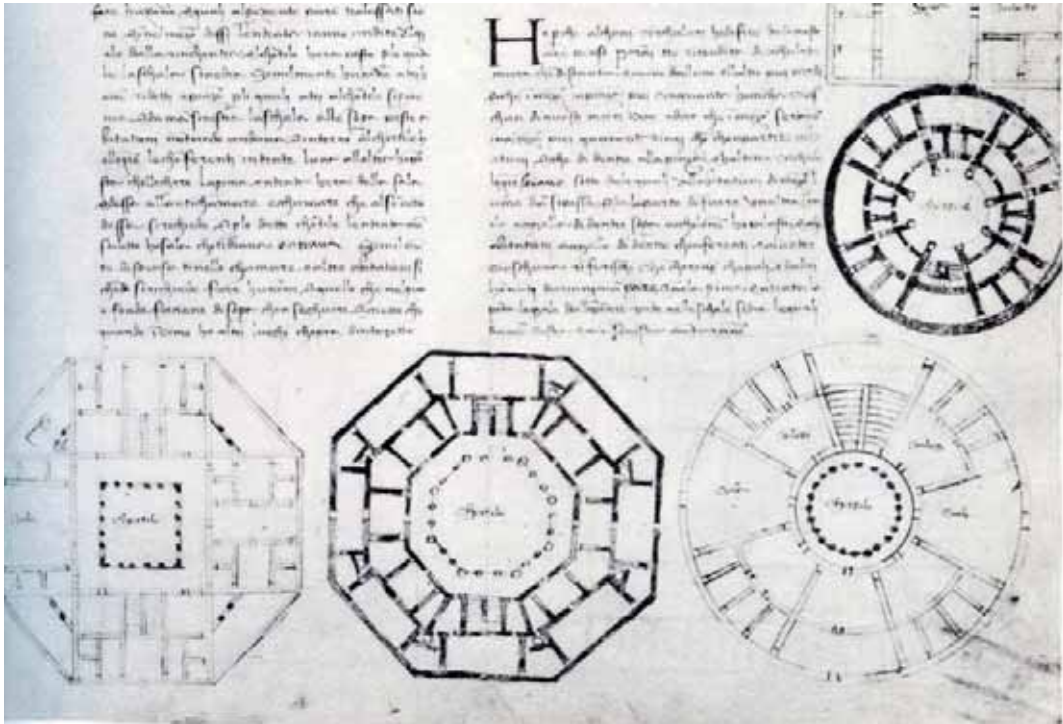


Fig. 6. Francesco di Giorgio, piante di palazzi, Torino, Biblioteca Reale, cod. Saluzziano 148, f. 19r, particolare (da Id. (1967), *Trattati di architettura, ingegneria e arte militare*, a cura di C. Maltese, trascr. L. Maltese Degrassi, Milano: Il Polifilo, 1, tav. 33)

incertezze interpretative, ai cavedi vitruviani (*De architectura*, VI, 3) che nella prima versione dei *Trattati* Francesco tratta come «atri» e illustra (T, ff. 19v-20r) disegnando agli angoli pilastri ad L che richiamano quelli del palazzo Ducale di Urbino.²² Le piante di palazzi circolari e poligonali che Francesco disegna nel codice (T, ff. 19r-v) perfezionano quelle che abbiamo visto nel codice Zichy rispettando del tutto l'omologia fra le figure del perimetro esterno e dei cortili circolari o poligonali porticati al centro della figura (fig. 6). Un grande spazio circolare ma non porticato, eccentrico rispetto alla pianta rettangolare del palazzo, è invece una «sala» (T, f. 17v), evidentemente coperta a cupola. Interessante eccezione rispetto all'omologia perseguita nei disegni fra perimetro e cortile, è costituita dalla pianta rettangolare di palazzo con cortile circolare e colonnato (T, f. 18r) che dà accesso a due appartamenti e due corpi-scala disposti simmetricamente ai lati ed è introdotto sull'asse breve da due grandi sale trasversali che fungono da ingresso (fig. 7). La pianta potrebbe essere considerata un precedente della villa

²² Fiore, F. P. (1993). «L'architettura civile di Francesco di Giorgio», in F. P. Fiore, M. Tafuri (ed.), *Francesco di Giorgio architetto*, op. cit., pp. 74-125; Fiore, F. P. (2004). «Principi architettonici di Francesco di Giorgio», in F. P. Fiore (ed.), *Francesco di Giorgio alla corte di Federico da Montefeltro*, op. cit., 1, pp.369-398.

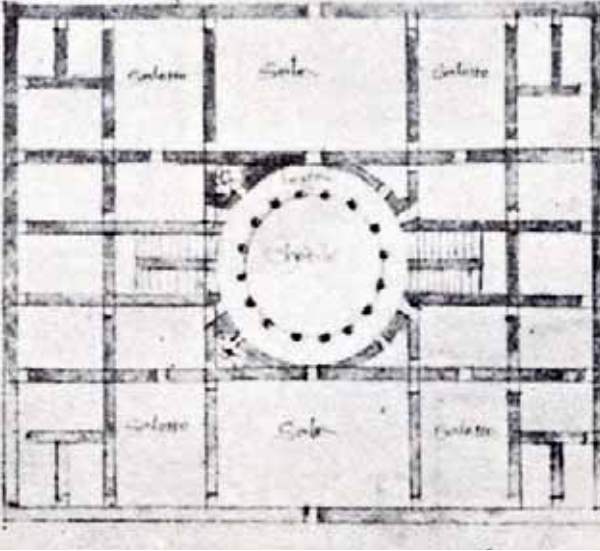


Fig. 7. Francesco di Giorgio, pianta di palazzo con cortile circolare, Torino, Biblioteca Reale, cod. Saluzziano 148, f. 19r, particolare (da Ib, Trattati di architettura, ingegneria e arte militare, op. cit., 1, tav. 31)

Madama a Roma, e da qui dello stesso palazzo di Carlo V a Granada,²³ anche se non si tratta di una pianta quadrata con cortile circolare al centro come nel caso di quello che è ritenuto un disegno preparatorio della villa voluta da papa Leone X (Uffizi 1054Ar) (fig. 8),²⁴ o di un progetto di villa quadrata con cortile circolare e colonnato al centro come quella tracciata sulla scorta delle elaborazioni di Francesco di Giorgio da Baldassarre Peruzzi (Uffizi, 552Av) (fig. 9).²⁵ Un cortile circolare porticato ancora più ampio entro un blocco quadrilatero si può infine trovare come parte di una delle piante di conventi aggiunte dallo stesso Francesco al codice Saluzziano (T, f. 65v) (fig. 10).

Che, più che dalle fonti scritte di Plinio il Giovane e di Vitruvio, i cortili circolari e porticati inseriti nelle piante di case e palazzi di Francesco di Giorgio siano tuttavia ispirati alle rovine antiche, è reso evidente dall'*Addenda antiquaria* legata al codice Saluzziano (T, ff. 71-100). E ciò non solo per l'ovvio richiamo delle piante circolari e poligonali di palazzi al Colosseo o ad altri anfiteatri e teatri, ma soprattutto per la combinazione degli spazi aperti e coperti di forma quadrata, rettangolare, circolare e ovata che troviamo nelle sue ricostruzioni dei palazzi imperiali sul Palatino e di palazzi, ville, terme ed altri edifici dell'antichità, a Roma e in Campania. Spicca fra queste il Teatro Marittimo di villa Adriana, dalla pianta circolare indicata come «chortile», con

- 23 Rosenthal, E. E. (1985). *The Palace of Charles V in Granada*, Princeton: Princeton University Press; Tafuri, M. (1987). «Il palazzo di Carlo V a Granada: architettura "a lo romano" e iconografia imperiale», *Ricerche di storia dell'arte*, 32, pp. 4-46; Tafuri, M. (1992). «La Granada di Carlo V: il palazzo, il mausoleo», in Tafuri, M. *Ricerca del Rinascimento. Principi, città, architetti*, Torino: Einaudi, pp. 255-304; Tafuri, M. (1993). «La fortuna di Francesco di Giorgio architetto. Edifici residenziali con cortili circolari», in F. P. Fiore, M. Tafuri (ed.), *Francesco di Giorgio architetto*, op. cit., pp. 384-389; Marias, F. (2000). «La casa real nueva de Carlos V en la Alhambra: letras, armas y arquitectura entre Roma y Granada», in *Carlos V, las armas y las letras*, Catalogo della mostra, Granada, Hospital Real, 14 aprile 25 giugno 2000, Madrid: ***; pp. 201-221, 420-425; Davies, P. (2009). «The palace of Charles V in Granada and two drawings from the school of Raphael», in R. Eriksen, M. Malmanger (ed.), *Imitation, representation and printing in the Italia Renaissance*, Pisa: Serra, pp. 157-190; F. Marias, F. (2010). «Il palazzo di Carlo V a Granada e l'Escorial», in D. Calabi, E. Svalduz (ed.), *Il Rinascimento Italiano e l'Europa, VI: Luoghi, spazi, architetture*, Treviso-Costabissara (Vicenza): Angelo Colla, pp. 293-321.
- 24 De Angelis d'Ossat, G. (1982). «Giuliano da Sangallo e villa Madama», in De Angelis d'Ossat, G. *Realtà dell'architettura. Apporti alla sua storia, 1933/78*, Roma: Carucci, 2, pp. 921-934; Frommel, C. L. (1984). «Villa Madama», in C. L. Frommel, S. Ray, M. Tafuri (ed.), *Raffaello architetto*, Milano: Electa, pp. 311-356; Bierman, H. (1986). «Der runde Hof. Betrachtungen zur Villa Madama», in *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, XXX, 3, pp. 493-535; Keller, F.-E. (2000). «U 1054A recto», in C. L. Frommel, N. Adams (ed.), *The Architectural Drawings of Antonio da Sangallo the Younger and his Circle*, Cambridge Mass.-New York: MIT Press, 2, pp. 197-198, con ulteriore bibl.; Frommel, S. (2014). *Giuliano da Sangallo*, Firenze: Edifir, p. 371.
- 25 Il disegno è cit. in Tafuri, M. *Ricerca del Rinascimento*, cit., fig. 97 ed è meno noto del progetto di Peruzzi per trasformare le terme di Agrippa in un palazzo Orsini (Uffizi 456Ar).

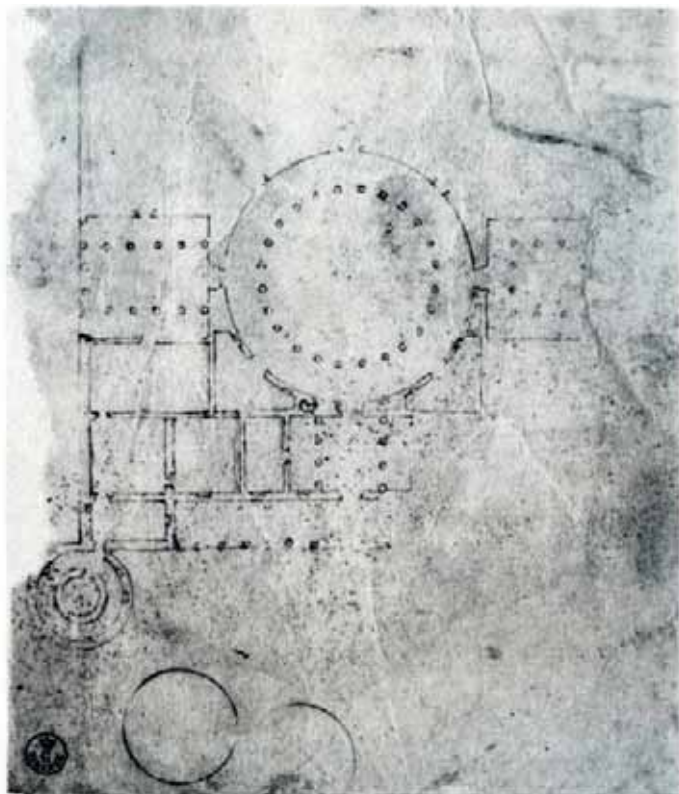


Fig. 8. Antonio da Sangallo il Giovane (?), studio preparatorio per villa Madama, Firenze, Uffizi 1054 Ar (da FROMMEL, S. Giuliano da Sangallo, op. cit., p. 371)

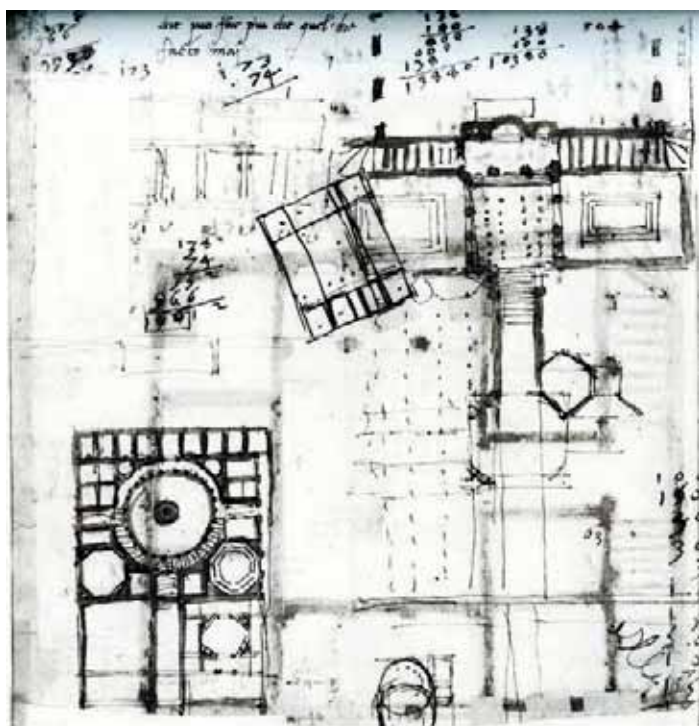


Fig. 9. Baldassarre Peruzzi, pianta di villa o palazzo con cortile circolare, Firenze, Uffizi 552 Av (da TAFURI, M. Ricerca del Rinascimento, op. cit., fig. 97)

colonne in numero doppio (16) rispetto a quelle di un piccolo edificio periptero al centro (8) (T, 88v), che si potrebbe considerare un precedente di quanto apparirà nella ricostruzione del tempietto di San Pietro in Montorio a Roma da parte di Sebastiano Serlio²⁶. Anche nell'*Addenda antiquaria* gli spazi circolari privi di colonnato sembrano immaginati con coperture a cupola, anche se non è escluso uno spazio circolare aperto senza peristilio, come nel caso dell' «hedifitio in Roma in nele vignie di monte Pinci per la maggior parte in ruina» (T, f. 83v), vista l'inequivocabile didascalia «chortile» apposta al centro (fig. 11). Molti dei rapidi schizzi del cosiddetto *Taccuino del viaggio* sono stati del resto utilizzati proprio per restituire piante e sezioni dell'*Addenda antiquaria* legata al codice Saluzziano²⁷ e anche in base a questa considerazione possiamo ricostruire il contesto nel quale Francesco di Giorgio giunge a delineare la pianta Uffizi 326Ar, che abbiamo detto simile alla pianta della casa di Mantegna e che possiamo avvicinare anche all'impianto quadrato dell'«hedifitio in Tiboli» (T, f. 89v) con un grande spazio circolare al centro, in questo caso con cupola, come spiega la didascalia che indica la presenza di «lumi superficiali», vale a dire di un oculo superiore come nel Pantheon.

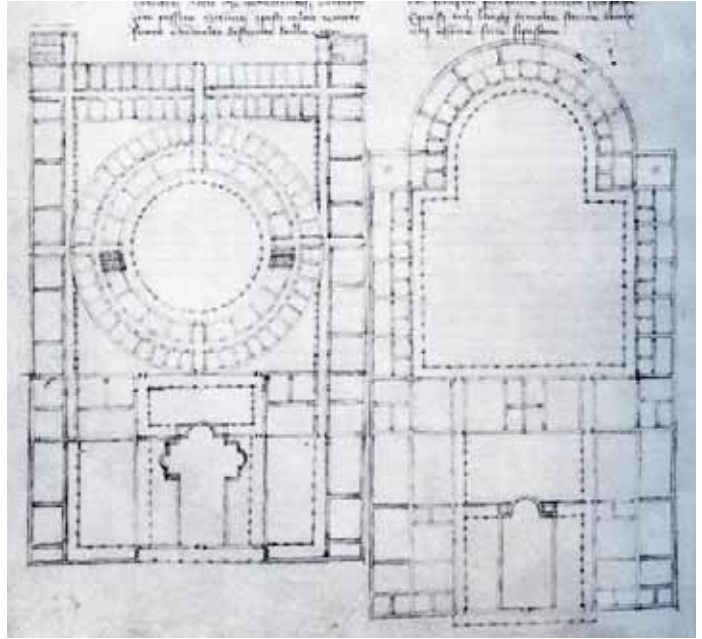


Fig. 10. Francesco di Giorgio, piante di conventi, Torino, Biblioteca Reale, cod. Saluzziano 148, f. 65v, particolare (da Id., *Trattati di architettura, ingegneria e arte militare*, op. cit., 1, tav. 122)

Dal confronto con le rovine antiche testimoniato dall'*Addenda antiquaria* deriva senza dubbio la maggiore capacità e libertà combinatoria delle soluzioni che Francesco di Giorgio illustra nel codice Magliabechiano (M), che con il codice Senese (S) appartiene alla seconda e più matura versione dei *Trattati*. Rispetto alla versione precedente nella quale le case erano discusse seguendo i diversi gradi della committenza a partire dal palazzo del re, qui l'ordine procede dagli artigiani ai principi, e il palazzo del re è escluso. Nelle piante, che sono ora sempre racchiuse entro un

26 Rosenthal, E. E. (1964). «The Antecedents of Bramante's Tempietto», in *Journal of the Society of Architectural Historians*, XXIII, 2, pp. 55-74; Rosenthal, E. E. *The Palace of Charles V*, op. cit., pp. 217-222, 252-253.

27 Fiore, F. P. (1983). «recensione a H. C. Ericsson, *Roman Architecture expressed in sketches by Francesco di Giorgio Martini. Studies in Imperial Roman and Early Christian Architecture*, Helsinki, Societas Scientiarum Finnica, 1980», *Journal of the Society of Architectural Historians*, XLII, pp. 201-202; A. Nesselrath, A. (1986). «I libri di disegni di antichità. Tentativo di una tipologia», in S. Settis (ed.), *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, Torino: Einaudi, pp. 87-147, in part. 120-122.

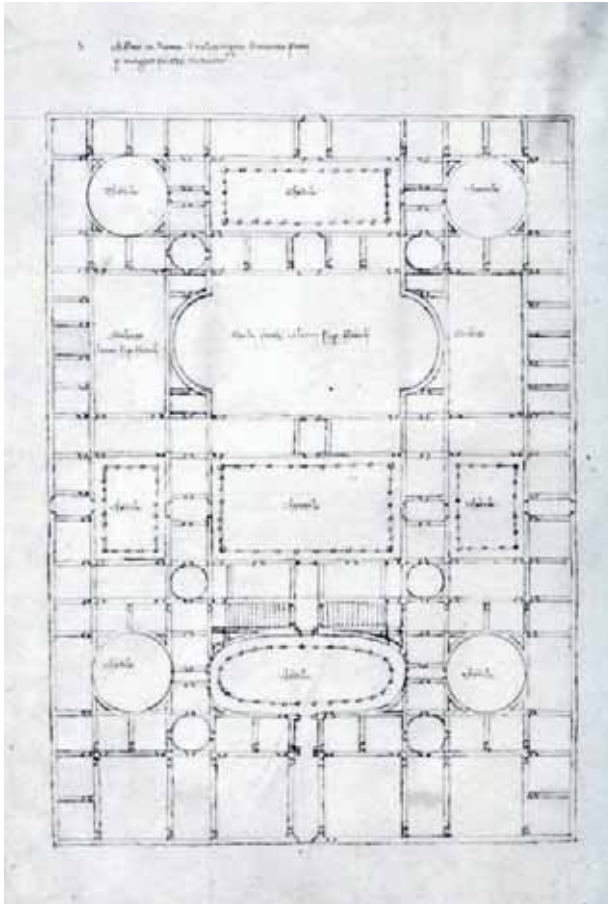


Fig. 11. Francesco di Giorgio, ricostruzione di un palazzo antico sul Pincio a Roma con cortili circolari ai vertici della pianta, Torino, Biblioteca Reale, cod. Saluzziano 148, f. 83v (da *Ib.*, *Trattati di architettura, ingegneria e arte militare*, op. cit., 1, tav. 154)

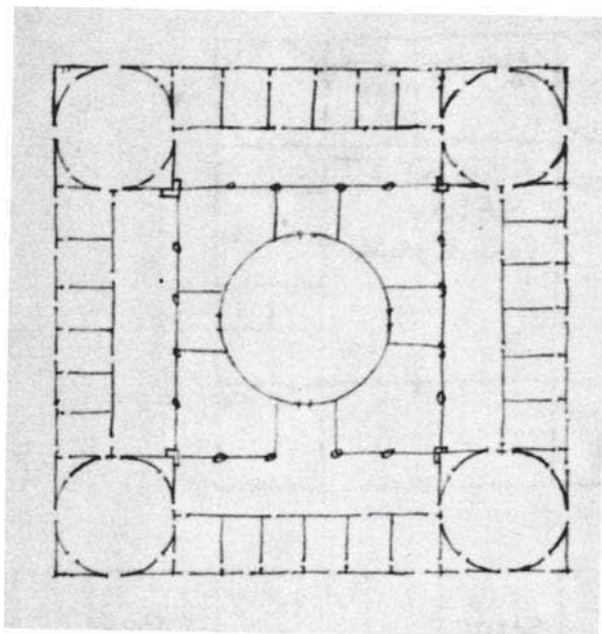
perimetro quadrangolare, è adottata la coincidenza fra pianta circolare senza porticato e ambiente chiuso cupolato, anche se non è sempre tracciato il piccolo circolo centrale che ce ne accerta con la presenza di un oculo e l'essenzialità del disegno rende talvolta ambigua l'indicazione di spazi aperti o chiusi. Gli ambienti circolari (o ottagonali) al centro della pianta e di maggiore dimensione rispetto agli ambienti circostanti coincidono con ciò che Francesco ora chiama «atrio» o «atrio et sala» e permettono di immaginare volumi a blocco dominati da una grande cupola, mentre dobbiamo immaginare coperture a botte nel caso degli ambienti quadrati o rettangolari di grande ampiezza sia

al centro della composizione – è in questo caso possibile un riferimento alla grande sala della villa di Poggio a Caiano²⁸ di Giuliano da Sangallo – ma anche nell'ambito di più articolate successioni di ambienti. La forma circolare e porticata dei cortili rappresentati nella prima versione dei *Trattati* è invece sostituita in M da cortili dalla pianta quadrangolare o ottagonale a meno di un unico caso in cui al centro di uno dei due blocchi quadrati che costituiscono la pianta del palazzo compare nuovamente un cortile circolare con colonne (M, f. 20r) e con rotonde minori ai vertici della pianta, cupolate e destinate a «cenacolo», con probabile riferimento a Plinio.

Ferma restando la prevalente coincidenza in M delle forme circolari con cortili (se porticate su colonne) e con aule cupolate (se privi di portici su colonne), la discussione della tipologia di palazzo con cortile circolare in Francesco di Giorgio dovrebbe a questo punto estendersi all'esame delle piante di palazzi con ambienti centrali di forma diversa dalla circonferenza ma ugualmente centrali o frutto della combinazione di più blocchi, centrali e rettangolari, con spazi chiusi e

²⁸ Frommel, S. (2002). «Lorenzo il Magnifico, Giuliano da Sangallo e due progetti per ville nel codice Barberiniano», in A. Calzona, F. P. Fiore, A. Tenenti, C. Vasoli (ed.), *Il principe architetto*, Atti del convegno, Mantova 21-23 ottobre 1999, Firenze: Olschki, pp. 413-454; Frommel, S. (2014). Giuliano da Sangallo, Firenze: Edifir.

Fig. 12. Francesco di Giorgio, pianta di palazzo, Firenze, Biblioteca Nazionale, codice Magliabechiano II.I.141, f. 21v, particolare (da Id., *Trattati di architettura, ingegneria e arte militare*, op. cit., 2, tav. 202)



aperti in sequenza che permettono a Francesco di Giorgio di moltiplicare la varietà di piante presentate in *M* superando la precedente versione dei *Trattati*. Malgrado siano privi di prospetti e sezioni, alcuni disegni di Pietro Cataneo e di Oreste Biringucci permettono di ricostruire, sebbene ipoteticamente e in parte, l'elevata complessità volumetrica sottesa a tali proposte.²⁹ E sebbene Francesco di Giorgio abbia a questo punto

approfondito la conoscenza del *De architectura* di Vitruvio ben oltre di quanto gli era stato possibile in precedenza,³⁰ va confermato che le sue proposte per case e palazzi combinano innanzitutto con grande creatività gli spazi dell'architettura antica indagata e ricreata nei suoi disegni più che guardare filologicamente all'antico testo latino, come tenterà pochi anni più tardi Fra Giocondo nel riproporre la casa vitruviana.

Restano da esaminare le piante di palazzo quadrato con cortile quadrato e corpo circolare al centro che compaiono nel codice Magliabechiano fra i *Fondi di case di signori in più varie figure et forme et alchune con lumi superficiali* (*M*, f. 21v) e fra i *Palazi et case di prencipi et signori* (*M*, f. 24v). Al f. 21v (fig. 12) la pianta quadrata mostra ai vertici quattro circonferenze circoscritte a loro volta entro corpi quadrati, sporgenti a contenere il porticato del cortile e dal centro di ogni lato si distaccano brevi bracci di collegamento che introducono in una circonferenza maggiore. La pianta è tracciata con semplici linee come tutte le altre piante di palazzi nel codice che, in assenza dell'indicazione degli spessori murari, non permetterebbero di stabilire con certezza se nel caso della circonferenza maggiore si tratti di un disegno a terra del cortile o di un vero e proprio volume chiuso, e in tal caso coperto da una grande cupola. Considerato tuttavia che le circonferenze angolari tracciate con il medesimo tratto non possono essere che rotonde cupolate, si può

29 Morresi, M. (1989). «Francesco di Giorgio e Bramante: osservazioni su alcuni disegni degli Uffizi e della Laurenziana», in P. Carpeggiani, L. Patetta (ed.), *Il disegno di architettura*, Atti del convegno Milano, 15-18 febbraio 1988, Milano: Guerini, pp. 117-124; Morresi, M. (1993). «La fortuna di Francesco di Giorgio architetto. Dalle invenzioni dei Trattati a palazzo Thiene a Vicenza», in F. P. Fiore, M. Tafuri (ed.), *Francesco di Giorgio architetto*, op. cit., pp. 390-398.

30 Francesco di Giorgio Martini (2002), *La traduzione del 'De Architectura' di Vitruvio*, a cura di M. Biffi, Pisa: Scuola Normale Superiore di Pisa; Mussini, M. (2003). «Vitruvio. *Dell'architettura libri dieci*», in Mussini, M. *Francesco di Giorgio e Vitruvio*, op. cit., 2, pp. 368-479.

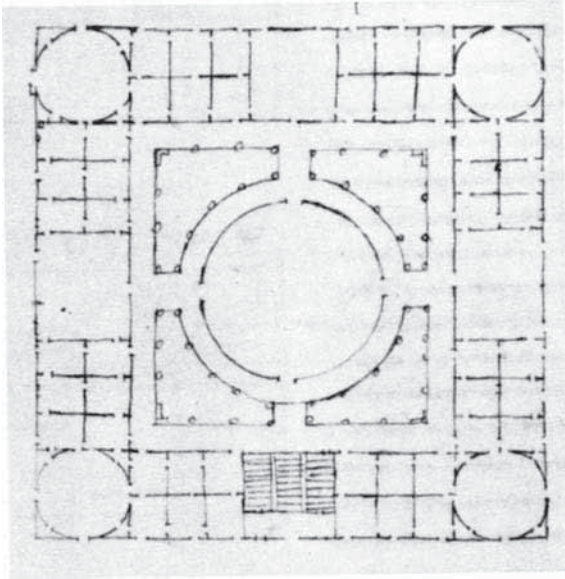


Fig. 13. Francesco di Giorgio, pianta di palazzo, Firenze, Biblioteca Nazionale, codice Magliabechiano III.1.141, f. 24v, particolare (da Id., *Trattati di architettura, ingegneria e arte militare*, op. cit., 2, tav. 208)

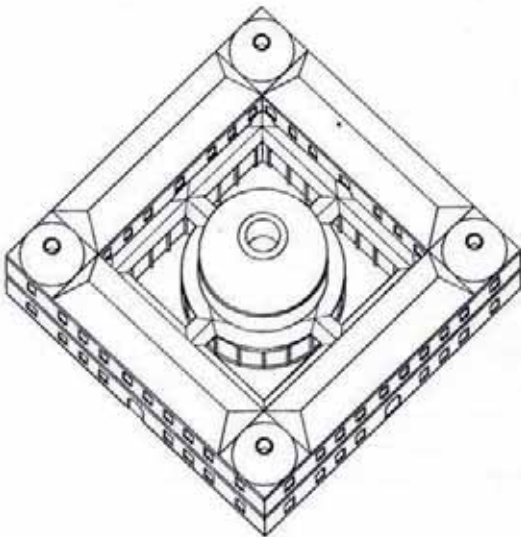


Fig. 14. Tentativo di ricostruzione del palazzo rappresentato in pianta nel codice Magliabechiano III.1.141, f. 24v (da FROMMEL, S. «Ricerca, immaginazione, malinteso», op. cit., p. 668, fig. 19)

dedurre che anche al centro del cortile il disegno rappresenti una grande rotonda con cupola, raccordata da brevi bracci al porticato quadrato che la contiene. La pianta al f. 21v permette di comprendere meglio quella al f. 24v (fig. 13), più complessa per via del raddoppio dei corpi su tutti i lati, l'inserimento di scale a tre rampe, l'apertura di sale maggiori in corrispondenza degli assi principali della figura e l'arricchimento del cortile porticato con un peribolo di colonne che circonda la rotonda centrale. Anche in questo caso quattro rotonde minori sono collocate ai vertici della pianta, tanto da rendere verosimile il tentativo di ricostruzione volumetrica del palazzo che mostra l'emergenza di una grande rotonda all'antica con un peribolo di colonne al centro del cortile quadrato e porticato (fig. 14).³¹ Resta necessariamente in dubbio quale fosse l'altezza delle colonne del portico del cortile, se esso fosse pensato su uno o due livelli e quale fosse l'altezza delle colonne poste intorno alla rotonda in rapporto all'altezza della rotonda stessa, poiché il disegno non offre alcun elemento a riguardo.

Al disegno al f. 24v di M, ora discusso, è stata collegata una pianta inserita al f. 26v del cosiddetto *Taccuino di Lille* (fig. 15) e, per via della sottostante didascalia «Inspaña», alla proposta che Pedro Machuca si ispirasse a modelli italiani per elaborare il progetto del palazzo di Carlo V a Granada.³² Raffaello

³¹ Frommel, S. *Ricerca, immaginazione, malinteso*, op. cit., p. 668, fig. 19.

³² Rosenthal, E. E. *The palace of Charles V*, op. cit., pp. 3-45.

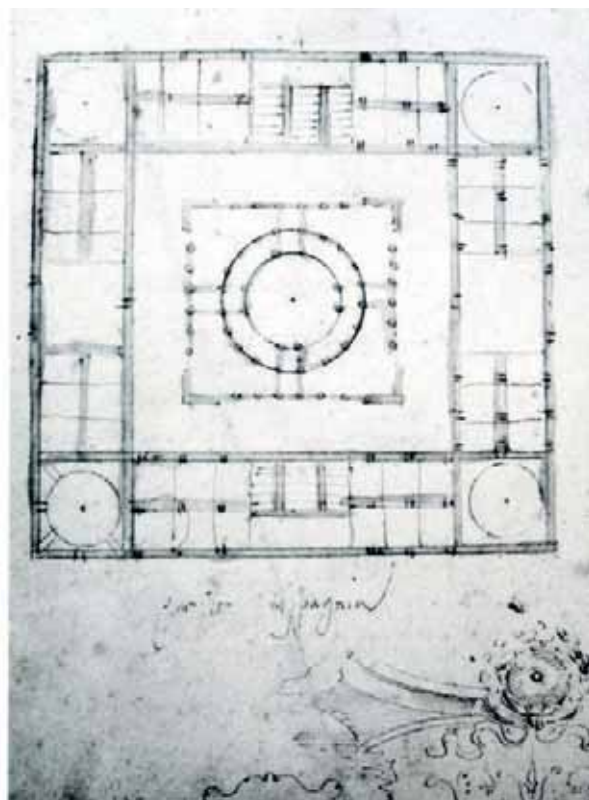


Fig. 15. Raffaello da Montelupo, pianta di palazzo da Francesco di Giorgio, Lille, Palais de Beaux-Arts, Inv. 717-808, f. 26v (da PLACENTINO, P. «Il manoscritto di Lille», op. cit., p. 83)

di Giorgio era una rotonda al centro di un cortile e un palazzo quadrato. Non si può dunque affermare, né nel caso della copia del Montelupo, né in quello della copia del Biringucci, che i loro autori avessero compreso le intenzioni di Francesco di Giorgio, mentre è possibile che i due fossero attratti soprattutto dalla combinazione di pianta quadrata e cortile circolare che appare nel disegno. Lo stretto legame che è stato visto fra il disegno al f.24v di M con il monumentale vuoto circolare e colonnato che domina il cuore del palazzo di Carlo V a Granada è dunque assai labile se non improbabile, mentre resta forte e determinante il riferimento all'ideale di centralità e perfezione geometrica che alla fine del secolo precedente Francesco di Giorgio esprime nei *Trattati* sviluppando e articolando il tipo di palazzo con cortile circolare, esemplificato prima di lui da Andrea Mantegna e in piena assonanza con la centralità attribuita da Alberti al «sinum» della casa antica.

da Montelupo, che disegna il taccuino fra il 1530 e il 1545,³³ apporta in realtà alcune varianti al disegno dei Francesco di Giorgio: introduce un doppio corpo scala, restringe il porticato quadrato nel cortile tanto da far mettere in dubbio la possibilità di voltarne le campate e da fare pensare a un corpo porticato quadrato al centro del cortile e, soprattutto, omette di attribuire spessore murario alla rotonda centrale, rappresentata con due cerchi concentrici che sembrano segni di costruzione più che l'indicazione di uno spessore murario. Né si può escludere che il Montelupo pensasse a possibili varianti del cortile, vista l'ambiguità del disegno. La stessa didascalia «In Spagna» torna in calce a un disegno direttamente collegato alla pianta del Montelupo al f. 13v del taccuino di Vannoccio Biringucci della Biblioteca Comunale di Siena (S.IV.1),³⁴ vicino per tratti e soluzioni al *Taccuino di Lille* ma ancora più incerto, e parziale, nel delineare quella che per Francesco

33 Placentino, P. (2013). «Il manoscritto di Lille: alcune considerazioni sulle piante centrali», *Annali di Architettura*, 25, pp. 81-90, in part. 83

34 Ackerman, J. S., Lotz, W. (1964). «Vignoliana», in L. Freeman Sandler (ed.), *Essays in memory of Karl Lehmann*, New York, Institute of Fine Arts: New York University, pp. 1-24; Caltarossa, R. (1996). «Il codice di Oreste Vannocci Biringucci nel contesto dei codici del Rinascimento», *Annali di architettura*, 8, pp. 43-60.

«... UN CORTILE TONDO, IL QUALE HORÀCULO LASCIO
PER NON CONFONDERE ...»:

NOTE ALLA LETTERA SU VILLA MADAMA DI RAFFAELLO^{1*}

Francesco P. Di Teodoro

Politecnico di Torino e Centro Linceo Interdisciplinare
“B. Segre” - Accademia Nazionale dei Lincei

I. Premessa

Svolgerò il tema partendo dalla descrizione della Villa, quindi passerò brevemente ai disegni che la riguardano e alla storia della *Lettera*. Poiché notissima commenterò solo alcuni passaggi, fino a ora fraintesi o irrisolti, soprattutto in termini linguistico-filologici, a mo' di note.

«*Mi è parso, essen(do) hora in Granata, donarvi notitia d(e) le cose degne d(e) aviso retrovate in q(ues)ta Terra ch(e), veram(en)te, sonno d(e)gne da esser(e) d(e)siderate d(e) veder(e), et viste, donano certa compasione verso q(ue)lli rei mori, consideran(do) q(ua)nto era il viver(e) loro d(e)licato et grande, et q(ua)nto era q(ues)ta citade popolosa et triu(m) phante, a rispetto d(e) hora, ch(e) pare una cosa perduta, et q(ue)l pocho di bono ch(e) vi è restato è tra li moreschi bategiati, doppoi ch(e) fu p(re)sa. Loro lavora(n)no il Paese et adaq(ua)no come in Lombardia, perch(é), se ' spag(no)li lavorassero loro, sarebbe il Paese p(er)duto, come è in Castiglia [...] Circha alle particolarità d(e) l(e) d(e)licie ch(e) teneano li rei mori ne' loro case, per prima haveasi da sapere ch(e) vi è una fortezza posta sopra un montetto, q(ua)le signoregia la cittade, anchora ch(e) ditta cittade sii posta parte in colli, parte in piano. Et detta fortezza più p(re)sto a questo tempo si può et debasi chiamar(e) Cittadella. Vi [è] un palazo dentro, o casa, la più delicata et bella et comoda ch(e) sia in c(hris)p(t)ianitade, et chiamasi l'Alambra. Et veram(en)te è fatta d(e) tale maniera ch(e) assai difiilm(en)te se puoteria dar ad inte(n)der(e) a chi no(n) lo vedessi»².*

1 *Ringrazio gli organizzatori del Convegno, Sabine Frommel e Pedro Galera Andreu, per il cortese invito e ringrazio il Patronato de la Alhambra y Generalife per l'ospitalità in questo luogo così carico di storia e di una straordinaria *concordia-discors* stilistica e di pensiero.

2 Cfr. Mantova, Archivio di Stato, *Archivio Gonzaga, busta 86*, cc. 23v-24r. Nel ms. la lettera occupa le cc. cc. 23v-28r, secondo la numerazione del volume (cc. 414v-419r secondo la numerazione di corda dell'intera busta). Del documento dette notizia

La bella lettera, adespota, anepigrafa e non datata (ma certamente dell'estate 1526)³, che descrive l'Alhambra, è stata pubblicata nel 2000 da Fernando Marías, su segnalazione di Monique Chatenet⁴.

Le evidenze interne suggeriscono che destinatario della missiva dovesse essere il marchese di Mantova, Federico II Gonzaga, e Fernando Marías ha avanzato la suggestiva ipotesi che autore della lettera potesse essere Baldassar Castiglione. Errori del copista marchionale a parte, la lettera per stile e lingua non è di Castiglione, in Spagna dal 1524 come Nunzio Pontificio e, in tale veste, tenuto a seguire la Corte nei suoi vari spostamenti all'interno del regno⁵.

Non è mio compito trattare qui della questione del Palazzo di Carlo V, tuttavia da molti di coloro che se ne sono sinora occupati il nome del conte mantovano viene continuamente ripetuto come quello di un protagonista non secondario⁶. D'altra parte le connessioni tra il palazzo reale incastonato nel complesso dell'Alhambra e Villa Madama – ambedue incentrati su un cortile circolare – sembrano avere come snodo proprio Baldassar Castiglione. Questi aveva senza dubbio visto in costruzione la Villa, dal momento che in una lettera del 16 giugno 1519 scrive a Isabella Gonzaga: «Fassi una vigna anchor del R.mo Medici, che serà cosa eccellentissima. Nostro S.re vi va spesso, e questa è sotto la croce de Monte Mario»⁷, inoltre possedeva una copia della cosiddetta *Lettera su Villa Madama* di Raffaello⁸. È possibile, a mio avviso, che il cortile circolare (con evidenti rinvii alla Casa di Mantegna a Mantova e a più d'una architettura romana antica) fosse una precisa scelta politica di Carlo V di avvicinamento a papa Clemente VII, già

A. Farinelli, *Viajes por España y Portugal desde la Edad Media hasta el siglo XX. Nuevas y antiguas divagaciones bibliográficas*, Reale Accademia d'Italia, Roma 1942, pp. 211-215.

3 Il documento successivo reca la data 1527 (c. 28r). Due, peraltro, sono le evidenze interne che suggeriscono una data *post quem* e una *ante quem*. La prima inerisce alla citazione dell'*Orlando Furioso* dell'Ariosto, c. 25r, la cui *editio princeps* è del 1516 mentre la seconda risale al 1521. La data *ante quem* si ricava, invece, dall'auspicio, c. 27v, che nella piacevolezza dell'Alhambra e della residenza "venerea" del Generalife, Dio conceda ai regnati di generare un figlio maschio. Carlo V aveva sposato Isabella del Portogallo l'11 marzo 1526 e il loro primogenito, il futuro Filippo II, sarebbe nato il 21 maggio 1527. L'accenno, inoltre, ai caldi dell'estate, suggeriscono, appunto, l'estate del 1526. La corte spagnola risiedette a Granada dal giugno al dicembre di quell'anno, per poi spostarsi a Valladolid, luogo dove, peraltro, sarebbe nato l'erede agognato, Filippo.

4 Cfr. F. Marías, *La casa real nueva de Carlos V en la Alhambra: letras, armas y arquitectura entre Roma y Granada*, in *Carlos V, las armas y las letras*, catálogo exp. Hospital Real, Granada, 14 de abril-25 de junio, 2000, Sociedad Estatal para la Commemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, pp. 201-221: 219-221 (la trascrizione è dovuta a Luis Zolle Betegón). In appendice do una nuova e corretta trascrizione del documento mantovano.

5 Per le lettere spagnole di Baldassar Castiglione, in particolare si vedano: G.A. e G. Volpi, *Opere volgari, e latine del conte Baldassar Castiglione*, Padova MDCXXXIII; P. Serassi, *Lettere del Conte Baldassar Castiglione, ora per la prima volta date in luce*, 2 voll., Padova 1769 (I), 1771 (II); R. Renier, *Notizia di lettere inedite del conte Baldassare Castiglione*, Torino 1889 (per nozze Solerti-Saggini); F.P. Di Teodoro, *Aggiunte all'epistolario del Castiglione: lettere inedite alla madre Aloisia (1525-1528)*, «Rinascimento», 52, 2012 [2013], pp. 99-115

6 Cfr. ad esempio, tra gli ultimi interventi: C. Brothers, *The Renaissance reception of the Alhambra: the letters of Andrea Navagero and the palace of Charles V*, in «Muqarnas», 11, 1994, pp. 79-102; P. Davies, *The Palace of Charles V in Granada and Two Drawings from the School of Raphael, in Imitation, Representation and Printing in the Italian Renaissance*, ed. by R. Eriksen and M. Malmanger, Pisa-Roma 2009, pp. 157-190.

7 Cfr. B. Castiglione, *Le lettere*, a cura di G. La Rocca, I (1497-marzo 1521), Milano, Mondadori 1978, lettera n. 335, pp. 414-415 (edita già da G. Coddè, *Delle esenzioni della famiglia di Castiglione e della loro origine e fondamento*, Mantova, Pazoni 1780, p. 19; G. Fontana, *Tre documenti riguardanti Raffaello da Urbino*, in «Il Raffaello», VII, 1876, p. 102; V. Golzio, *Raffaello nei documenti nelle testimonianze dei contemporanei e nella letteratura del suo secolo*, Città del Vaticano 1936, p. 100 – ed. parziale e priva dell'informazione riguardante Villa Madama –, V. Cian, *La lingua di Baldassarre Castiglione*, Firenze, Sansoni 1942, p. 120, e, più recentemente da J. Shearman, *Raphael in Early Modern Sources (1483-1602)*, I, New Haven and London, Yale University Press 2003, pp. 459-460, con bibliografia precedente).

8 Si veda oltre.

cardinale Giulio de' Medici, proprietario di Villa Madama, il quale, nel doppio gioco tra Francia e Spagna, pur parteggiando per la prima, e fino alla vigilia, ancora invitava l'imperatore a far parte della Lega di Cognac.

Villa Madama⁹ è così chiamata perché passata in eredità a Madama Margherita d'Austria (1522-1586), figlia naturale di Carlo V, dopo la morte del suo primo consorte, Alessandro de' Medici.

La villa, alle pendici di Monte Mario, situata tra il complesso del Vaticano e Ponte Milvio (o Ponte Molle), celebre per le memorie costantiniane, è una delle sedi di rappresentanza del Ministero degli Esteri della Repubblica Italiana.

Non conclusa, se non in maniera parziale, attualmente si presenta, al piano nobile, con una facciata a semicerchio con semicolonne ioniche, seguita da un vestibolo voltato a botte e affiancato dagli spazi abitativi, che immette in un'ampia loggia a tre campate: le due laterali coperte a crociera, la centrale cupolata. La loggia si espande in esedre ornate da nicchie, mentre le sue pareti sono scandite da paraste pseudodoriche. Attraversata la loggia si penetra in un luminoso giardino recintato che da un lato dà sulla vallata, verso la città, ed è affiancato, a quota inferiore, da una peschiera. La facciata rivolta verso il giardino, al pari di quella che guarda a valle, è organizzata, invece, da paraste ioniche con fregio pulvinato, rinviando all'Adrianeum¹⁰. I pulvini – che avrebbero avuto una vasta eco nell'architettura del Cinquecento e fino alla borrominiana Cappella dei Re Magi – sono presenti anche nei piedistalli, a imitazione di quelli del distrutto (1662) Arco di Portogallo.

Decorata a grottesche e a stucchi, la loggia di Villa Madama, nell'equilibrata e rara unità di architettura, pittura e scultura, è, come noto, quanto di più prossimo alla spazialità degli antichi edifici romani si sia mai saputo realizzare.

Il progetto è documentato da due disegni di grande formato conservati agli Uffizi (U 273A, di mano di Giovan Francesco da Sangallo, e U 314A di mano di Antonio da Sangallo il Giovane)¹¹, da un disegno autografo di Raffaello inerente ai giardini terrazzati (U 1356A r-v) e da un numero non esiguo di disegni tecnici di Antonio e della scuola raffaellesca, nonché da una *Lettera* – copia unica da un antografo di Raffaello – che la descrive.

9 Per la villa resta fondamentale R. Lefevre, *Villa Madama*, Roma 1973 (seconda ed. 1984).

10 Cfr. H. Burns, *Raffaello e "quell'antiqua architectura"*, in *Raffaello architetto*, a cura di C.L. Frommel, S. Ray, M. Tafuri, Milano, Electa 1984, pp. 381-404: 394.

11 Per una bibliografia inerente ai principali contributi sui due disegni si consultino rispettivamente – ultimi in ordine di tempo – le schede di Dario Donetti (in *Nello splendore mediceo. Papa Leone X e Firenze*, a cura di N. Baldini e M. Bietti, catalogo della mostra Firenze 26 marzo-6 ottobre 2013, Livorno, Sillabe 2013, scheda 69, pp. 496-497) e di Vitale Zanchettin (in *Pietro Bembo e l'invenzione del Rinascimento*, a cura di G. Beltramini, D. Gasparotto, A. Tura, catalogo della mostra, Padova 2 febbraio-19 maggio 2013, Venezia, Marsilio 2013, scheda 4.27, pp. 271-272).

II. I disegni dei fogli U 273A e U 314 A

I due grandi disegni degli Uffizi sono relativi a diversi stati del progetto. In base al primo (U 273A) vennero iniziati i lavori nella tarda estate 1518¹². La struttura biassiale pone l'accento su quello longitudinale – proponendo un susseguirsi di ambienti aperti e chiusi, grandi e piccoli, giardini, ninfei, peschiere, al pari delle grandi strutture termali romane studiate da Raffaello (penso soprattutto alle Terme di Diocleziano, non a caso citate nella stanza di Eliodoro nella grande lunetta con il *Miracolo di Bolsena*, ma anche, come suggerisce Howard Burns¹³, a quelle di Caracalla nella successione cortile rotondo/caldarium-loggia/nicchioni affacciati sulla *natatio*). Le variazioni, passando dall'un disegno all'altro, consistono principalmente nella vistosa trasformazione del cortile da rettangolare a circolare, nella modifica delle scale, della loggia che da una forma a forcipe diviene plurilobata e quasi trinata, del teatro che acquisisce imponenza, maggiore visibilità e caratterizzazione¹⁴.

La moltiplicazione delle superfici curve, aventi la funzione di opporsi alle spinte del terreno collinare – le aveva già intese così Sebastiano Serlio nel 1537, nel *Quarto libro* del suo trattato¹⁵– (come prescrive l'Alberti nel *De re aedificatoria*)¹⁶ è congruente con la collaborazione tra Antonio da Sangallo il Giovane – un tecnico di prestigio – e Raffaello.

In particolare il f. U 314A (fig. 1), sottoposto, per la prima volta, a indagini fotografiche specifiche, grazie alla collaborazione tra gli Uffizi, l'Università di Torino e CrForma di Cremona¹⁷, ha consentito:

- di controllare meglio i dettagli attraverso foto a luce visibile diffusa;
- a mettere in evidenza le tracce acrome attraverso foto a luce radente e a foto a radenza accentuata (figg. 2-3);

12 Cfr. Ch.L. Frommel, *Die architektonische Planung der Villa Madama*, «Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte», 15, 1975, pp. 61-87: 64-68. E si vedano anche Id., *Villa Madama*, in *Raffaello architetto*, a cura di C.L. Frommel, S. Ray, M. Tafuri, Milano, Electa 1984, pp. 311-322: 311; Id., *Copia della lettera di Raffaello su villa Madama*, scheda 2.16.2, ivi, pp. 324-326.

13 Cfr. H. Burns, *Raffaello e "quell'antiqua architectura"*, cit., p. 393.

14 In particolare si vedano Ch. Frommel, *Die architektonische Planung ...*, cit.; Id., *Copia della lettera di Raffaello...*, cit.; Id., *Giovan Francesco da Sangallo, Progetto di pianta per villa Madama... Firenze, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe*, n. 273 A, scheda n. 2.16.3 in *Raffaello architetto*, cit., pp. 326-329; Id., *Antonio da Sangallo il Giovane, Progetto di pianta per villa Madama ... Firenze, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe*, n. 314 A, scheda n. 2.16.11, in *Raffaello architetto*, cit., p. 337; S. Eiche, *A New Look at Three Drawings for Villa Madama, and Some Related Images*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XXXVI, 1992, pp. 275-286; Ead., *Villa Madama*, in *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo, la rappresentazione dell'architettura*, a cura di H. Millon e V. Magnago Lampugnani, Milano, Bompiani 1994, pp. 562-563; F.E. Keller in *The Architectural Drawings of Antonio da Sangallo the Younger and his Circle*, a cura di Ch. Frommel e N. Adams, II, New York-Cambridge and London, 2000, pp. 131:132, 137-138; F.P. Di Teodoro, *Villa Madama: "Fassi una vigna anchor del Revmo Medici ... sotto la croce de Monte Mario"*, in *Monte Mario dal Medioevo alle idee di parco*, a cura di M. Fagiolo con A. Mazza, Roma 2016, pp. 63-73.

15 Cfr. S. Serlio, *Regole generali di architettura sopra le cinque maniere degli edifici...*, M.D.XXXVII, In Venezia per Francesco Marcolini da Forlì, c. Xr.

16 Si veda, ad esempio, L.B. Alberti, *De re aedificatoria*, X, 16.

17 Le indagini sono state condotte da Mario Lazzari e Curzio Merlo (CR-FORMA), con la collaborazione di Piera Giovanna Tordella (Università di Torino) e di chi scrive.

- a “vedere di più” per mezzo delle macro fotografie, cioè foto non “ingrandite”, ma realizzate con un apposito obiettivo che consente di fotografare l’oggetto già in scala maggiore (figg. 4, 5).
- In particolare alcune foto a luce radente sono state sottoposte a trattamenti digitali con i quali sono state rimosse quasi in toto le tracce di inchiostro, evidenziando così, in modo più netto, le linee incise (figg. 6, 7).

L’intero foglio è stato completamente tracciato con la riga e il compasso incidendo orizzontali, verticali e archi di circonferenza, inchiostriati in parte solo in un secondo momento. L’indagine ha rilevato due differenti inchiostri: il primo impiegato per l’intero disegno, il secondo solo per alcune correzioni a mano libera. Anche la pietra rossa è stata usata in funzione correttoria (in particolare nel gruppo scala alla destra della peschiera (fig. 8), in corrispondenza della torre Nord, dove scale a rampa rettilinea vengono, invece, suggerite a elica intrecciata)¹⁸. Le indagini hanno rivelato degli errori in corso d’esecuzione: alcuni sottoposti a rasura dopo essere stati inchiostriati¹⁹ (figg. 9, 10: in rosso), altri lasciati allo stato di linea incisa (fig. 10: in azzurro), altri ancora eseguiti a pietra nera e cancellati (fig. 10 in bianco). Si tratta, nell’ordine, del vestibolo delineato a penna all’estremità destra di una circonferenza incisa il cui diametro è pari al raggio del cortile circolare, e di un secondo cerchio, delle stesse dimensioni del precedente, tracciato alla fine del vestibolo che immette nella loggia verso il giardino: distrazione dell’esecutore che scambia un raggio per un diametro? Esistenza di un disegno in scala minore – secondo la prassi raffaellesca – erroneamente seguito per ben due volte²⁰? In ogni caso le cancellature rivelano il modo di procedere nella realizzazione del grafico: l’inchiostatura è stata effettuata partendo dagli spazi più interni secondo l’asse longitudinale dell’impianto, per poi espandersi verso le due periferie attorno all’asse trasversale. Se così non fosse stato il disegnatore si sarebbe subito accorto del disassamento tra cortile circolare, loggia verso il Tevere e teatro.

18 Le scale, inizialmente previste a tre rampe e con testate a ventaglio, sono state poi modificate a unica rampa centrale, quindi a elica intrecciata. Le modifiche hanno comportato correzioni nelle dimensioni dell’accesso al giardino, all’arrivo delle scale, e un ampliamento del vano scala che si espande a destra, oltre il muro di Nord-Est in prosecuzione della chiusura del loggiato antistante le stalle, entro lo spazio destinato ai giardini di Nord-Ovest.

19 Notato già in S. Eiche, *Villa Madama*, in *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo, la rappresentazione dell’architettura*, cit., p. 563.

20 Cfr. Vasari/Milanesi, V, p. 525: “[...] non andò molto che [Giulio Romano] seppe benissimo tirare in prospettiva, misurare gli edifici, e levar piante: e disegnando alcuna volta Raffaello e schizzando a modo suo le invenzioni, le faceva poi tirar misurate e grandi a Giulio, per servirsene nelle cose d’architettura».

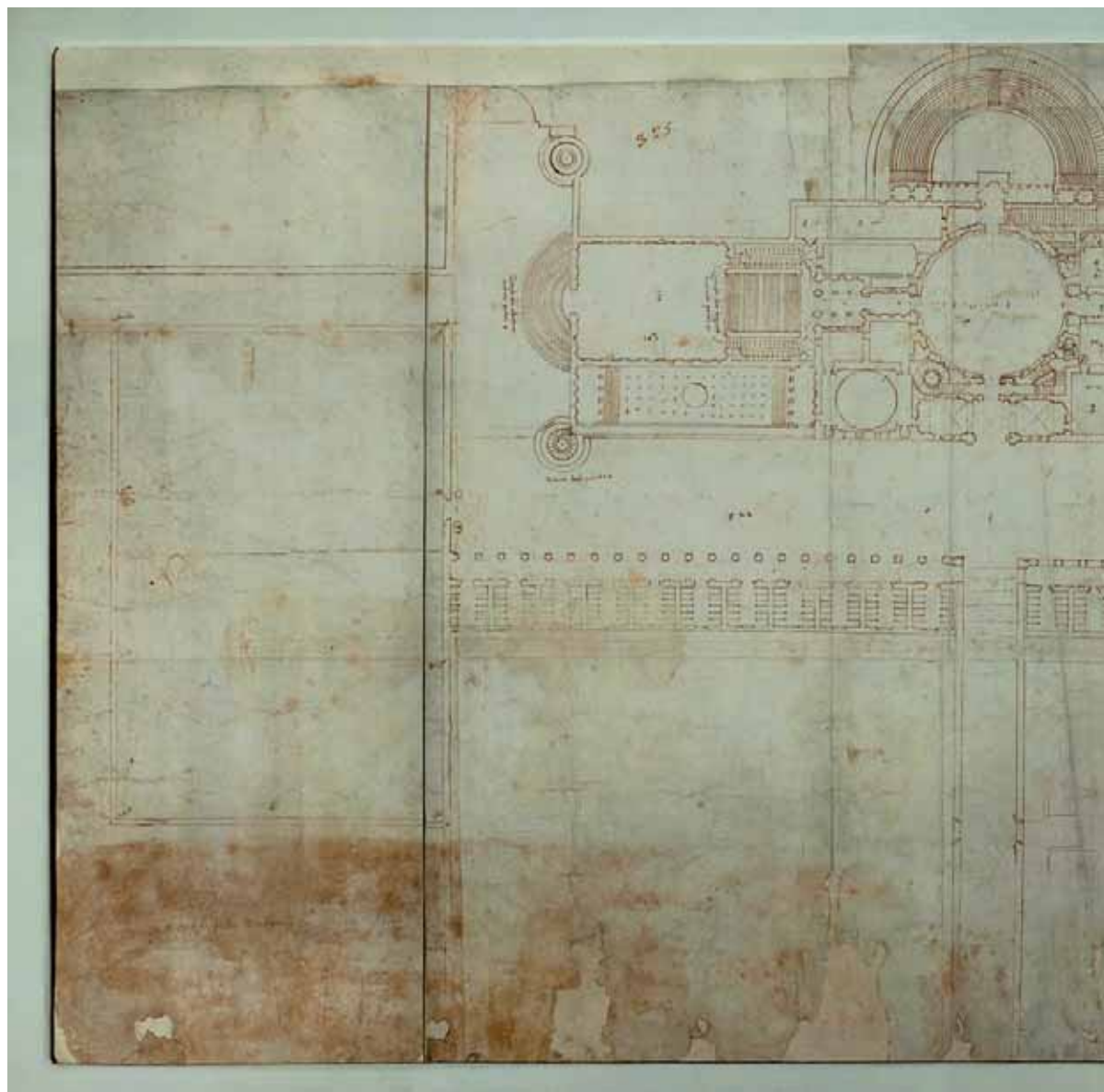
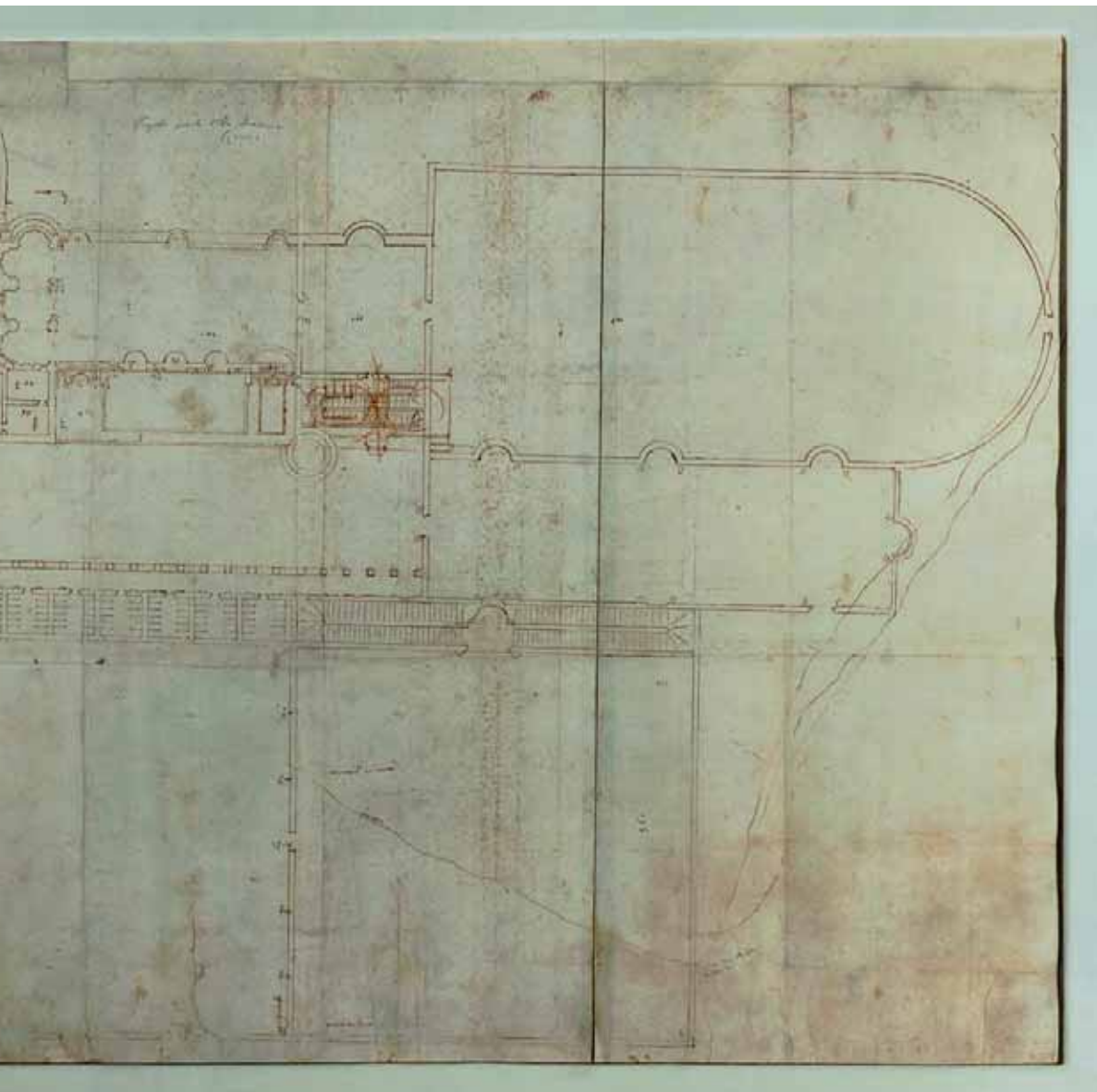


Fig. 1.



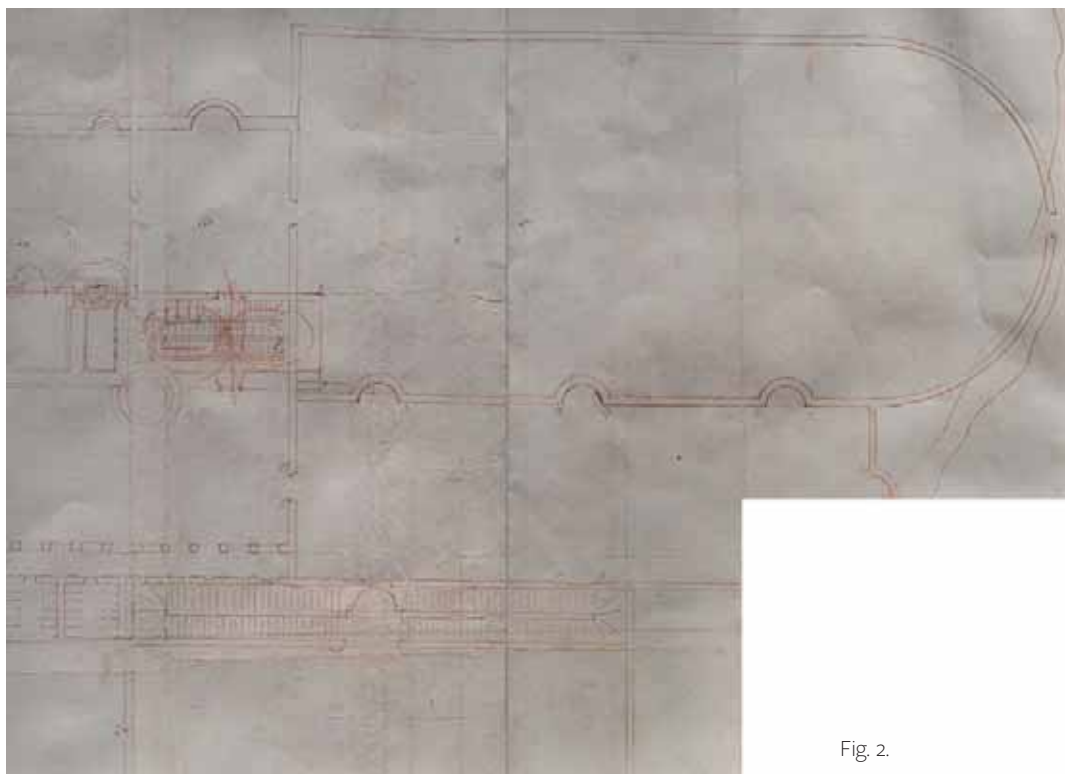


Fig. 2.

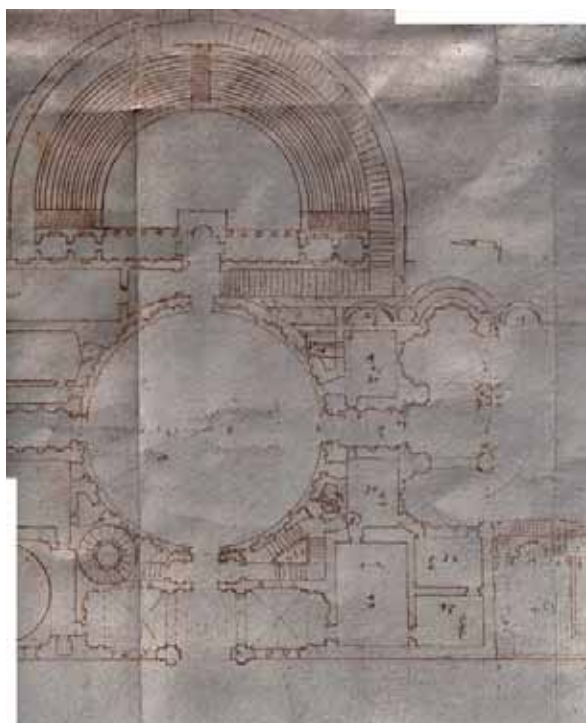


Fig. 3.

Fig. 4.

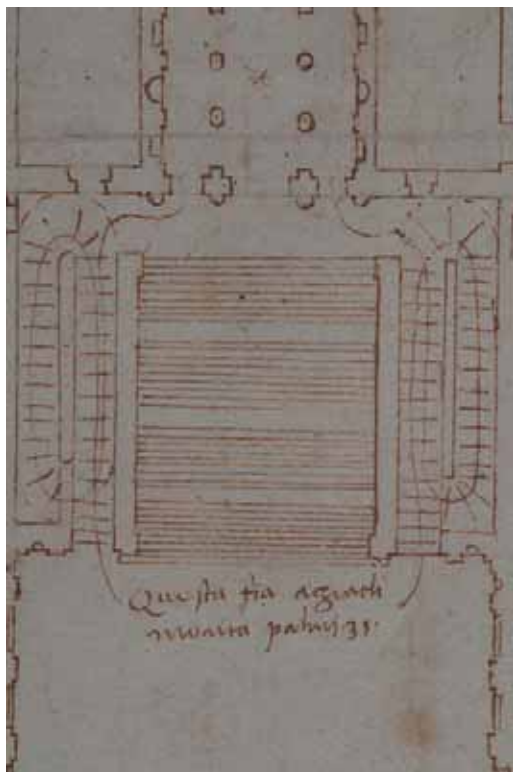
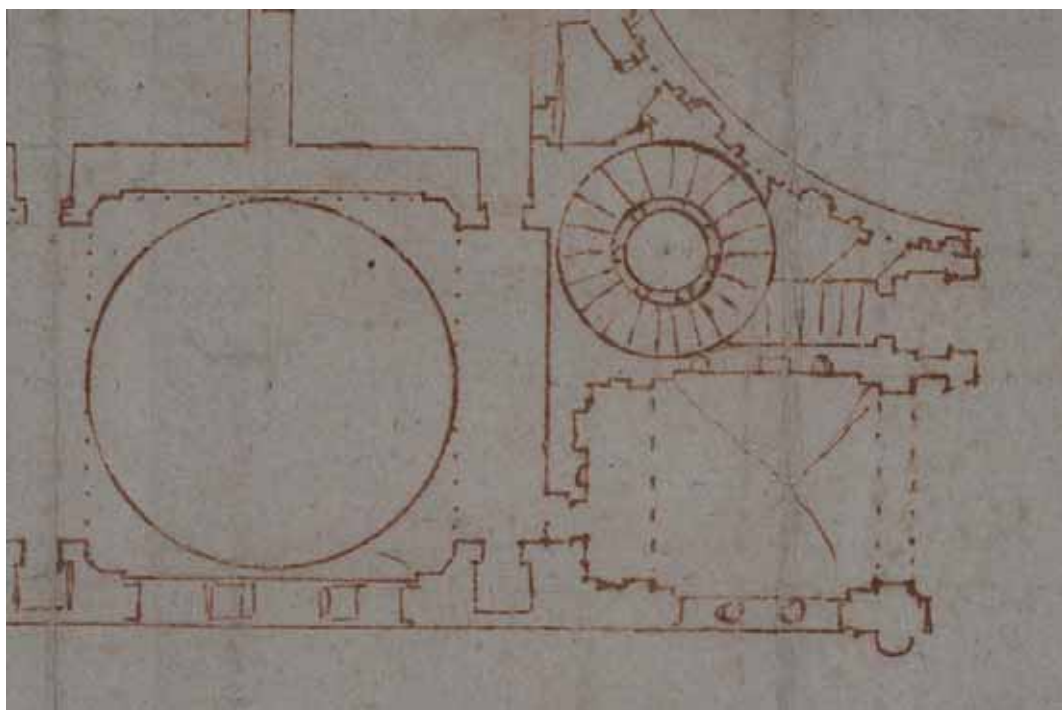


Fig. 5.



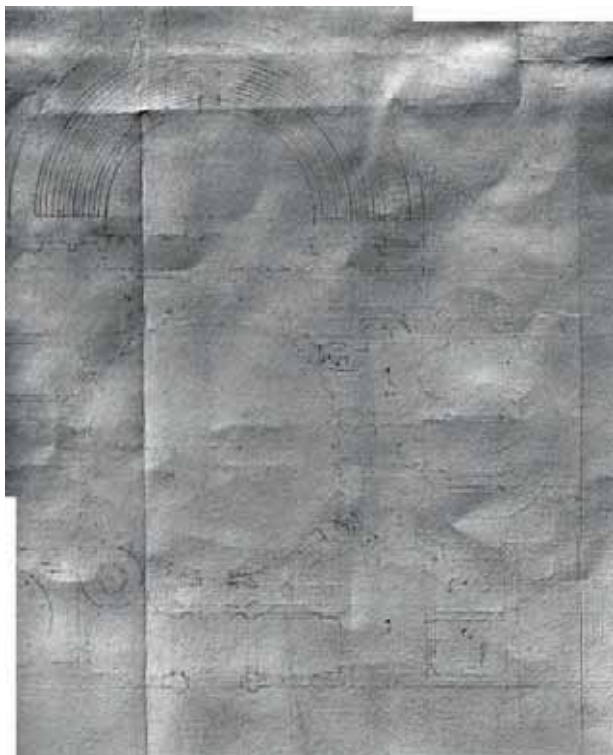


Fig. 6.

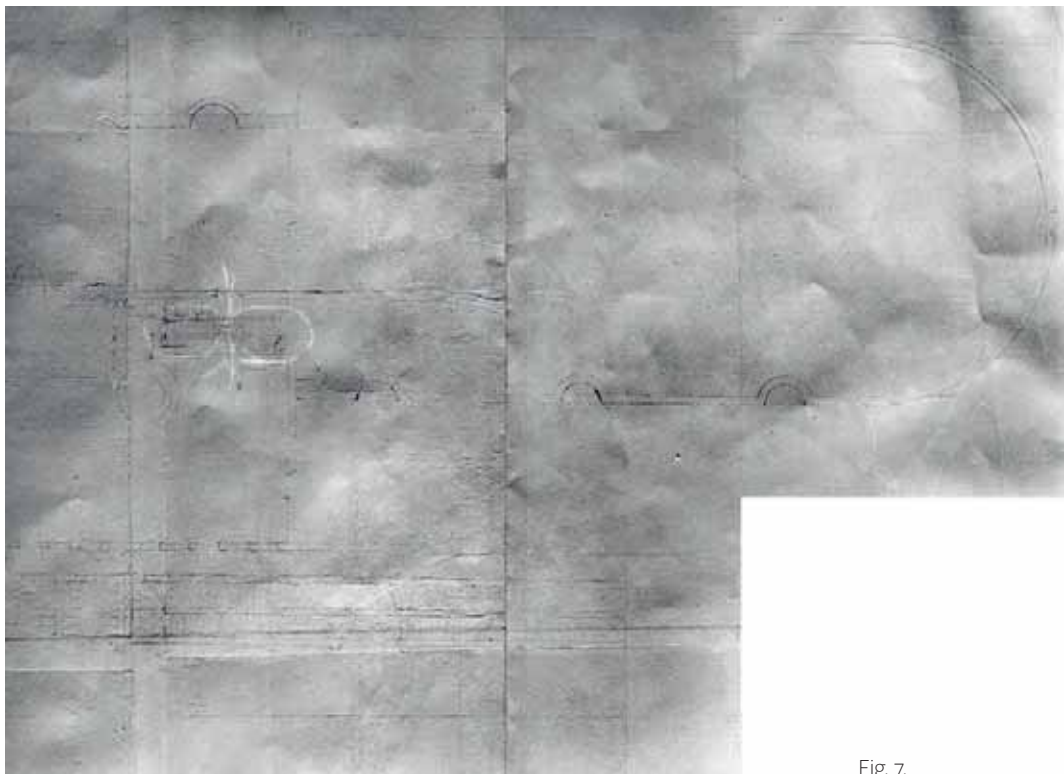


Fig. 7.

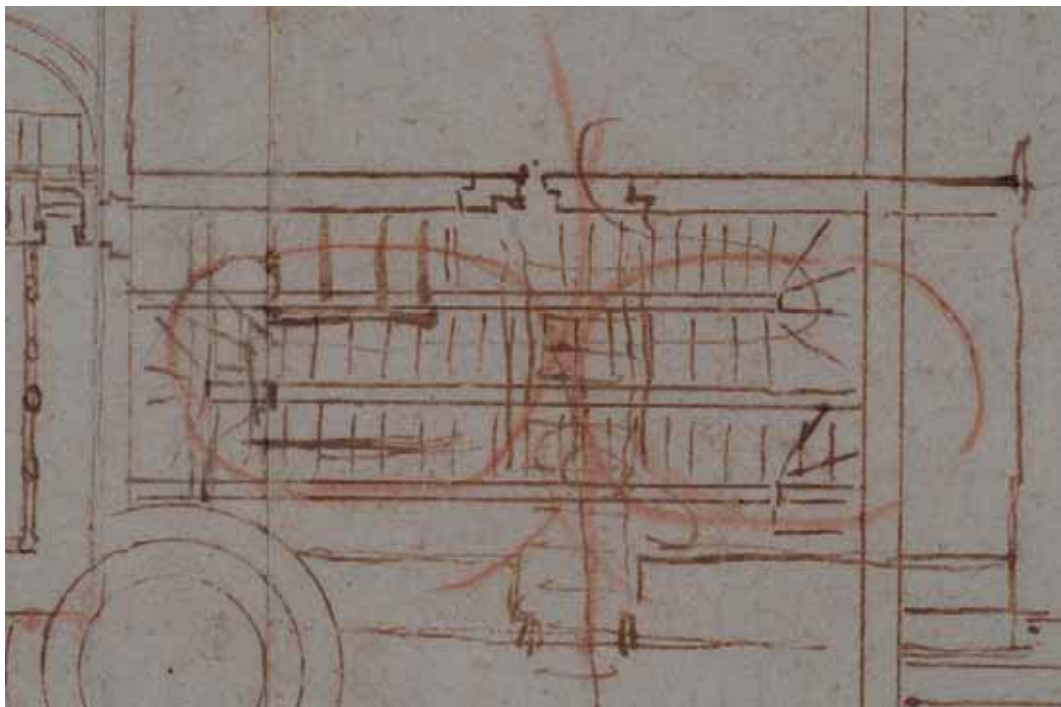


Fig. 8.

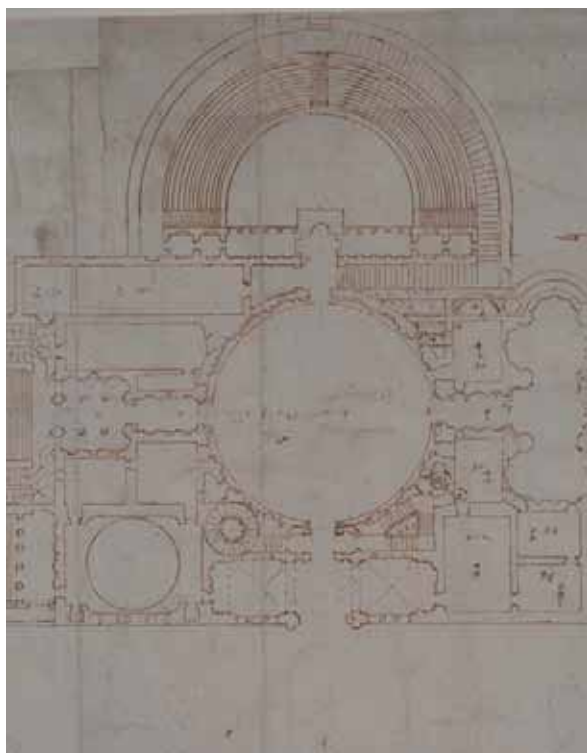


Fig. 9.

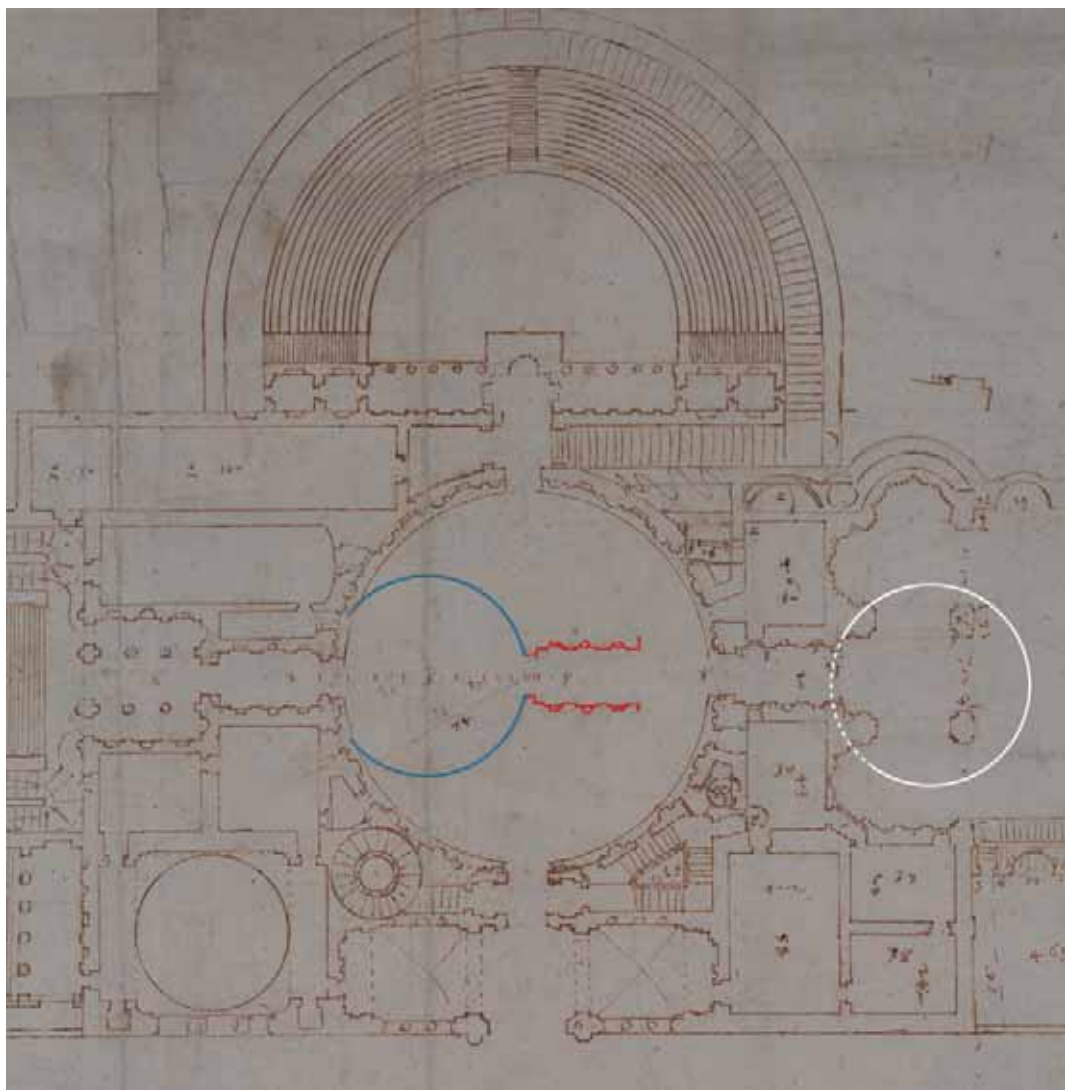


Fig. 10.

III. La Lettera su Villa Madama e la sua lingua

Trattando della lingua di Raffaello, Giancarlo Breschi osservava come l'opinione diffusa (a cominciare da Adolfo Venturi e Vincenzo Golzio), che vedeva nel non vasto lascito di scritti dell'Urbinate il rivelarsi di un "grado assai basso della sua educazione letteraria"²¹, dipendesse in gran parte dal confronto con Michelangelo²². In realtà la lingua dell'Urbinate non è tanto lontana da quella di personaggi quale Federico da Montefeltro, mentre, per l'opera maggiore, la *Lettera a Leone X*, l'artista può giovare della dotta penna dell'amico Castiglione, e chiede al ravennate Fabio Calvo di tradurre per lui Vitruvio. Conosciuto secondo due mss. alla Biblioteca Nazionale di Monaco di Baviera, uno di essi reca oltre trenta postille autografe dell'artista marchigiano.

La *Lettera su Villa Madama* si inserisce, infine, in un contesto in cui Raffaello, a contatto con la dotta corte di papa Leone X, circondato da amici letterati e di alta dottrina, cerca di emulare la scrittura degli antichi, presagendo la *Lettera a Leone X* sulla pianta della Roma antica. Ambedue i testi, infatti, tendono al completo recupero del sentire degli Antichi: l'una quanto a scrittura retorica (con forti debiti pliniani, come hanno dimostrato Christoph Frommel e Howard Burns)²³, l'altra portando il lettore a vivere nella concretezza architettonica dell'alma Roma, perfetta, sontuosa e immutabile grazie al rilievo e affidata al disegno.

Priva di dedicatario, è mia opinione che la *Lettera su Villa Madama* dovesse essere integrata dalla penna di Castiglione, che non sarebbe, pertanto, il destinatario, ma il possessore di un documento formalmente da rielaborare. La morte prematura di Raffaello, quella di Leone X l'anno successivo, l'immobilità di Adriano VI per quel che concerne le arti, gli interessi diversi di Clemente VII, il rientro a Mantova di Baldassar Castiglione e la sua partenza per la Spagna, ultima destinazione della sua vita, così come hanno interrotto la grande opera del rilievo di Roma antica, analogamente hanno reso inutile descrivere una villa che, pur luogo da cui prendevano l'avvio i cortei delle legazioni straniere in visita al Pontefice, lentamente veniva abbandonata a sé.

In una missiva del 13 agosto 1522 Baldassar Castiglione, a Roma, scriveva a Urbino a Francesco Maria della Rovere: «lll.mo et Ex.mo S.re e Patrone mio: in questo punto ho ricevuto una di V. Extia di Ill del presente, ne la quale la mi ricerca ch'io voglia scrivergli qualche cosa di novo, e mandargli la lettera di Raphaello (bona memoria) dove el describe la casa che fa edificare Monsignor Rev.mo de' Medici. Questo io non la mando, perché non ne ho copia alcuna qui, perché mi restò a Mantua con molte altre cose mie. Ma a questi dì si è partito di qua domino Hieronimo, fratello cugino del prefato Raphaello, il quale estimo che habbia copia di essa lettera; e V. Extia potrà da llui essere satisfatto, perché è partito per venire ad Urbino [...]»²⁴.

21 Cfr. A. Venturi, *Documenti relativi a Raffaello*, «L'Arte», 22, 4-6, 1919, pp. 197-210: 198; Id., *Storia dell'arte italiana*, IX (*La pittura del Cinquecento*), Parte II, Milano, Hoepli 1926, pp. 14-15.

22 Cfr. G. Breschi, *Le Marche, in L'italiano nelle regioni, testi e documenti*, a cura di F. Bruni, Torino, UTET 1994, pp. 471-515: 491-496.

23 Cfr. Ch.L. Frommel, *Die architektonische Planung der Villa Madama*, cit.; Id., *Copia della lettera di Raffaello su villa Madama*, scheda 2.16.2 in *Raffaello architetto*, cit.; H. Burns, *Raffaello e "quell'antiqua architectura"*, in *Raffaello architetto*, cit.

24 Pesaro, Biblioteca Oliveriana, Ms. 429, *Lettere d'illustri stranieri I*, cc. 91r-v.

La missiva conferma che la *Lettera su Villa Madama* fosse stata scritta da Raffaello (è verosimile ritenere che lo avessero aiutato *antiquarii* e artisti della sua cerchia), che ne esistessero più esemplari (Baldassar dice che “non ne ho copia alcuna qui” e presume che Hieronimo – don Girolamo Vagnini – “abbia copia di essa lettera”) e che fosse conosciuta. Il fatto che Francesco Maria della Rovere si fosse rivolto a Castiglione è motivato, a mio credere, dalla notorietà dell’esistenza di un progetto culturale che accomunava la *Lettera a Leone X* e la lettera “all’antica” sulla villa del cardinal de’ Medici (perché portare con sé una “copia” di tale lettera se non al fine di rielaborarla?).

La *Lettera*, rammentata da Baldassar Castiglione²⁵, è stata creduta perduta finché una copia non venne rintracciata nel 1967 da Philip Foster all’Archivio di Stato di Firenze²⁶. Identificata e trascritta assieme a Christoph Frommel²⁷, fu pubblicata da Foster²⁸. È stata successivamente ritrascritta e ripubblicata da Renato Lefevre²⁹, Stefano Ray³⁰, Christoph Frommel³¹ – che ripropone la trascrizione di Lefevre –, Ettore Camesasca³², Francesco P. Di Teodoro³³ e John Shearman³⁴.

Sulla base di un poemetto latino di Francesco Sperulo, datato primo marzo 1519³⁵, che descrive la villa del Cardinal de’ Medici (ma non ancora secondo il progetto disegnato in U 314 A), la *Lettera su Villa Madama* viene datata da Frommel *post* marzo 1519 e da Shearman *ante* 1° marzo 1519.

La *Lettera* è un documento in cui Raffaello (ma l’unico testimone, adespoto, anepigrafo e non datato, che la trasmette è di mano di un copista) descrive il progetto per la villa che il cardinale Giulio de’ Medici, in qualità di committente ufficiale (dal 1518), stava costruendo alle pendici di Monte Mario, in sostituzione di una villa di campagna che il cugino, papa Leone X, aveva acquistato dal Capitolo di San Pietro.

25 Cfr. L. Pungileoni, *Elogio storico di Raffaello Santi da Urbino*, Urbino 1829, p. 182 (per una più recente edizione: J. Shearman, *Raphael in Early Modern Sources (1483-1602)*, cit., I, pp. 724-725).

26 Firenze, Archivio di Stato, *Mediceo Avanti il Principato*, f. 94, lettera 162, cc. 214r-217r.

27 Cfr. Ch.L. Frommel, *Copia della lettera di Raffaello su villa Madama*, scheda 2.16.2 in *Raffaello architetto*, cit., p. 324.

28 Cfr. P. Foster, *Raphael on the Villa Madama: The Text of a lost Letter*, «Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte», 11, 1967/68, pp. 308-312.

29 Cfr. R. Lefevre, *Su una lettera di Raffaello riguardante Villa Madama*, «Studi Romani», 17, 1969, pp. 425-437.

30 Cfr. S. Ray, *Raffaello architetto. Linguaggio artistico e ideologia nel Rinascimento romano*, Prefazione di B. Zevi, Bari, Laterza 1974, pp. 358-362.

31 Cfr. Ch.L. Frommel, *Copia della lettera di Raffaello su villa Madama*, scheda 2.16.2 in *Raffaello architetto*, cit., pp. 325-326.

32 Cfr. Raffaello Sanzio, *Gli scritti. Lettere, firme, sonetti, saggi tecnici e teorici*, a cura di E. Camesasca con la collaborazione di G.M. Piazza, Milano, Rizzoli 1994, pp. 343-355.

33 Cfr. F.P. Di Teodoro, *Raffaello, Baldassar Castiglione e la Lettera a Leone X*, presentazione di M. Dalai Emiliani, Bologna, Nuova Alfa 1994, pp. 221-227; Id., *Raffaello, Baldassar Castiglione e la Lettera a Leone X, con l’aggiunta di due saggi raffaelleschi*, Presentazione di Ch. Thoenes, Bologna, Minerva 2003, pp. 251-257.

34 Cfr. J. Shearman, *Raphael in Early Modern Sources (1483-1602)*, I, cit., pp. 405-413, con bibliografia precedente.

35 Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Vat. Lat. 5812, cc. 1v-16v. Pubblicato integralmente in J. Shearman, *Raphael in Early Modern Sources (1483-1602)*, I, cit., pp. 414-424.

Il testo, che tiene conto del primo progetto, U 273 A, e delle modifiche già decise e poi formalizzate nella sua variante, U 314 A, recupera la tradizione antica della descrizione entro l'artificio letterario della forma epistolare³⁶. E d'altro canto, come noto, alle *Epistulae* di Plinio il Giovane la *Lettera* si ispira, non solo dal punto di vista formale, ma pure nella sostanza, se si considerano le descrizioni delle ville *Laurentinum* e *in Tuscis* (*Epist.* II, 17; V, 6), rispettivamente indirizzate agli amici Gallo e Domizio Apollinare (per le torri oltre che al *Laurentinum* rinvierei anche alla villa di Scipione l'Africano, così come viene descritta in Seneca, *Epistulae ad Lucilium*, 84). Anche Leon Battista Alberti e Vitruvio sono punti di riferimento non secondari, sia per l'andamento descrittivo sia per le tipologie.

Il recupero della terminologia classica si fonda sulle lettere di Pinio il Giovane e sull'*opus* di Vitruvio: "atrio", "xisto", "dieta".

L'emulazione degli antichi coinvolge persino la forma letteraria, in una competizione che investe la ricerca di termini dotti, aulici e latineggianti che costellano una prosa chiara senza digressioni («per non dare confusione...», «per non confondere...»). Raffaello, inoltre, ricorre spesso ai termini "bellezza", "bellissimo/a", "bello/a" (complessivamente 15 occorrenze), per integrare la descrizione con un giudizio a un tempo evocativo e perentorio, quasi che l'elogio, ancorché generico, avesse la facoltà di sostituire l'immagine dell'architettura e delle invenzioni del complesso edilizio al quale si perviene attraverso una strada che «salice tanto dolcemente che non pare de salire, ma essendo giunto alla villa non se accorgie de essere in alto e de dominare tutto il paese»³⁷. D'altro canto, delle grazie del luogo avrebbe scritto anche Giorgio Vasari nella *Vita* di Giulio Romano: «[...] oltre una bella veduta, erano acque vive, alcune boscaglie in ispiaggia, ed un bel piano, che andando lungo il Tevere perfino a ponte Molle, aveva da una banda e dall'altra una largura di prati che si estendeva quasi fino alla porta di San Piero»³⁸.

36 Cfr. F.P. Di Teodoro, *Raffaello Sanzio, Lettera su Villa Madama, scheda n. 70*, in *Nello splendore mediceo. Papa Leone X e Firenze*, cit., pp. 498-499.

37 Cfr. F.P. Di Teodoro, *Raffaello, Baldassar Castiglione e la Lettera a Leone X*, cit., p. 222 (ed. 2003, p. 252). E si veda Plinio, *Epist.*, V, 6: «Villa in colle imo sita prospici quasi ex summo; ita leviter et se(n)sim clivo fallente consurgit ut cum ascendere te non putes sentias ascendisse» (ed. del 1471).

38 Cfr. Vasari/Milanesi, V, p. 525.

III.a “Il quale horaculo lascio per non confondere”

Quasi come accompagnando il destinatario, ipotetico visitatore, attraverso la villa, dopo aver detto del primo cortile che si chiude con un vestibolo «a modo et usanza antiqua», Raffaello si inoltra trattando dell'atrio che segue, «[...] per mezo del quale l'homo se conduce inn un cortile tondo, il quale horaculo lascio per non confondere et torno a dire le parte et habitatione del primo cortile»³⁹.

Mentre Renato Lefevre considera «letteralmente incomprensibile» (accompagnando la trascrizione con un *sic*)⁴⁰ il termine ‘horaculo’ nel passo raffaellesco, Christoph Frommel, con specifico riferimento alle fonti classiche che avevano ispirato la *Lettera*, scrive che «Stranamente Raffaello non allude mai, per il cortile centrale circolare, al “porticus in D litterae similitudine circumactae” del *Laurentinum* di Plinio, ma usa per esso la singolare definizione di “horaculo”, overosia adopera un'espressione in uso, soprattutto nel linguaggio medioevale, per “cella”, cappella o sacrario; con il termine egli vuole nominare evidentemente il centro più intimo dell'edificio complessivo. A ben vedere, la caratterizzazione che Plinio fa del portico a forma di D, inteso come una “parvula sed festiva area” dove i tetti proteggono dalle intemperie, si concilia male con la corte circolare di Raffaello. L'ipotesi pertanto, secondo la quale il cortile di villa Madama sarebbe anzitutto un recupero del *Laurentinum* (Coffin, 1967, p. 118) non trova affatto conferma nella lettera di Raffaello»⁴¹.

Christoph Frommel ritiene, dunque, che il termine, d'uso soprattutto medievale, relato a “cella”, cappella o sacrario, indichi «il centro più intimo dell'edificio», quindi è riferito al luogo. Da tale interpretazione, intrecciata con quella di John Shearman⁴², sembra dipendere l'espressione usata da Dario Donetti nel 2013, quando, riferendosi alla *Lettera*, individua la discrepanza più vistosa tra il testo e il primo progetto verificabile nel disegno di Giovan Francesco da Sangallo nella descrizione che viene fatta del cortile, che «Raffaello prefigura già come un “horaculo” circolare»⁴³ dove ‘horaculo’ viene unito erroneamente a ‘circolare’ e la locuzione “horaculo circolare” acquisisce, addirittura, una speciale, fuorviante connotazione tipologica.

39 Cfr. F.P. Di Teodoro, *Raffaello, Baldassar Castiglione e la Lettera a Leone X*, cit., p. 222 (ed. 2003, p. 252).

40 Cfr. R. Lefevre, *Su una lettera di Raffaello riguardante Villa Madama*, cit., p. 433, nota.

41 Cfr. Ch. Frommel, *Copia della lettera di Raffaello su villa Madama*, scheda 2.16.2 in *Raffaello architetto*, cit., p. 324. Per la verità la forma circolare deriva certamente dalla lettera di Plinio inerente alla villa Laurentina, come osserva David R. Coffin (*The Plans of the Villa Madama*, «The Art Bulletin», XLIX, 2, 1967, pp. 111-122: 119) riferendosi alle edizioni quattro-cinquecentesche delle *Epistulae* pliniane. Infatti, e cito dalla *princeps* (Venezia 1471), *Epist.* II, 17, il passo in oggetto così recita: «Non su(m)ptuosa tutela cuius in prima parte atriu(m) fungi nec tame(n) sordidu(m) deinde porticus in O litterae similitudine circu(m)actae q(ui)bus parvula sed festiva area i(n)cluditur [...]» (München, Bayerische Staatsbibliothek, 4° Inc. c. a. 24^m). E si veda anche D.R. Coffin, *The villa in the life of Renaissance Rome*, Princeton, N.J., Princeton University Press 1979, pp. 246-249.

42 Si veda oltre.

43 Cfr. D. Donetti, *op. cit.*, p. 496.

Guy Dewez suggerisce che il termine stia per il latino “orbiculus” «which means a disk»⁴⁴, letteralmente, in italiano, «rotella, dischetto» o anche «mozzo» di una ruota (come l'intende, ad esempio, anche Vitruvio nel IX e nel X libro del *De architectura*) – ma il termine raffaellesco è ben preciso e non sta per *horbiculus*. Dewez, tuttavia, aggiunge – avvicinandosi al vero significato del termine – che «wath Raphael spares us here is obviously a discourse on the esoteric significance of the circular shape»⁴⁵. Ettore Camesasca⁴⁶ ripropone l'interpretazione di Frommel. John Shearman⁴⁷, ricordando come Cicerone (*De divinatione*, l.19) vi ricorra in relazione a uno spazio o luogo delle profezie, come a Delfi, ritiene che «Raphael may have in mind a future function, that of ceremonial orations or instructions to embassies and other visitors, which would be profetic. Raphael seems clearly to assign the term to a space and not as more commonly to a person».

In realtà, e il contesto lo rende evidente, “horaculo” è usato nella sua accezione di ‘significato misterioso’, ‘significato recondito’, ma anche di ‘modello perfetto’⁴⁸. Il termine, in italiano, anche nel XV e nel XVI secolo, per similitudine è inteso come enigmatico o allusivo, di accezione ermetica e, per estensione, semanticamente “misterioso e simbolico, suscettibile di significati reconditi”.

«Il quale horaculo» vale per «il cui significato recondito» ed è riferito – come aveva intuito Dewez – alla forma circolare, al cerchio, non alla funzione futura del cortile né alla sua posizione all'interno dell'articolata architettura né, tantomeno, a un inedito tipo formale (ringrazio Lucia Bertolini per aver discusso con me della questione linguistica). D'altro canto il ricorso a una voce dotta ben si presta al tono alto che Raffaello intende conferire all'intera lettera.

Non esiste, pertanto, nessun “horaculo” come sinonimo di “cortile” o di “cortile circolare”, né esiste un “horaculo circolare”, ma solo un'espressione linguistica attraverso la quale Raffaello mostra al destinatario che è ben al corrente delle discussioni filosofiche, teologiche, geometriche e architettoniche riguardo al significato che dal Quattrocento – e prima ancora – trattatisti e pensatori attribuivano alla forma circolare, ma che non intende addentrarsi in tali complesse questioni⁴⁹ «per non confondere». Non a caso questa di cui ci occupiamo è l'unica occorrenza del termine nell'intera lettera, in cui Raffaello, invece, per indicare quella struttura attrattiva e caratterizzante l'intero complesso ricorre sempre alla locuzione “cortile tondo”.

44 Cfr. G. Dewez, *Villa Madama. A memoir relating to Raphael's project*, London, Lund Humphries 1993, p. 23, nota 5² (ed. riveduta del volume pubblicato a Roma, Edizioni dell'Elefante 1990 con il titolo: *Villa Madama, Memoria sul Progetto di Raffaello*). Si veda anche Id., *The Villa Madama*, «The Burlington Magazine», 136, 1994, p. 840.

45 Cfr. G. Dewez, *Villa Madama. A memoir relating to Raphael's project*, cit., p. 23, nota 5³.

46 Cfr. Cfr. Raffaello Sanzio, *Gli scritti. Lettere, firme, sonetti, saggi tecnici e teorici*, cit., p. 351, nota 23.

47 Cfr. J. Shearman, *Raphael in Early Modern Sources (1483-1602)*, I, cit., p. 411.

48 Cfr. GDE, *ad vocem*. Nonostante le attestazioni certe siano solo di primo Settecento, conviene rammentare che il dizionario diretto dal Battaglia non ha spogliato i testi tecnici, se non raramente.

49 Si pensi, ad esempio, alla filosofia neoplatonica e all'influenza che ebbe sulle arti (cfr. R. Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, London, The Warburg Institute University of London 1949, pp. 1-28; ed. it. Torino, Einaudi 1964, pp. 7-33); al celebre passo vitruviano dell'*homo ad circulum* (Vitr., III, 1, 3); alle questioni cosmografiche affrontate da Vitruvio (Vitr., IX, 1, 2); ai passi di Alberti sui templi circolari (*De re aed.*, VII, 3-4); a quanto scrive Filarete sull'effetto rasserenante del cerchio (cfr. R. Wittkower, op. cit., 1949, p. 10; 1964, p. 15), alla forma “circular perfettissima” rammentata da Luca Pacioli nella *Divina proportione*, Venezia, Paganino de Paganini 1509, c. 17r, etc.

Eppure qualcosa di non scritto, ma di disegnato, resta di una digressione evitata. E non solo la forma circolare, di cui lo stesso Raffaello, ex *silentio*, ma allusivamente, fa intendere quanto sia portatrice di valori intrinseci. Mi riferisco, invece, a questioni dimensionali. Il raggio della circonferenza che descrive il “cortile tondo” di Villa Madama misura 74 palmi (cioè 16,53 m), quindi il diametro è di 148 palmi. Il numero 74 è pari a $28+28+14+4$, cioè alla somma di cifre corrispondenti al numero perfetto 28 e a due dei suoi divisori, 14 e 4. Il numero 28 è definito perfetto (assieme al 6) da Euclide negli *Elementa* (VII, def. 22) in quanto pari alla somma di tutti i suoi divisori interi, a esclusione di se stesso⁵⁰.

Di tali numeri tratta Vitruvio (Vitr. III, 1, 6): «Mathematici vero contra disputantes ea re perfectum esse dixerunt numerum, qui sex dicitur»⁵¹, però non fa menzione del 28. Fabio Calvo così traduce il passo per Raffaello: «Ma li mathematici disputano et dicono contra a questo ch'el senario, cioè el sei, è per questo perfectio, che diviso in le parte che se può dividere et poi messo insieme, fa quel medesimo sei; et di questa perfectio non è se non un fra diece, cioè el sei; e 'l vintotto fra cento fa questo medesimo»⁵². Il Calvo, nella sua traduzione interpolata, ha introdotto il 28.

Dei primi due numeri perfetti, 6 e 28, tratta Luca Pacioli nella *Summa* del 1494⁵³, opera forse nota al circolo di letterati che consigliavano e aiutavano Raffaello, o a Raffaello stesso (Luca Pacioli insegnò a Roma nel 1508, nel 1514-15 e forse lì si spense nel 1517)⁵⁴.

Già Christoph Frommel aveva osservato come il passo della *Lettera* su Villa Madama inerente al teatro fosse esemplato sulla traduzione vitruviana di Fabio Calvo (Vitr., V, 6, 1-2)⁵⁵.

50 Rammento che non casualmente ventotto è il numero dei cassettoni di ciascuno degli anelli della cupola del Pantheon, ventotto sono gli episodi cristologici della colonna bronzea di San Michele a Hildesheim, altrettante le storie giottesche di San Francesco nella Basilica superiore di Assisi, e le formelle della porta Nord del Battistero di Firenze. Inoltre, in base al 28 e al 6 Bartolomeo Ammannati avrebbe proporzionato il fiorentino Ponte a Santa Trinita all'inizio della seconda metà del Cinquecento (cfr. F.P. Di Teodoro, L. Barbi, R. Pii, U. Tonietti, *Un'ipotesi sui rapporti dimensionali del Ponte a Santa Trinita*, Firenze, Giunti 1981).

51 *M. VITRVVIVS/PER IOCVDVDM SO-/LITO CASTIGA-/TIOR FACTUS/CVM FIGVRIS ET/TABVLA/VT IAM LEGI ET/INTELLIGI POS-/SIT ... Impressum Venetiis magis q(ua)unquam alio tempore emen-/datum: sumptu miraq(ue) diligentia Ioannis de Tridino alias Ta-/cuino. Anno Domini. M. D. XI. Die XXII. Maii/Regnante inclyro Duce Leonardo Lauredano/Laus Deo* (Firenze, BNC, *Postillati* 55), c. 23r.

52 Cfr. München Bayerische Staatsbibliothek, Cod., It. 37, cc. 65v-66r. La trascrizione è tratta dalla mia edizione in fase di apprestamento.

53 Luca Pacioli, *Summa de aritmetica, geometria proportioni et proportionalità*, Venezia, Paganino de' Paganini 1494, *Distinctio prima, tractatus secundus*, cc. 2v-3r: «Ma perfectio numero è quello del quale le i(n)tegrali parti non avanzano né anco minoiscano el suo tutto ma di ponto represe insieme il riformano co(m)muno p(ri)ma era, sì co(m)mune 6 e 28. Unde le parti del senario sonno $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{6}$, cioè 3, 2, 1 che ragionate assieme fanno apo(n)to 6 sì co(m)muno p(ri)ma era. E però è ditto essere numero p(er)fecto. Così apo(n)to a(n)cora respo(n)dano le parti del 28 q(ua)li sonno $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{7}$, $\frac{1}{14}$, $\frac{1}{28}$, cioè 14, 7, 4, 2, 1 che radunate insieme fanno aponto 28. E p(er)ò ene 28 de genere p(er)fectoru(m) etc. [...] Ancora sì comme fra la gente più imperfetti e tristi che buoni e perfecti si trovano, e li buoni rari e pochi, così fra li numeri pochi e rari sonno li perfecti e molti e assai sonno li imperfetti, cioè superflui e diminuti. E che tal carestia sia de' numeri perfecti, si manifesta per la experientia, che fina a 100 no(n) sonno e no(n) si trovano più che doi soli numeri perfecti, cioè 6 e 28 [...]».

54 Si veda F.P. Di Teodoro, *Pacioli, Luca*, voce nel *Dizionario Biografico degli Italiani* (DBI), vol. 80, 2014 ([http://www.treccani.it/enciclopedia/luca-pacioli_\(Dizionario_Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/luca-pacioli_(Dizionario_Biografico))).

55 Cfr. Ch. L. Frommel, *Raffaello e il teatro alla corte di Leone X*, «Bollettino del Centro internazionale di studi di architettura Andrea Palladio», 16, 1974 [1976], pp. 173-188.

John Shearman, seguendo Giovanni Mestica⁵⁶, è convinto che Raffaello stesso conoscesse il latino, dal momento che correttamente e direttamente “traduce” il passo «quattuor trigona paribus lateribus»⁵⁷ con «nel quale sono disegnati quatro trianguli etquilateri»⁵⁸, mentre in Calvo il passo è reso «circuitously and inaccurately» come «quatro triangoli di pari lati et equali intervalli», laddove il vitruviano “intervallis” perterrebbe a un passo successivo⁵⁹. In verità Fabio Calvo ha tradotto perfettamente il passo vitruviano, certo non il Vitruvio che noi oggi conosciamo, non un’edizione critica o, come Shearman scrive in altro luogo, una «standard modern editions of Vitruvius’s text» (a cui lo studioso afferma di riferirsi)⁶⁰, ma quella giusta, l’*exemplar* di riferimento giocondino del 1511, dove, appunto, si legge: «quattuor scribuntur trigona paribus lateribus & intervallis, quae extremam lineam circinationis tangant»⁶¹.

È verificabile, inoltre, che tutte le volte che Raffaello corregge la traduzione di Fabio Calvo, lo fa non traducendo dal latino (lingua che non conosce), ma controllando le xilografie dell’edizione di Fra Giocondo, come ho avuto già occasione di osservare⁶². Nel caso specifico della *Lettera su Villa Madama*, del resto, Raffaello non sta citando direttamente la traduzione del Calvo (cioè non sta “copiando”) e non accenna neppure a Vitruvio; la sua è una libera espressione desunta da una traduzione vitruviana: verosimilmente da quella del Calvo, come Christoph Frommel ha suggerito. Per di più, quel preciso passo della traduzione di Fabio Calvo (München, Bayerische Staatsbibliothek, Cod. It. 37, cc. 117r e v) non reca glosse o correzioni di Raffaello né di altri.

Infine, e per tornare al termine ‘horaculo’, lo stesso Raffaello, poco dopo la stesura della *Lettera su Villa Madama*, nel 1519, nella *Lettera a Leone X* (XI, 5)⁶³, scritta in collaborazione con Baldassar Castiglione, loda il cerchio, al pari di Alberti, in maniera esplicita: «E però, e molto più anchor, sostiene secondo la raggion mathematica un meggio tondo el quale ogni sua linea tira ad un centro solo et, oltre la debolezza, el terzo acuto non ha quella gratia all’occhio nostro al quale piace la perfectione del circulo: e vedesi che la natura non cerca quasi altra forma».

56 Cfr. G. Mestica, *La cultura e i sentimenti politici di Raffaello*, «Nuova antologia di scienze, lettere ed arti», 4 serie, 79, 1899, pp. 617-637.

57 Cfr. Vitr. V, 6, 1. Ma Shearman, *op. cit.*, p. 412 omette il termine «scribantur» («quattuor scribantur trigona paribus lateribus»).

58 Cfr. Raffaello, *Lettera su Villa Madama*: ed. Di Teodoro 1994, p. 225; ed. Shearman 2003, p. 408.

59 Cfr. J. Shearman, *op. cit.*, p. 412.

60 Ivi, p. 398.

61 Per la questione inerente all’uso delle moderne edizioni critiche vitruviane nel giudicare scritti e architetture del Quattro e del Cinquecento che al *De architectura* si rifanno (filologicamente e storicamente scorretto e che conduce a errori grossolani e a interpretazioni sbagliate) si veda: F.P. Di Teodoro, *Quel(s) Vitruve? Le De architectura au début du XVI^e siècle à la lumière de la traduction de Fabio Calvo pour Raphaël*, «Albertiana», XIV, 2011, pp. 121-141. E cfr. anche Id., *Fra Giocondo fra tradizione e traduzione*, in *Giovanni Giocondo umanista, architetto, antiquario*, a cura di Pierre Gros e Pier Nicola Pagliara, Venezia, Marsilio 2014, pp. 171-184.

62 Cfr. F.P. Di Teodoro, *Glosse, interpolazioni e correzioni nel Vitruvio tradotto da Fabio Calvo (Bayerische Staatsbibliothek, Cod. It. 37): tra lavoro d’équipe e autografi di Raffaello*, in *Saggi di letteratura architettonica, da Vitruvio a Winckelmann*, III, a cura di H. Burns, F.P. Di Teodoro e G. Bacci, Firenze, Olschki 2010, pp. 177-196:192-196.

63 Cito secondo la nuova edizione critica della *Lettera a Leone X*, in c.d.s., includendo il riferimento alle pericopi.

III.b “Et de laquacede ce sono fatte le stantie dei scenici”

Dopo aver descritto la formazione del teatro – più ampio nel f. U 314 A di quanto non sia nel precedente U 273 A e più rispondente alla descrizione, oltre che dipendente dalla xilografia presente nell’edizione vitruviana di Fra Giocondo del 1511, c. 50v – Raffaello, riferendosi alle parti laterali della *scaenae frons* e della *columnatio* scrive: «Et de laquacede ce sono fatte le stantie dei scenici dove se habbiano a vestire per non occupare la veduta del paese»⁶⁴.

Seguendo Lefevre nella mia edizione del testo (1994 e 2003) ho trascritto «Et de là quacede» inserendo in nota la lettura interpretativa «de là et de qua», aggiungendo che si sarebbe potuta supporre anche una corruzione di «de la qua[l] çede» (cioè “della qual sede”). Ancora Shearman nel 2003 fa seguire un (*sic*) dopo “de laquacede” – non aggiungendo note – rafforzando l’opinione corrente dell’incomprensibilità del termine⁶⁵. Posso confermare, invece, la mia prima interpretazione «de là et de qua», nel senso di «da una parte e dall’altra».

Infatti, si tratta della scrizione del termine italiano antico “quaci” (per Raffaello “quace”) che vuol dire semplicemente ‘qua’, formato dall’avverbio “qua” e dalla particella avverbiale “ci” (“quaci”, per Raffaello “ce”: “quace”), con funzione intensiva o pleonastica. A tale termine è stata aggiunta, posponendola, rispetto alla sua posizione canonica di precedenza, la preposizione semplice “de”, sottintendendo “et”, eliminato dall’intera locuzione. Pertanto «Et de laquacede ce sono fatte le stantie dei scenici dove se habbiano a vestire per non occupare la veduta del paese» va intesa come: ««Et de là [et] de qua ce sono fatte le stantie dei scenici dove se habbiano a vestire per non occupare la veduta del paese»; ci si riferisce ai quattro ambienti, due da una parte e due dall’altra, che nel f. U 314 A si trovano in prosecuzione del proscenio, cioè a quegli spazi che nel teatro romano erano più propriamente chiamati *basilicae*.

III.c “stalle per 400 cavalli, e queste stalle fanno argine et speroni”

Quasi a conclusione della *Lettera* Raffaello scrive:

“La via che viene da Ponte Molle et che fa la intrata in mezo della villa, intra prima in lo hypodramo che è lungo 200 canne e largho 10 [*cioè circa m 445 x 22,34*]. Questo hypodramo ha da un lato tutto lo edifitio per lungeza et da l’atro stalle per 400 cavalli, e queste stalle fanno argine et speroni a sostenere il piano. E tutta la lungheza de l’hypodramo e li cavalli volghano la testa a levante et greco, come l’atro edifitio, et posseli dare l’aqua per tutte le mangiatoie⁶⁶”.

64 Cfr. F.P. Di Teodoro, *op. cit.*, 1994, p. 225.

65 Cfr. J. Shearman, *op. cit.*, 2003, p. 409.

66 Cfr. F.P. Di Teodoro, *op. cit.*, 1994, p. 226; J. Shearman, *op. cit.*, 2003, p. 409.

Né il numero complessivo dei cavalli, né l'orientamento delle loro teste – una volta nelle poste – corrispondono a quanto Raffaello scrive. Infatti, nel f. U 273 A il numero massimo di cavalli è di 156; ciascun animale volge la testa grossomodo a Greco (cioè a Nord-Est) dal momento che le poste sono disegnate a pettine e sono servite da un'unica corsia.

Nel f. U 314 A, invece, i cavalli, che sono 228, volgono le teste rispettivamente a Scirocco (Sud-Est) e a Maestro (Nord-Ovest). Le stalle, in questo secondo caso sono disposte in serie, per blocchi pressoché quadrati di circa canne $4 \frac{1}{2} \times 4 \frac{1}{2}$ (dimensioni dell'interno) e sono servite da un lungo loggiato prospiciente il fianco della villa con la peschiera. Ogni blocco ha un proprio accesso e prende luce da Greco attraverso una sola finestra. Ciascuno dei 19 blocchi ospita 12 cavalli, per cui lo spazio "vitale" a disposizione di ogni animale è di circa 1,66 metri, cioè inferiore a quella delle stalle sforzesche di Vigevano, fatte realizzare da Ludovico il Moro a partire dall'agosto 1489, capaci di 104 cavalli e che registrano una dimensione trasversale della singola posta pari a 1,75 m.

Le stalle di Villa Madama, tuttavia, sono più ampie di quelle milanesi (ora distrutte), descritte in *Le couronnement du roy François premier de ce nom, voyage et conquête de la duché de Milan, victoire et repulsion* (Parigi, 1520), composta da Pasquier Le Moyne, giunto in Italia nel 1515 al seguito di Francesco I. Costruite in prossimità del Castello, erano lunghe 120 passi francesi e larghe 14 (cioè m 74,88x8,73). Capaci, al pari di quelle di Vigevano, di 104 cavalli, avevano una posta di 1,44 metri⁶⁷.

Ai tempi in cui Villa Madama veniva progettata (le prime idee risalivano al 1516), le stalle più ampie erano quelle edificate tra il giugno 1515 e la tarda primavera dell'anno successivo – come ha osservato per prima Caroline Elam⁶⁸ – a Firenze, nei pressi di San Marco, per il Magnifico Lorenzo di Piero de' Medici. A ogni cavallo era riservato uno spazio di circa 2 metri. Può darsi che Leonardo venisse coinvolto nell'impresa prima che l'incarico definitivo fosse dato a Baccio d'Agnolo e a Baccio Bigio, dal momento che l'idea che ne è alla base, quella della doppia stalla a due corsie parallele – benché svantaggiosa per la poca luce – a lui risale⁶⁹.

Le stalle romane sono un'iterazione e una miglioria di quelle fiorentine, per via della loro scarsa lunghezza, ed è verosimile ritenere che Raffaello fosse al corrente della fabbrica della città toscana, realizzata per un membro della stessa famiglia di papa Leone X e del cardinale Giulio de' Medici (rammento, per inciso, l'ingresso trionfale a Firenze di papa Leone nel novembre 1515)⁷⁰.

67 Cfr. F.P. Di Teodoro, *Leonardo e le stalle medicee nell'area della Sapienza*, in *La sede della Sapienza a Firenze. L'Università e l'Istituto Geografico Militare a San Marco*, a cura di A. Belluzzi e E. Ferretti, Firenze, IGM 2009, pp. 68-85; 73-74.

68 Cfr. C. Elam, *Il palazzo nel contesto della città: strategie urbanistiche dei Medici nel gonfalone del Leon d'Oro, 1415-1430*, in *Il Palazzo Medici Riccardi*, a cura di G. Cherubini, G. Fanelli, Firenze, Giunti 1990, pp. 44-53; Ead., *Lorenzo's architectural and urban policies*, in *Lorenzo il Magnifico e il suo mondo*, atti del convegno, Firenze, 9-13 giugno 1992, a cura di G.C. Garfagnini, Firenze, Olschki 1994, pp. 357-384.

69 Dei disegni nel f. 96 v-a del Codice Atlantico, databili al 1515-16, recano in alto a destra esatti ricordi della «Stalla del Magnifico».

70 Per l'ingresso fiorentino di papa Leone X cfr., in particolare, J. Shearman, *The Florentine Entrata of Leo X. 1515*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 38, 1975, pp. 136-154; I. Ciseri, *L'ingresso trionfale di Leone X in Firenze nel 1515*, Firenze, Olschki 1990; Ead., «Con tanto grandissimo e trionfante onore»: *Immagine dall'ingresso fiorentino di papa Leone X nel 1515*, in *Nello splendore mediceo*, cit., pp. 236-249.

Le stalle alle pendici di Monte Mario, al pari di quelle martiniane di Urbino, sono dotate di impianti che «posseli dare aqua per tutte le mangiatoie».

È plausibile pensare che tali impianti fossero simili a quegli stessi immaginati da Leonardo e pervenutici con le riflessioni del Vinciano nei ff. 39r-38v del Ms B e 21v e 27v del Codice Trivulziano: fogli coevi assegnabili al 1487-1490 circa. In particolare il disegno del f. 39r, con note «Per fare una polita stalla», in cui la struttura è divisa in quattro campate pressoché quadrate, definisce l'ambiente per 16 cavalli, 8 per parte, ai quali è attribuito lo spazio vitale di circa 3 braccia, cioè m 1,77. Le mangiatoie ospitano anche un canale che consente il passaggio dell'acqua: forse così erano progettate anche quelle raffaellesche. A sinistra si nota, sommata alle crociere una mezza volta a botte: il sistema misto propone la stessa soluzione che Francesco di Giorgio realizza sia nella Data, le stalle dei Montefeltro, sia nel cortile interno del convento di Santa Chiara a Urbino, la città natale di Raffaello⁷¹.

⁷¹ Cfr. F.P. Di Teodoro, *Leonardo e le stalle medicee...*, cit., pp. 76-78.

APPENDICE⁷²

Mantova, Archivio di Stato, *Archivio Gonzaga, busta 86, cc. 23v-28r*⁷³

/23v (414v)/ Mi è parso, essen(do) hora in Granata, donarvi notitia d(e) le cose degne d(e) adviso retrovate in q(ues)ta Terra ch(e), veram(en)te, sonno d(e)gne da esser(e) d(e)siderate d(e) veder(e), et viste, donano certa compasione verso q(ue)lli rei mori, consideran(do) q(ua)nto era il viver(e) loro d(e)licato et grande, et q(ua)nto era q(ues)ta citade popolosa et triu(m)-phante, a rispetto d(e) hora, ch(e) pare una cosa perduta, et q(ue)l pocho di bono ch(e) vi è restato è tra li moreschi bategiati, doppoi ch(e) fu p(re)sa. Loro lavora(n)no il Paese et adaq(ua)no come in Lombardia, perch(é), se ' spag(n)oli lavorassero loro, sarebbe il Paese p(er)duto, come è in Castiglia.

Quello d(e) bello p(er) via d(e) artifici, ch(e) si lavora è da' detti moreschi lavorato, gli giardini d(e) fuori d(e) la citad(e) d(e)licati sonno d(e)' moreschi, et ad veder(e) la politezza d(e) le don(n)e moresche a q(ue)lla d(e) q(ue)lle ch(e) sonno castigliane, venute a viver(e) qua, è differentia grandiss(im)a, d(e) le parole ch(e) vi donano q(ues)ti moreschi o gli castigliani differentia vi è como⁷⁴ è dal /24r (415r)/ negro al bianco. Vero è ch(e) come vanno alargandosi ne la conversatione d(e)' Castigliani, anchora loro, como persone d(e) bono ingegno, impareno pur alcuni, tanto a mentir(e) anchora loro, perhò fino q(ui) levano q(ues)to vantagio, ch'è tenuta miglior(e) la bona promessa d(e) li novi C(hris)p(t)iani ch(e) d(e) li vehii, et q(ues)to è q(ua)nto alla universalitade d(e) la cità si può dire.

Circha alle particolarità d(e) l(e) d(e)licie ch(e) teneano li rei mori ne' loro case, per prima havevi da sapere ch(e) vi è una fortezza posta sopra un montetto, q(ua)le signoregia la citade, anchora ch(e) ditta citade sii posta parte in colli, parte in piano. Et detta fortezza più p(re)sto a questo tempo si può et debasi chiamar(e) Cittadella. Vi [è] un palazo dentro, o casa, la più delicata et bella et comoda ch(e) sia in c(hris)p(t)ianitade, et chiamasi l'Alambra. Et veram(en)te è fatta d(e) tale maniera ch(e) assai difiilm(en)te se puoteria dar ad inte(n)der(e) a chi no(n) lo vedessi. Diròne p(er)hò alcuna parte più principale, et più delicata, anchor ch(e), senza dubio, no(n) ne saprò dir(e) si no(n) pocho et male, a rispetto d(e) q(ue)llo ch(e) in effecto si vede.

72 Il testo è riprodotto con il massimo rispetto delle grafie antiche, fatti salvi i casi seguenti: si è introdotta la distinzione fra *u* e *v*; si sono uniformate le *-j a -i*. Sono invece conservate la *h* (in presenza o meno di ragione etimologica) e le grafie latineggianti o le eventuali oscillazioni grafiche (per es. quella fra *e* e *et*). Le abbreviazioni sono state sciolte entro parentesi tonde, e le parole sono state divise secondo l'uso moderno. Entro parentesi quadre sono incluse le integrazioni. Si avverta però che sono separate le preposizioni articolate prive del raddoppiamento consonantico. Gli accenti, i segni diacritici e l'interpunzione seguono l'uso moderno. Con un apostrofo isolato (') indico un articolo caduto o mancante. Ho infine regolarizzato l'uso delle maiuscole. Le correzioni a errori evidenti sono segnalate nel testo in corsivo, e l'errore è registrato in apparato. Nell'apparato ho fatto ricorso alla seguente simbologia sintetica: le parentesi unciniate rovesciate (><) racchiudono parole cancellate; la lettera 'a' in apice (es.: cio^a) indica che la parola precedente è nell'interlinea superiore; la correzione di una sola lettera è indicata semplicemente dal segno 'uguale' (es.: lavorati=lavorate); una freccia (→) indica le trasformazioni subite da un determinato passo o termine (es.: cioè] ce → cio^a >c<e). Poiché il testo è abbastanza lineare, ho incluso nel breve apparato anche taluni commenti, senza appesantire l'Appendice aggiungendo un commento a parte o differenziando le note secolari da quelle filologiche.

73 *In alto a sinistra, nell'ideale rigo che precede il testo: Senza data.*

74 *Da qua a como l'inchiostro di molte parole si è trascinato verso sinistra, quando le righe erano ancora fresche.*

Entrasi per una entrata ch(e) vale molto poco, alla constuma de⁷⁵/24v (415v)/ tutte le fabriche moresche ch(e) ho visto in Andalusia et in Sivilia et Toledo et p(er) q(ues)to regno d(e) Granata, in un cortille alla italiana⁷⁶ o patio al lor costume, q(ua)l deve esser(e) lungo da cento passi et largo da trentatré, tutto salegato d(e) lastre d(e) marmor(e) finiss(im)o et bianco, venato d(e) diverse et belle vene, et sonno tutte lastre grande, com(e) sarebbe sotto sop(r)a una tavola, d(e) cinq(ue) in sei brazia lunga, et per mezzo⁷⁷, cioè⁷⁸ per il lungo, dal patio, da un capo a l'altro, vi è un canale largo da diece in dodeci bratia, tutto fatto, da li lati et in fondo, d(e) ditte lastre d(e) marmor(e), et corevi uno arogio d(e) aqua d(e) fonte, la q(ua)le salisse fuori d(e) un vaso de pietra viva molto bello, posto in capo de ditto cortile, de modo ch(e) semp(re) il canale ch(e) passa per longo il cortile sta pieno p(er)fino in zima d(e) aq(ua) corente. Da ogni banda, poi, d(e)l ditto canale, da un capo a l'altro, vi è una siepe d(e) mortella, tanto larga ch(e) occupa più d(e) sei brazia in cima, et tanto spessa et verde è tenuta ad ordine, ch(e) una foglia no(n) escie d(e) l'ordine, et serà alta da terra da tre brazia, et ad ogni tre brazia, andando per lo(n)go, vi sonno piedi d(e) naranzi alti molto ch(e) esciono fuori d(e) ditto siepe, nel meglio di essa. Et tra la siepe et ripa d(e)l canale vi resta tanto camino ch(e) due persone vi poteriano pasegiare.

/25r (416r)/ Et per no(n) esser(e) fabricato se no(n) in terreno, da le bande d(e)l ditto cortile resta tanto aeroso ch(e) rende una frescura et alegria dentro mirabile.

Andan(do) poi dal capo dov'è il vasio d(e) la fonte, entrase per una porta grande et molto spatiosa, lavorata a mille fogie et strafori alla morescha, in un saloto ch(e) qua dicono un palatio, longo q(ua)nto è largo il cortile, in larghezza asai conveniente, et no(n) molto alto d(e) solaro, et dal solaro a terra o ap(re)so terra tutti li muri sonno lavorati sop(r)a d(e) glesio a lavori moreschi d(e) colori diversi, vistoss(im)i; et li solari d(e) legnami, anchora tanto be(n) lavorati ch(e) è cosa molto bella, et le finestre ch(e) se ap(r)ino et serono sonno sotillissimam(en)te lavorate⁷⁹ d(e) lavori moreschi d(e) avorio et oro et argento, et gli fogliami interscritti ch(e) per dentro vi sonno è cosa molto delicata ad veder(e). Una altra porta, a l'incontro d(e) la sudetta, et grande al medemo, se retrova, per la q(ua)le si entra in una torre quadrata p(er)fectam(en)te, ch' (é) forse vintinq(ue) brazia o trenta per quadra. Hor imaginative ch(e) niuna tale se ritrova descritpa ne lo *Inamorame(n)to d(e) Orlando*, o nel *Furioso*, et p(er) prima la porta⁸⁰ tutta è lavorata, d'alto a basso, de' lavorieri moreschi diversiss(im)i et più belli d(e)lli p(ri)mi sop(r)aditti, pur de gesso, ma posti li lavori tutti ad oro et plata et, p(er) ruffiano⁸¹, qualch(e) colore azzurro. Entrati poi nella camera /25v (416v)/ quali⁸² da tre canti no(n) tiene cosa alc(u)na ch(e) gli occupi la vista, et da basso le ditte tre facciate teneno tre finestre p(er) facciata fatte et lavorate alla qualità d(e) la porta. Et d'ogni parte ch(e) vogliati guardare vedeti tutta la Terra,

75 de] ripetuta all'inizio del verso. L'ho espunta.

76 italiana] italiano nel ms.

77 mezzo] pezzo nel ms.

78 cioè] ce → cio³ >c<e.

79 lavorate] lavorati=lavorate.

80 Dopo porta cambiano l'inchiostro la mano.

81 Qui nel senso di 'accordo', 'intermediario'.

82 Quale] quali=quale

o la maggior(e) parte co(n) una vista p(er) q(ue)llo colle de arbori verdiss(i)mi, mortelle, aragni, et lavori et frutti diversi co(n) il scaturir(e) in diversi luoghi d(e)lle più fresche et chiare fontane d(e)l mondo. Da alto, poi, fra dove⁸³ finisce la muraglia et comincia il solaro, q(u)ale è alto da terra q(ua)nto è largha la camera, anchora ch(e) 'l ditto solaro vadi più inalciandosi in guisa d(e) padiglione ch(e) tegna a squadro, vi sono medamam(en)te tre finestre p(er) quadro, com(e) è da basso de mo(do) ch(e) tanto è aersosa detta camera com(e) è anchora il cortile; et dal solaro sino a terra tutti li muri sono lavorati a oro et plata e azuro, sop(ra) al gesso, alli medemi lavoreri ch(e) è la porta e finestre. Et il solaro tutto posto a oro et in cambio d(e) colore bianco tutto avorio, s(e) vede ch(e) dovete costare un pozo d'oro. Et tanto sono freschi q(ue)lli lavori, com(e) se hoggi fussero sta' feniti. Vi sono poi molti altri luoghi attaccati delicattiss(i)mi, et anchora ch(e) no(n) siano tanto⁸⁴ lavorati o ricchi d'oro, pur li ritrovati certe fontanine ch(e) escono d(a)lli suoi vasi⁸⁵ de marmore et odite p(er) q(ue)lli camerini certi mormorii d'aque chiare com(e) cristalo ch(e) vi rapp(re)nteno la propria lascivia, et delicatezza, et max(ime) hora ch(e) è de istate et assai caldo. Et fra le altre cose vi sono li bagni attaccati dove in uno /26r (417r)/ staseano li rei et li app(re)ssio le don(n)e. Né ivi marmori beliss(i)mi ci mancano. Entrati poi dal p(ri)m(o) apartam(en)to sop(ra)scritto in uno altro pattio, o cortile, ch(e) seria p(er) la mittade o, p(er) dir(e) meglio, p(er) il tertio minor(e) d(e)l p(ri)m(o), pur salegato de marmori finiss(i)mi, et in mezzo d(e)l cortile vi è uno vaso de fonte de una pietra marmora belliss(i)ma ch(e) seria p(er) diametro da dieci braccia longo, et il vaso è sostenuto da dodeci leoni grandi alla forma naturale d(e)l leone, quali tutti, p(er) bocca, gettano una spina d'aqua, oltra ch(e) nel mezzo d(e)l vaso ne escie un cannone d'aqua assai grosso, ch(e) è cosa belliss(i)ma ad vedere, et intorno intorno al cortile vi sono loggie sop(r)a alc(u)ne colonelle de marmori finiss(i)mi.

Entrati poi pur in un palatio et poi in un'altra camera assai grande, et anchora ch(e) negli lavori d(e) gesso ch(e) cop(ro)no tutte le mure no(n) s(e) gli veda oro né plata, pur sono lavoreri alla morescha beliss(i)mi et cose lavorate tanto b(e)n, et sottilm(en)te, ch(e) l'ho(mo) s(e) spanta a vederle. Molti altri apartam(en)ti vi sono, dove si va d(a)ll'uno in l'altro co(n) certe cortecinette salegati di marmori et fontanine delicatiss(i)mi dentro, ch(e) buttano acque limpi[d]e et chiare, de mo(do) ch(e) veram(en)te si può, concluden(do), dire ch(e) q(ues)ta Alambra sia la casa de le delitie, o di Venere, né q(ue)llo ch(e) mi sono sforzato dir(e) basterebbe p(er) la mittade de q(ue)llo ch(e) s(e) ne puotrebbe vedere o intendere p(er) il vero.

App(re)ssio alla Alambra, un tiro de scopetto fuori de là, circa d(e)l muro, andan(d)o poi in suso verso la cim(m)a del ditto monte vi è un'altra casa no(m)i(n)ata Gilalariffa, dove li rei mori molto /26v (417v)/ dimoravano quan(do) in privato volevano o imbricarsi o fare sdraniccio o star(e) co(n) don(n)e favorite oltra le moglie, quale casa no(n) è ricca d'oro né plata, ma è la vera stantia de lascivia p(er) il sito aiutato, p(er)hò dall'arte. Lassarò da p(ar)te ad dirvi ch(e) vi è un cortile assai minore anchora de q(ue)llo p(ri)m(o) descritto nell'Alambra, co(n) il suo

83 dove] due=dove.

84 tanto] tanti=tanto.

85 vasi] vaso=vasi.

canaletto d'acqua de fonte ch(e) gli corre p(er) mezzo da un capo all'altro, et le spalliere de mortella, com(e) nell'altro, et salegato no(n) de marmore ma de maiolica; ha, doppoi, da un canto al longo un andetto doppio fatto a loggia, tutto ap(er)to sop(r)a voltette, et guardasi insediate di fuori via sop(r)a una siepe de mortella larga in cima più de dodici braccia, et doppoi si vede una ripa alta cascar(e) in fondo del monte gratiosiss(im)a p(er) la q(ua)ntitate d(e)lli arbori verdi, et fonti ch(e) esciono de q(ue)lla ripa. In capo, poi, del cortile⁸⁶ vi è la sua fonte et poi, entrato in un palatio, et vidi in una camera alla foggia d(e)lla Alambra, però tutti li lavori moreschi ch(e) sono sop(r)a li muri di gesso sono in color bianco, ch(e) vi rep(rese)-n ta tutto il fresco del mondo. Montati poi in solaro sop(ra) il palatio et camera p(er) una limaca, quale è fatta a mille strafiori de maniera ch(e) cont(inu)o montando la detta scala vedesi verdura d'arbori et acque cascar(e) de fonti p(er) q(ue)lla montagnetta. Et guardando poi al basso, doppoi montata la scala, vedesi sotto tal(e) vista uno quadro grand(e) /27r (418r)/ come sarebbe el cortile dentro del cast(el)lo de Mant(ov)a, intorno serrato de mortella et aragni, et in mezzo vi è una fonte beliss(im)a; attaccato, poi, ad un lato de q(ue)sto p(rim)o cortile, vi è un altro cortile ch(e) p(er) quadro può esser(e) tretanto com'è la corte dentro d(e)l cast(el)lo de Mant(ov)a, et q(ue)sto cortile è intorniato p(ar)te da un'alta ripa d(e)l monte et parte dalle mura d(e)l p(ri)mo cortile, ch(e) vene ad restar(e) luoco molto ombroso et silvestro, atteso ch(e) p(er) dentro vi sono de molti arbori grandi de razza de alberi, o pioppe et cip(re)ssi alti et belli, et in mezzo vi è una fonte belliss(im)a et intorno p(er) la terra vi correno certi riaccoli d'acqua chiara d(e) fonti, et poi tutto il suolo è prato, ch(e) sarebbe cosa molta desiderabile p(er) la state in Mant(ov)a p(er) stare al fresco. Montassi poi più in alto p(er) d(e)ntro d(e)lla casa in un altro horto, dove no(n) li mancano le mortelle et lauri, p(er)gole de viti et gelsomini, et attrovassi in capo d(e) q(ue)sto horto una strata q(u)ale va ad ritrovare p(er) el diritto d(e) lla montagna, verso la cima, una fonte molto copiosa d'acque stillat(issi)ma et fredidiss(i)ma, et la strata può andar(e) longa da ducento passi et può esser(e) larga da otto bracia et è salegata tutta de sassetti, o vogliamo dir(e) giaroncelli, ma tanto b[e]n(e) p(er) ordine posti ch(e) fan(n)o la salegata de certi groppi et fogliami ch(e) compareno beniss(imo), et d'ogni canto d(e)lla strata vi sono muritelli alti da terra circa /27v (418v)/ tre braccia. Et in cima d(e)lle mura vi sono canaletti di maiolica p(er) li q(u)ali cont(inu)o discorr(e) al scop(er)to acqua d(e)-ll(-e) fonte s(opra)scritta, et p(er) mezzo de la strata, nel fondo, discorr(e) medemam(en)te un rio d'acqua cop(er)to, il qual salisse poi p(er) diversi vasi d(e) fontane poste in molti piani ch(e) sono sta' fatti p(er) la via, p(er) donar(e) com(m)oditate a chi monta la detta via, p(er)ch(é), ad ogni diece scalini assai piani, ritrovassi un piano in fondo largo due volte com'è la strata, p(er) repossarse, et in mezzo de cadauno fondo vi è un vaso in terra de marmor(e) dell'acque ch(e) discorreno dalli lati, et dal mezzo p(er) le fontane co(n) la verdura ch(e) in cima et da canto haveti. Et le schitene dell'acqua ch(e) sagliano dall(e) fontane et lati, ch(e) pur vi mogliano alq(ua)nto, no(n) pare se no(n) le dolitie d(e)l mondo q(ue)lla strata. Et di q(ues)ta maniera arrivate in cima dove escie la fonte fuori d(e)l monte. Et da q(ue)lla fontana maestra nascono le molte altre fonti ch(e) sono nella habitatione a basso, et fan(n)o montar(e) l'acque p(er)fino⁸⁷

86 cortile] coltile=cortile.

87 p(er)fino] p(er)фина nel ms.

in cima alli solari, et in q(ue)sto mo(do) l'infelici rei mori godeano q(ues)to regno de Granata, et hora S. M.^{ta} Ces.^a lo goderà, piacen(do) a Dio, co(n) la sua consorte, a' quale meritam(en)-te q(ue)ste delitie se convengono. Et Dio gli conceda ch(e) in tal habitation(e) così lassatagli puossa ingenerar(e) un figlio maschio.

Circa il sito d(e)lla terra et contorno, parecchie leggiad(re), sappiati ch(e) d(e) tutto q(ue)l-lo ho visto in tutta Spagna /28r (419r)/ senza comparation(e) no(n) ho visto ch(e) se gli eguali, et certo tien(e) dil paese de Italia negli arbori, quali no(n) sono p(er)hò posti p(er) ordine, ma confusi, pur q(ue)lla verdura molto contenta l'occhio et il paese è b[e]n(e) lavorato et ne l'adaguar terre, q(ues)to sito è però belliss(im)o in particular(e), et molto gratioso, de molti arbori et fontane et certe vallette ch(e) nascono fra q(ue)sti monti fruttiferi, et è cosa molto d(e)licata.

IL CORTILE CIRCOLARE NELLA TEORIA ARCHITETTONICA E NELLA PRASSI EDILIZIA DEL RINASCIMENTO ITALIANO

Hubertus Günther

Il mio contributo tratta lo spazio circolare (o poligonale) nell'architettura profana, tanto nella teoria, quanto nella prassi edilizia del Rinascimento italiano. Sulla base della pretesa generalmente accampata dagli architetti di far rivivere il mondo antico, ho messo insieme inizialmente ciò che è stato conosciuto nel Rinascimento sulle case antiche con spazi circolari¹. Comincio con la letteratura antica.

In primo luogo riassumo quello che riporta Vitruvio, non nella comprensione odierna però, ma piuttosto secondo la possibile concezione rinascimentale. Vitruvio² tratta a proposito della residenza urbana una sequenza di stanze, la quale include un “vestibolo” apparentemente al di fuori della casa, l’“atrio” proprio dietro d’ingresso, poi un “cavedio” e dietro un “peristilio” cioè un cortile; nella villa si trova un “peristilio” direttamente dietro l’ingresso e segue l’“atrio”. In aggiunta, ci sono numerosi altri spazi qua. Vitruvio non dice niente di spazi rotondi, tuttavia, non esclude neanche che essi ci possano essere. Se egli menziona espressamente la forma degli spazi, allora emerge quasi solo il rettangolo. La disposizione del “vestibolo” non è precisata; l’“atrio” ha le ali laterali separate da colonne e un impluvio aperto nel soffitto; il “cavedio” è costituito, almeno perlopiù, da un cortile che può assumere cinque diverse forme, uno di esse, con portici coperti, un altro testudinato cioè apparentemente coperto in qualche modo dunque dovrebbe essere una sala. Nei particolari, il testo è spesso difficile da comprendere.

¹ Rosenthal, E. (1985). *The Palace of Charles V in Granada*. Princeton, pp. 160-171. Harder, M. (1991). *Entstehung von Rundhof und Rundsaal im Palastbau der Renaissance in Italien*. Freiburg. Günther, H. (1999). «Albertis Vorstellungen von antiken Häusern», en Forster, K. W. (ed.), *Theorie der Praxis: Leon Battista Alberti als Humanist und Theoretiker der bildenden Künste*, Berlin, pp. 157-202. Günther, H. (2001), «Dal Palazzo di Mecenate al Palazzo Farnese: la concezione rinascimentale della casa antica», en Scotti Tosini, A. (ed.), *Aspetti dell'abitare in Italia tra XV e XVI secolo*, Milano, pp. 218-238. Günther, H. (2007), «La concezione delle case private nel „De re aedificatoria“», en Calzona, A., *Leon Battista Alberti: teorico delle arti e gli impegni civili del „De re aedificatoria“*, Firenze, vol. 2, pp. 787-813.

² Vitruvio, lib. VI.

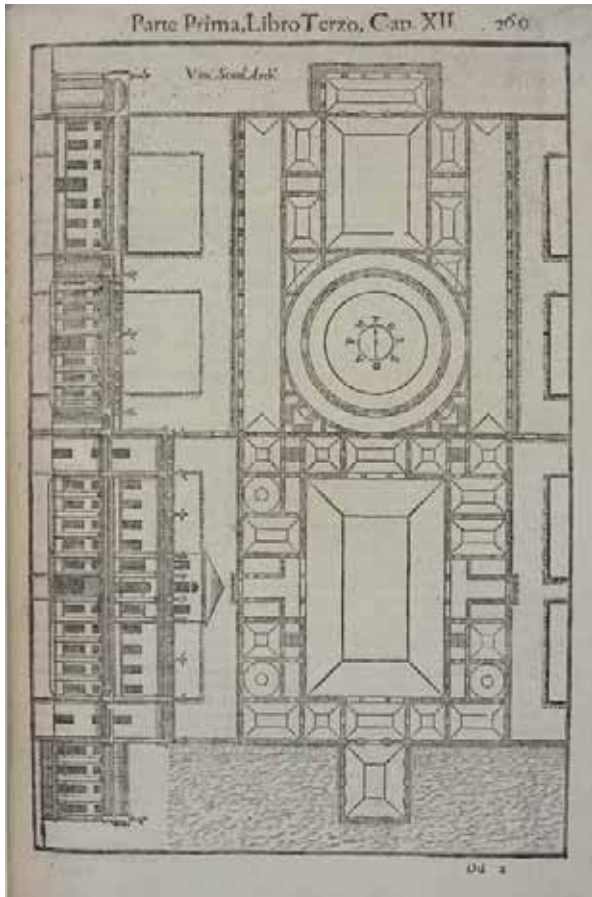


Fig. 1. Vincenzo Scamozzi, Ricostruzione della villa Laurentinum del Plinio, *L'idea della architettura universale*, Venezia 1615

Anche le descrizioni di Plinio il Giovane non sono coerentemente chiare, com'è dimostrato dalle moltissime ricostruzioni grafiche della villa Laurentinum, che sono state fatte da Vincenzo Scamozzi fino a oggi⁵.

Si entravano nella villa Laurentinum attraverso un ampio, ma semplice “atrio”; esso portava a un cortile, seguivano un “cavedio” e poi un “triclinio”, che sporgeva dal complesso. Quella sequenza centrale era accompagnata da vari spazi a entrambi i lati. Il cortile consisteva di un’“area”, che era circondata da “portici”. I portici avevano la forma di un O, dunque la loro pianta era circolare; così è nella versione del testo che era utilizzata nel Rinascimento. Oggi,

Oltre a Vitruvio, si trovano molte menzioni più brevi degli spazi nella letteratura sulla lingua latina come nei trattati di Varrone o di Aulus Gellius, nella “Storia naturale” di Plinio il Vecchio, negli scritti di Cicerone, Quintiliano e altri³. Tuttavia, nel complesso, gli scritti non facilitano sempre la comprensione dei termini, anzi la aggravano piuttosto perché a volte usano i termini in un senso diverso da Vitruvio o danno indicazioni contrarie. Almeno nel Rinascimento, sembrava possibile che l’“atrio” è identico sia con il “vestibolo” o col “cavedio”.

Particolarmente vivaci sono le descrizioni dettagliate, che Plinio il Giovane dà di due ville sue⁴. Da esse si apprende dapprima, che le case antiche non erano tenute a un unico schema, intanto le ville di Plinio non corrispondono alla descrizione di Vitruvio e sono molto diverse tra di loro. Negli scritti antiquari del Rinascimento, la descrizione della villa Laurentinum è citata forse più frequente di tutte le altre fonti antiche sulla casa (fig. 1).

3 Per esempio Aulus Gellius, *Noctes atticae* XVI 5 (3). Varro, *De lingua latina* V 81, VII 81. Servius, *Commentarius in Vergilii Aeneida* II 469. Livius, *Ab urbe condita* II 48, V 41. Plautus, *Mostellaria* III 2 (132). Columella VIII 3, 8, IX 12. Vergilius, *Georgica* IV 20. Seneca, *Epp.* LXXXIV 12.

4 Plinius, *Epp.* II 17, V 6.

5 Fischer, M. (1962), *Die frühen Rekonstruktionen der Landhäuser Plinius' des Jüngeren*, Berlin. Pinon, P. (1982), *La Laurentine et l'Invention de la Villa Romaine*, Paris, pp. 65-79. De la Ruffinière du Prey, P. (1994), *The Villas of Pliny*, Chicago/London.

si preferisce una versione indicando che i portici erano in forma di D, ma sembra di esser preferita a causa degli scavi post rinascimentali di ville⁶. Ecco, quindi, per il Rinascimento è stato preformato il modello di un cortile circolare con portici. Però è dubbio, come immaginare i portici. Plinio dice che essi “fanno un ottimo rifugio in caso di maltempo, perché sono protetti da vetrate e ancor più dal tetto sporgente”. Vincenzo Scamozzi nella sua ricostruzione della villa Laurentinum ha tenuto conto di questa indicazione: ha disegnato un muro tra le colonne, e in esso impone le vetrate del portico, le quali egli ha espressamente indirizzato nel testo (fig. 1)⁷. Nella parete posteriore del portico le vetrate avrebbero senso solo se il portico fosse del tutto libero, cioè non circondato da camere. Contro l'interpretazione che il portico fosse del tutto libero sta il fatto che Plinio qui non specifica dove le finestre guardano, mentre altrimenti mette in evidenza la vista dalle finestre per dimostrare la bella posizione della sua tenuta. Dunque la ricostruzione dello Scamozzi mi pare plausibile.

Il secondo testimone per l'aspetto delle case antiche erano le rovine. Sul Quirinale stavano le rovine di due enormi monumenti che da Flavio Biondo erano considerati palazzi. L'uno al lato nord dell'Alta Semita era identificato come palazzo di Mecenate, il che Sebastiano Serlio credeva ancora⁸. Secondo la ricostruzione di Giuliano da Sangallo e altri, si entrava in esso attraverso uno spazio che poteva essere chiamato il vestibolo, di qua si giunse in un, se si vuole, atrio e da lì in un grande cortile centrale su pianta quadrata con colonnate⁹.

Il secondo edificio, situato al lato sud dell'Alta Semita era quasi completamente conservato nel Quattrocento, e molti dei suoi spazi conservavano ancora le volte nel Cinquecento (fig. 2).

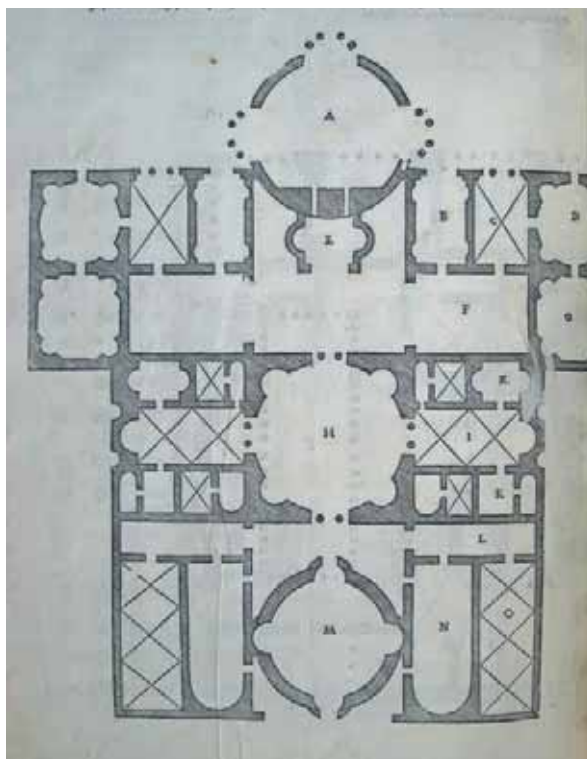


Fig. 2. Sebastiano Serlio, Terme di Costantino dal Biondo e Alberti ritenute la casa dei Cornelii, pianta, Il terzo libro, Venezia 1540.

6 Förtsch, R. (1993), *Archäologischer Kommentar zu den Villenbriefen des jüngeren Plinius*. Mainz, p. 4 nota 28.

7 Scamozzi, V. (1615), *L'idea della architettura universale*, Venezia, pp. 267-269.

8 Biondo, F., *Roma instaurata* I 100. Serlio, S. (1540), Il terzo libro... Venezia, pp. 80-81. Scaglia, G. (1992), «Il Frontispizio di Nerone, la casa Colonna e la scala di età romana antica in un disegno nel Metropolitan Museum of Art di New York», *Bollettino d'Arte* 72, pp. 35-62.

9 Giuliano da Sangallo, Cod. Vat. Barb. lat. 4424, fol. 57r-v. Huelsen, C. (ed.) (1910), *Il libro di Giuliano da Sangallo: Codice Vaticano Barberiniano latino 4424*, Leipzig. Cf. ancora Palladio, A. (1570), *I quattro libri dell'architettura*. Venezia, lib. IV, cap. 12.

Biondo lo identificava come la casa della famosa stirpe dei Cornelii, che comprendeva i Scipioni¹⁰. Nel Cinquecento divenne gradualmente consolidata l'opinione che l'edificio fossero le Terme di Costantino. Il supposto palazzo si distingueva per il fatto, che esso comprendeva molti spazi rotondi (o poligonali): Sull'asse principale erano tre grandi rotonde; i due a sud erano coperti con cupole (secondo l'opinione d'oggi, il frigidarium e il caldarium), quella a nord (secondo l'opinione d'oggi, la natatio) era aperta all'aria e perciò agli occhi del Biondo doveva essere un cortile. Secondo le conoscenze rinascimentali era il più ragionevole di localizzare l'ingresso all'edificio nella rotonda che sporgeva nel centro della facciata guardando verso il centro della città. Dunque essa era il vestibolo (oggi è ritenuta il caldario).

Ci sono state diverse altre rotonde monumentali, che sporgevano ampiamente avanti dalla fronte d'ingresso come alla presunta casa dei Cornelii. Un buon esempio è il grande edificio nei giardini di Sallustio nella vecchia valle tra il Quirinale e l'Esquilino (fig. 3). Il Biondo lo identificava come la casa di Sallustio¹¹. Qui è chiaro che la rotonda sporgente dalla fronte era l'ingresso, o se si vuole, il vestibolo, perché le stanze adiacenti confinano al taglio del terreno.

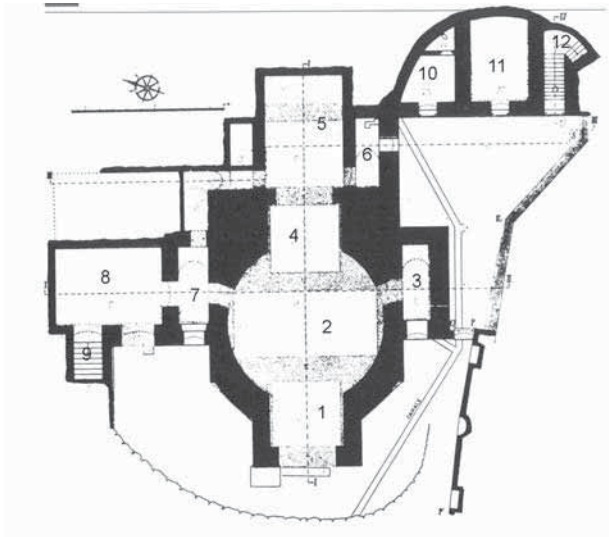


Fig. 3. Horti Sallustiani pianta

Similmente una moneta di Nerone mostra il Macellum con una rotonda aperta che sporge dal centro della facciata¹². Tale posizione delle presunte entrate nel Rinascimento poteva essere presa come il motivo per cui il vestibolo nella letteratura antica è denominato qualche volta come parte della casa e, altrettanto, come spazio di fronte alla casa.

Un altro esempio di questo tipo di edificio era a Cassino la presunta villa di Marco Varrone, secondo Quintiliano, il più dotto di tutti i romani¹³. Varrone ricorre alla sua villa a Cassino nel suo trattato sull'agricoltura, ma descrive solo la voliera¹⁴. Cicerone riferisce che Varrone esercitasse nella villa i suoi studi, condusse discorsi accademici ed elaborasse i suoi trattati¹⁵.

10 Biondo, *Roma instaurata* II 19. Günther 2007, pp. 799-802.

11 Biondo, *Roma instaurata* I 100, II 28. Günther 1999, pp. 182-185.

12 Dupondius con iscrizione „MAC AVG S C“. RIC 184 nota; BMC 191 F. Vico, E./Zantini, A., *Le immagini ... de gli imperatori tratte dalle medaglie*. Venezia 1548, Nero, tav. 2.

13 Quintilianus, *Institutio oratoria* X 1 (95).

14 Varro, *De re rustica* III 4 (2) e 5 (8-17).

15 Cicero, 2. *Oratio philippica* II 11 (103-104).

Nel Rinascimento la villa di Varrone s'identificava con un edificio che oggi è considerato di esser stato terme¹⁶. Su uno schizzo, Francesco di Giorgio denomina l'ingresso dell'ottagono sporgente dalla fronte anteriore come "vestibolo"¹⁷. Questi e altre rovine dello stesso tipo favorivano di assumere che la rotonda sulla fronte della presunta casa dei Cornelii era il vestibolo e l'ingresso.

Anche all'interno degli edifici antichi si potevano scorgere spazi rotondi, come in varie terme a Roma, per esempio in quelle di Agrippa, di cui nel Rinascimento erano conservate parti considerevoli. Forse si potevano ancora vedere a Milano gli avanzi adesso scavati del palazzo antico in via Brisa con cortile rotondo.

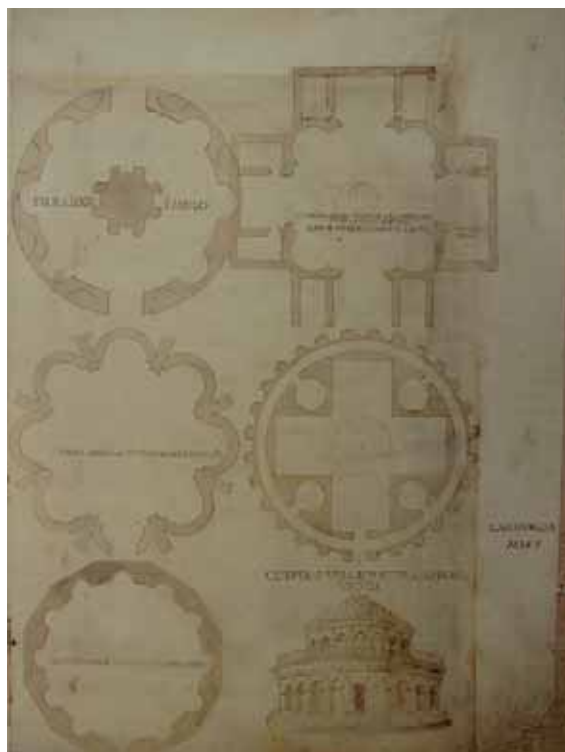


Fig. 4. Giuliano da Sangallo da *"Istudio di Marcho Varone d San Germano"*.
Cod. Vat. Barb. Lat. 4424.

La villa di Varrone diventava un esempio anche di spazi centralizzati nel interno, siccome Giuliano da Sangallo e altri ricostruivano l'ottagono anteriore come il centro di un edificio quadro isolato con suite di camere eguali su tutti i quattro lati (fig. 4)¹⁸. Giuliano ha chiamato quest'edificio "istudio" di Varrone¹⁹. La sua ricostruzione è una finzione orientata più verso uno schema geometrico ideale rispetto che alla realtà, ma essa era spesso copiata.

Il più impressionante esempio di aere circolari in una casa fornisce la Villa Adriana a Tivoli²⁰. Qua ci sono molti spazi con forme stravaganti. Per noi il più interessante è l'oggi cosiddetto Teatro Marittimo, perché è un cortile o stagno rotondo che è circondato da un colonnato, mentre nel suo centro sta un'isola circolare con un piccolo edificio di una disposizione complessa. Francesco di Giorgio ha tratto la costruzione con notevoli scostamenti dalla struttura reale (fig. 5)²¹.

16 Keller, F.-E. (1971), «Alvise Cornaro zitiert die Villa des Marcus Terentius Varro in Cassino», *L'Arte*, p. 29-53.

17 GDSU Arch. 322. Vasori, O (1981), *I monumenti antichi in Italia nei disegni degli Uffizi*. Roma, pp. 135.no. 3.

18 Keller 1971. Vasori 1981, pp. 28-31, no. 15.

19 Cod. Vat. Barb. lat. 4424, fol. 10r.

20 Kähler, H. (1950), *Hadrian und seine Villa bei Tivoli*, Berlin. Salza Prina Ricotti, E. (2001), *Villa Adriana: il sogno di un imperatore*. Roma.

21 Francesco di Giorgio Martini (1967), *Trattati di architettura ingegneria e arte militare*. Maltese, C., Milano, pp. 286s., tav. 164. Rosenthal, E. (1964), «The antecedents of Bramante's Tempietto», *Journal of the Society of Architectural Historians* 23, pp. 55-74.

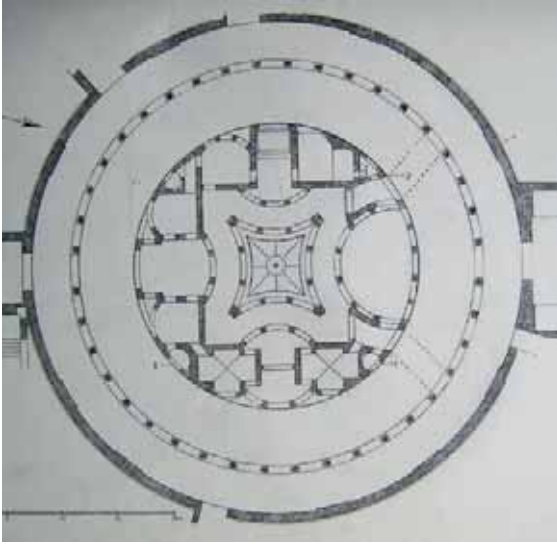


Fig. 5. Teatro Marittimo della villa Adriana a Tivoli, Pianta, Heinz Kähler 1950

Nel Rinascimento non era conosciuto, che funzione aveva l'ora cosiddetto Teatro Marittimo. L'Historia Augusta²² riferisce che nella Villa Adriana sono stati imitati edifici famosi da molte province, e quindi si potrebbe presumere che il teatro Marittimo è una tale imitazione, ma non era chiaro se si trattava di un'opera profana o di un tempio. Pirro Ligorio ha disegnato la voliera di Varrone in forma di un colonnato rotondo intorno a uno stagno, in mezzo del quale è un'isola rotonda con un monopteros²³. Tale ricostruzione ovviamente rispecchia il Teatro Marittimo, ma Ligorio non riteneva che il Teatro Marittimo serviva come voliera²⁴.

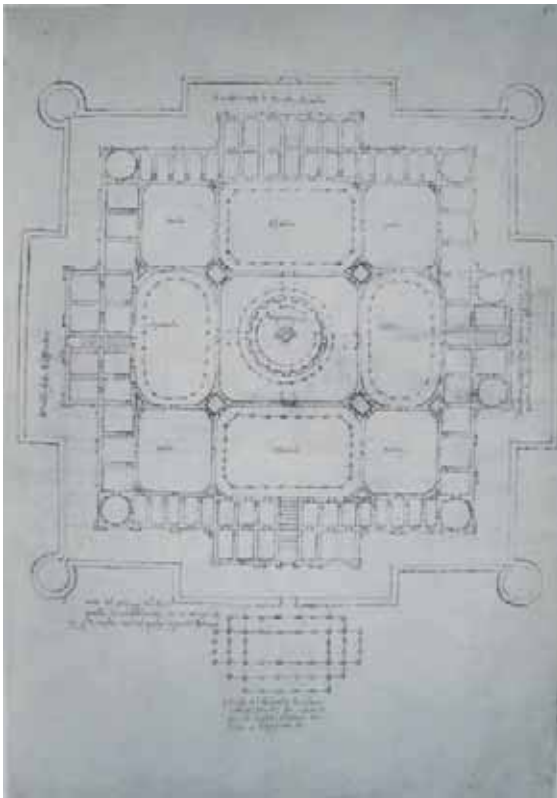


Fig. 6. Francesco di Giorgio Martini, Ricostruzione arbitraria del Campidoglio, Cod. Tor. Saluzziano 148

Altre rotonde della Villa Adriana erano a volte prese per templi, e la letteratura antica fa menzione di templi che erano circondati da portici²⁵. Francesco di Giorgio, durante il pontificato di Papa Paolo II, ha ricostruito il tempio di Giove Capitolino come un peripteros rotondo che era circondato, simile al teatro Marittimo, da un colonnato circolare (fig. 6)²⁶.

Francesco di Giorgio ha disegnato ancora altre parti della Villa Adriana, però

22 Hist. Augusta XXVI 5. Citato da Alberti, L. (1550), *Descrittione di tutta Italia*, Venezia, p. 148.

23 Incisore Ambrogio Brambilla, dat. 1581. Lafrery, A., *Speculum Romanae Magnificentiae*. Huelsen, C., (1921) «Das Speculum Romanae Magnificentiae des Antonio Lafreri» en L. Bertalot, *Collectanea variae doctrinae Leoni S. Olschki*, München 1921, pp. 122-170, no. 36c.

24 Cf. la descrizione della villa Adriana del Ligorio nel Archivio di Stato Torino, vol. 20, fol. 29v-58v.

25 Ligorio, Archivio di Stato Torino, vol. 20, fol. 41v, 42v. Peruzzi, GDSU 439r. Wurm, H. (1984), *Baldassarre Peruzzi Architekturzeichnungen*, Tübingen, tav. 406. Vitruvio IV 8.

26 Francesco di Giorgio Martini 1967, tav. 151.

non c'erano molti a condividere il suo interesse. Ci sono pochi disegni e relazioni del sito anteriore a Pirro Ligorio. Probabilmente ci risultava disturbo dal momento che la pianta della villa era del tutto irregolare, che non era basata su uno schema geometrico, come era il principio di buona architettura nel Rinascimento.

Si poteva percepire nel Rinascimento ancora molti altri esempi di spazi circolari. A tale scopo era soltanto bisogno di considerare davanti agli occhi il famoso ideale ereditato dal Medioevo e rianimato nel Rinascimento come eredità dell'antico, che il cerchio sia la forma perfetta. Nel Medioevo era del tutto normale di dare alla pianta di una città senza riguardo alla realtà la forma rotonda e così disegnava Fabio Calvo ancora nel 1527 la pianta di Roma antica²⁷. Nei manoscritti di Cristoforo Buondelmonti contenenti la descrizione dell'isola di Delos e nella pianta dell'antica città di Nola pubblicata da Ambrogio Leoni nel 1514, tutti i templi sono rappresentati come rotondi²⁸. L'umanista Johann Fichard di Francoforte sintetizzava nel 1536 le conoscenze archeologiche sui templi antichi di Roma nel modo: "In tutta la città ci sono innumerevoli templi e santuari; coloro che sono sopravvissuti dall'antichità, hanno una forma di base comune: essi cioè sono del solito rotondo (anche se alcuni erano quadro) ..."²⁹. Nel 1588 un viaggiatore francese riporta da Firenze: "Il y a fort belles eglises dans la ville et quasi toutes rondes ..."³⁰. Coll'ideale del cerchio davanti agli occhi, ma senza prove reali, Francesco di Giorgio ha disegnato moltissimi altri edifici antichi con spazi rotondi. Gli esempi includono la ricostruzione arbitraria già citata del Tempio di Giove nel centro del Campidoglio o la sua ricostruzione di un tempio di Giano sul Gianicolo con più cortili tondi circondati da colonne (fig. 6, 7)³¹. Senza prove reali, Francesco di Giorgio ha anche ricostruito molte rotonde circondati da colonne all'esterno³².

Prima vista, negli scritti teorici del Rinascimento i menzioni di spazi rotondi in case non saltano agli occhi. Nei commenti di Vitruvio, essi non si verificano affatto, perché Vitruvio non li menziona. Eppure essi come elementi ideali formano una parte essenziale anche della teoria sulle case come mostrano gli scritti di Flavio Biondo e Leon Battista Alberti.

La storia culturale di Roma antica, scritta da Biondo con il titolo "Roma triumphans" secondo il modello delle "Antichità" di Varrone, include una esauriente trattazione della casa antica (pubbl.

27 Le regioni Augustee, Pianta di Roma al tempo di Plinio. Frutaz, P. A. (1962), *Le piante di Roma*. Roma, pianta 9-10.

28 Legrand, É. (ed.) (1897): Cristoforo Buondelmonti. *Description des îles de l'Archipel*, Paris, pp. 207s., tav. 32. *Liber insularum archipelagi: Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf Ms. G 13*, Wiesbaden 2003-2007. Mitchel, C. (1960), «Archeology and Romance in Renaissance Italy», in Jacob, E.J. (ed.) (1960), *Italian Renaissance Studies*, London 1960, pp. 455-483, fig. 37. Leoni, A., *De Nola*, Venezia 1514, fol. 11r.

29 Fichard (1815), J.: «Italia», *Frankfurterisches Archiv für ältere deutsche Literatur und Geschichte* 3, p. 1-130, spec. p. 22. Cf. Günther, H. (1997), «L'idea di Roma antica nella „Roma instaurata di Fabio Biondo», in Rossi, S. / Valeri, S. (ed.), *Le due Rome del Quattrocento. Melozzo, Antoniazio e la cultura artistica del Quattrocento romano*, Roma 1997, pp. 380-393.

30 Monga, L. (1994), *Voyage de Provence et d'Italie*, Genève, p. 57.

31 Francesco di Giorgio Martini 1967, tav. 153.

32 Francesco di Giorgio Martini 1967, tav. 22, 155.

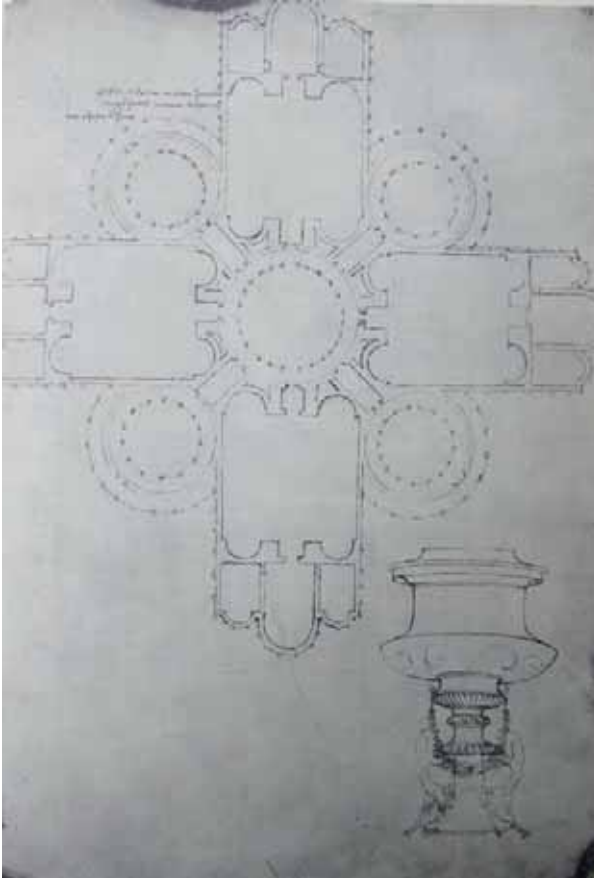


Fig. 7. Francesco Di Giorgio Martini. *Ricostruzione arbitrario del Campidoglio*. Cod. Tor. Saluzziano 148

1460, lib. 9)³³. Biondo cita numerosissimi scritti antichi sull'argomento, a solo Vitruvio omette sebbene; ma egli deve averlo conosciuto³⁴. Inoltre si affida senza dubbio sulle antiche rovine, perché le ha trattato con grande accuratezza nelle sue guide di Roma e dell'Italia.

La prima parte della trattazione riguarda la residenza urbana. Biondo la ricostruisce con uno spazio d'ingresso, che chiama vestibolo alias atrio, e con un cortile circondato da portici, chiamato cavedio o peristilio, che è circondato dalle camere di abitazione. Egli non spiega in dettaglio, su quali testimonianze si basa. Nel complesso, la sua ricostruzione collima alla tesi che le case antiche somigliassero essenzialmente i palazzi moderni e i cavedi somigliassero chiostri di monasteri; infine Biondo dà davvero alcuni esempi moderni come prova della sua affermazione³⁵. Lo sforzo di rendere in questo modo l'architettura

moderna in una tradizione conservata dall'antichità, sussisteva anche in seguito, quando le conoscenze archeologiche avevano fatto progressi. Così Giovanni Battista da Sangallo con l'aiuto del suo fratello Antonio successe di interpretare la descrizione Vitruviana del cavedio testudinato così che essa assomiglia il cortile, che Antonio ha costruito nel Palazzo Farnese, sebbene qui continuasse soltanto la tradizione del Quattrocento³⁶.

La seconda parte della trattazione del Biondo riguarda la casa di campagna. Qui Biondo procede in modo inverso: egli cita molti esempi di scritti antichi. La conclusione è che le ville avessero gli

33 Mazzocco, A. (1979), «Some philological aspects of Biondo Flavio's „Roma triumphans“», *Humanistica Lovaniensia* 28, pp. 18ss. Tomassini, M. (1985), «Per una lettura della „Roma triumphans“ di Flavio Biondo», in Tomassini, M./ C. Bonavigo (ed.), *Tra Romagna ed Emilia nell'Umanesimo: Biondo e Cornazzano*. Bologna 1985, p. 79s.

34 Günther, H.(1999), «Alberti, gli umanisti contemporanei e Vitruvio» en *Leon Battista Alberti, architettura e cultura*. Accademia Nazionale Virgiliana di Scienze, Lettere ed Arti <Mantova>: Miscellanea 7, Firenze, 1999, pp. 33-44.

35 Biondo (1531), *De Roma triumphante*. Basel, p. 189.

36 Rowland, I. D. (2003), *Ms. Corsini 50.F.1. Vitruvius, Ten Books on Architecture. The Corsini Incunabulum with the annotations and autograph drawings of Giovanni Battista da Sangallo*, Roma, tav. 129.

stessi elementi come le case urbane, ma ci sopravvenissero ancora molti spazi di più. La trattazione comincia con la villa Laurentinum di Plinio il Giovane. Si dice: „Havevano anco le ville di più, molti membri a la grande, e simili a quelli de pallagi de la città; il che si cava apertamente da due epistole di Plinio, ne le quali egli describe assai minutamente due sue ville, la Laurentina e la Toscana; e ne la Laurentina describe quelle parti, che si son da noi dette di sopra, cioè un bel e modesto atrio; poi il portico tondo a guisa di un O, e nel mezzo un cortiglietto o piccola aerea, ma assai allegra, ecc.....“³⁷. Dunque, secondo il Biondo, gli elementi della Villa Laurentinum che abbiamo affrontato, incluso il cortile circolare, appartenevano generalmente anche alle antiche case, incluso quelle urbane.

Il trattato di architettura di Alberti è piuttosto una nuova versione di Vitruvio. Alberti ha integrato, modificato o corretto Vitruvio secondo la testimonianza degli scritti e rovine antichi. Anche Alberti assume nella casa antica una sequenza di spazio d'entrata alias vestibolo, uno spazio al centro e alla fine un peristilio. Lo spazio centrale, che chiama seno, atrio o cavedio, può essere aperto o coperto; come coperto Alberti comprende il cavedio testudinato di Vitruvio. Egli si concentra sugli spazi coperti. Per noi è specialmente degno di nota che per Alberti gli spazi della casa possono essere in genere quadro e rotondo o poligonale. Dice: „Cosi da un'area quadra si passerà in una circolare, da questa di nuovo in una poligonale, e da quest'ultima in un'altra né tutta circolare né tutta limitata da linee rette“³⁸. Del vestibolo dice, che sarebbe stato quasi sempre rotondo³⁹.

Tutte queste informazioni dell'Alberti derivano, invece da Vitruvio, dalle antiche rovine. Di danzi ho trattato le presunte case antiche in modo dettagliato per rendere chiaro questo rapporto. Abbiamo già trattato alcuni degli spazi tondi, che potevano essere considerati vestiboli nel Rinascimento. Alberti sicuramente le considerava vestiboli. Questo risulta dal modo in cui egli applica i termini vitruviani degli ambienti delle case per le terme Imperiali. Egli assume che le magnifiche sale nell'asse centrale delle terme imperiali servivano solo per la rappresentanza. Chiama il frigidario nel centro delle terme cavedio o atrio, e la sala sporgente della facciata sud oggi ritenuta caldario, cioè la rotonda delle terme di Caracalla, è per lui il vestibolo; quindi al suo parere ivi era l'ingresso⁴⁰. Alberti identificava con Biondo l'edificio oggi ritenuto le terme di Costantino, come la casa dei Corneli (fig. 2)⁴¹. Quest'edificio, più di ogni altra rovina, determinava le sue idee della casa antica. Basato su di esso, credeva che gli spazi rotondi sarebbero tipici delle case antiche.

Come Biondo è riuscito d'interpretare negli scritti vecchi il preconconcetto, che la forma delle case starebbe in una tradizione che continuasse dall'antichità fino al Rinascimento, così Alberti era capace di trovare confermato dalle rovine, che la forma perfetta del cerchio era essenziale per

37 Biondo, F., *Roma trionfante*. Venezia 1544, fol. 332v.

38 Res aed. 9. 2. Alberti, L. B. (1966), *L'architettura. De re aedificatoria*. Orlandi, G., Milano, pp. 792s.

39 Alberti 1966, pp. 794s. Res aed. 9. 3.

40 Günther, H. (1994), „*Insana aedificia thermarum nomine extracta*“. *Die Diokletiansthermen in der Sicht der Renaissance*, Alfter.

41 Günther 1999.

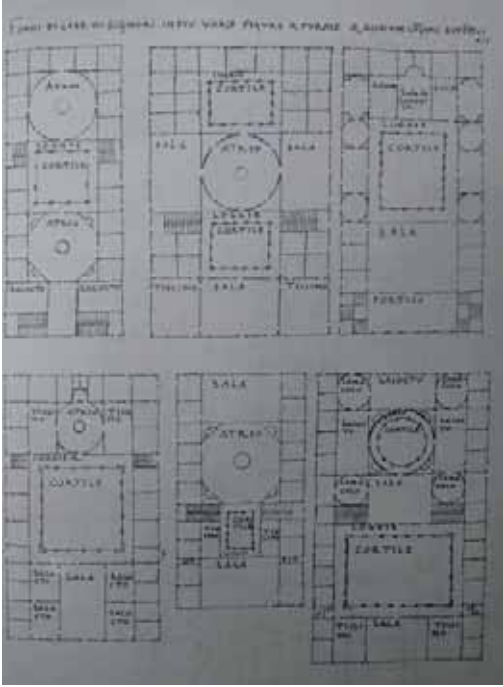


Fig. 8. Francesco Di Giorgio Martini.
Pianta de casa ideali. Cod. Megl. II. 1.141.

le case antiche e voleva che le case moderne le imitassero. I due modi di verificare l'importanza predominante della forma circolare costituiscono una conferma esemplare dell'avvertenza di Machiavelli, che invece di fidarsi delle relazioni di presunti fatti reali si dovesse intuire l'intenzione retrostante.

Francesco di Giorgio concepisce nei suoi trattati teorici case diverse con cortili circolari o poligonali con portici a colonne e indica come modello per le costruzioni nuove: “li antichi usorno alcuni quadrati cortili ... e chi tondi a uovolo ... o tondi cortili colle circular logge” (fig. 8-9)⁴². Non era noto un altro edificio con un “tondo cortile colle circular logge” che il teatro Marittimo della villa Adriana. Però è lecito chiedersi se Francesco realmente pensava a un particolare modello antico. Il teatro Marittimo sta isolato, mentre egli nel suo trattato immagina il cortile inserito in una casa.

Come nelle sue ricostruzioni arbitrarie di edifici antichi, Francesco di Giorgio segue anche nei suoi concetti per nuove costruzioni più gli ideali formali che i dati di fatto. Egli inventava anche chiostrì rotondi e case tonde o poligonali con portici a colonne tanto all'interno quanto all'esterno⁴³.

Invece di cortili o alternativamente con essi, Francesco di Giorgio mette anche spazi coperti su pianta rotonda o poligonale (fig. 8). Le case in cui si trovano, o ricordano la descrizione vitruviana della casa antica, intanto che hanno una pianta allungata con una sequenza di sala d'ingresso, cortile e sala coperta, o esse hanno un profilo quadrato, circolare ovvero poligonale⁴⁴. Quest'ultime ovviamente sono adatte soltanto per mostrare le forme ideali. Sebbene esse non ricordassero le antiche rovine, Francesco di Giorgio ha certamente approfittato delle esperienze archeologiche, invece non era capace di riprendere tanto dalle antiche scritture. Francesco ha copiato una traduzione di Vitruvio, ma essa è così povera che serve poco alla comprensione del testo⁴⁵; anzi egli stesso ha espresso che il trattato di architettura dell'Alberti è rimasto oscuro per lui⁴⁶.

42 Francesco di Giorgio Martini 1967, tav.31, 33, 199, 208.

43 Francesco di Giorgio Martini 1967, tav. 33-34.

44 Francesco di Giorgio Martini 1967, tav. 35, 200-202, 207-208.

45 Scaglia, G. (1985), *Il "Vitruvio" Magliabechiano di Francesco di Giorgio Martini*, Firenze.

46 Günther, H. (1988), *Das Studium der antiken Architektur in den Zeichnungen der Hochrenaissance*. Tübingen, pp. 156-160.

Francesco di Giorgio seguiva piuttosto gli ideali formali del Rinascimento

Gli ideali di una struttura centralizzata e del portico a colonne e quello del cerchio come forma perfetta influenzavano i concetti ideali per le case anche nel Cinquecento. Ciò si riflette nelle successive copie o parafrasi degli schizzi Francesco di Giorgio fino al trattato di architettura di Pietro Cataneo (1554, 1567). Del mio parere appartiene in questo contesto anche la pianta di una casa quadra disegnata da Raffaele da Montelupo verso il 1530 nel taccuino di Lille che è spesso addotta come parallelo del palazzo di Carlo V a Granada⁴⁷. Sebbene portasse la leggenda “in ispagna”, è nient'altro che una copia soltanto lievemente variata di uno dei disegni ideati di Francesco di Giorgio (fig. 9, sopra a sin.)⁴⁸. Tali malintesi sono diffusi in copie, mentre un fabbricato simile non è noto e finalmente sembra che non è rappresentato un cortile rotondo, ma piuttosto un cortile quadro intorno a un peripteros rotondo e una simile costruzione di giardino, come una voliera.

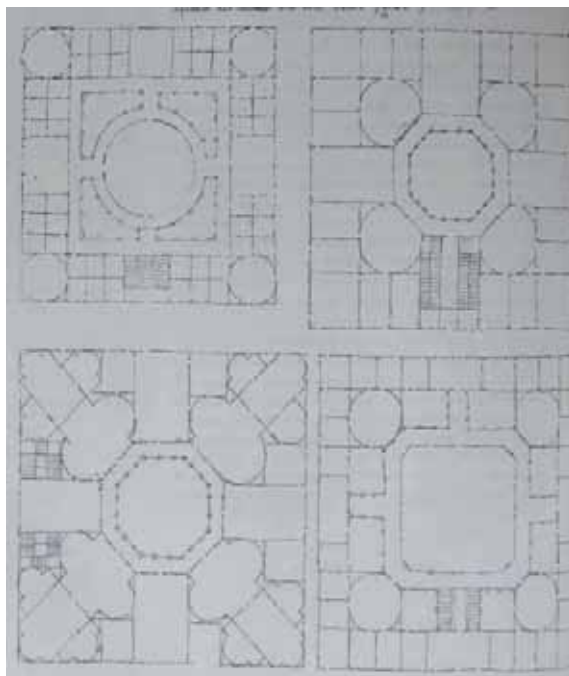


Fig. 9. Francesco Di Giorgio Martini. *Casa ideali su pianta quadra*. Cod. Megl. II. 1.141.

Uno spirito simile come nei disegni di Francesco di Giorgio caratterizza molti disegni teorici di architettura, come sono per esempio gli spazi poligonali o rotondi ideati da Leonardo da Vinci, Baldassare Peruzzi o nella cerchia di Giulio Romano e soprattutto la grande varietà di case ideali disegnate da Sebastiano Serlio nel manoscritto per il sesto libro su pianta quadrata o poligonale o di forma di anfiteatro con spazio coperto o cortile rotondo o in forme simili nel centro⁴⁹.

Nella poesia rinascimentale e anche medioevale il cerchio determina le piante di lochi ameni, d'isole celestiali, di labirinti, di città idealizzate e di templi fantastici. Però le case o palazzi fantastici e

47 Rosenthal 1985, p. 169. Davies, P. (2009), «The Palace of Charles V in Granada and two drawings from the school of Raphael», en Eriksen, R. / Malmanger, M. (ed.), *Imitation, Representation and Printing in the Italian Renaissance*, Pisa/ Roma 2009, pp. 157-190, spez. 171s. Marías, F. (2010), «Il palazzo di Carlo V a Granada e l'Escorial» en Calabi, D/ Svaldus, E. (ed.), *Il Rinascimento Italiano e Europa* vol. 6: Luoghi, Spazi, architetture, Vicenza 2010, pp. 293-321, spec. p. 301.

48 Francesco di Giorgio Martini 1967, tav. 208. Rosenthal 1985, pl. 20-21.

49 Leonardo da Vinci, Cod. Atl. 114 v-a, 349 v-c, Cod. Arundel 270v. Frommel, S. (2006), «Leonardo da Vinci und die Typologie des zentralisierten Wohnbaus», *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 50, pp. 257-300. Peruzzi, GDSU Arch. 552v. Wurm 1984, tav. 152. Cod. Chlumczansky, Museo Naz. Praga, Taccuino ascritto a Maerten van Heemskerck, Staatliche Museen, Berlin, Kupferstichkabinett. Nan Rosenfeld, M. (ed.) (1978), *Sebastiano Serlio on domestic architecture. The Sixteenth-Century Manuscript of Book VI in the Avery Library of Columbia University*, Cambridge/Mass. / London.

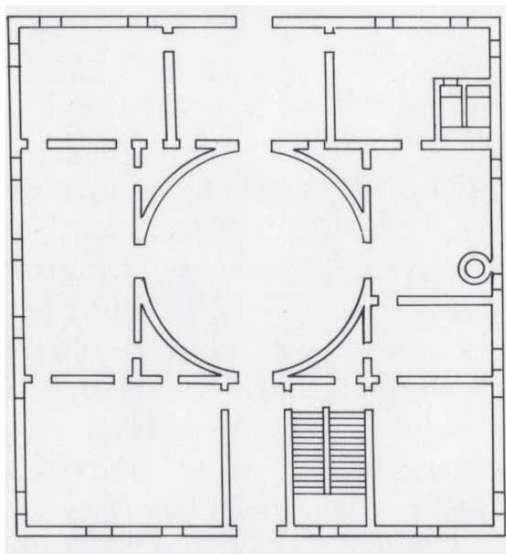


Fig. 10. Casa di Mantegna a Mantova, pianta

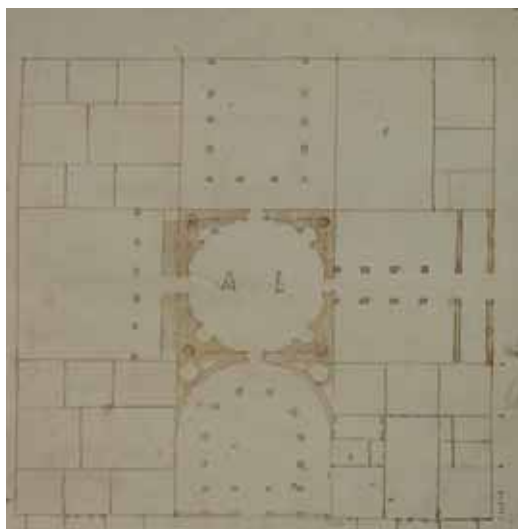


Fig. 11 Giuliano da Sangallo, Pianta di una villa per Lorenzo il Magnifico, Cod. Vat. Barb. lat. 4424

i loro cortili hanno di solito pianta quadra. Qua solo il cortile inserito in una torre su pianta rotonda riprende la forma rotonda com'è ideato da Garcia Ordóñez de Montalvo nella sua versione del "Amadis"⁵⁰ e come prima fu costruito verso il 1300 nella residenza reale di Bellver a Mallorca (1492). Una rara eccezione si trova nel nell'epos cavalleresco spagnolo su Bernardo di Carpio pubblicato da Bernardo de Valbuena con il titolo "El Bernardo, ó la victoria de Roncesvalles"⁵¹. Qua il palazzo della Morgana ha un patio ovale circondato da un portico colonnato con arcate.

Nella prassi edilizia profana del Rinascimento, i primi esempi di spazi circolari o poligonal si trovano nella casa di Mantegna a Mantova e nei disegni dei fratelli Giuliano e Antonio da Sangallo. La casa di Mantegna⁵² e il modello di Giuliano da Sangallo per una villa di Lorenzo il Magnifico⁵³ hanno una pianta quadra e nel centro uno spazio rotondo o ottagonale che è inserito anch'esso in un quadro di muri con entrate a tutti i quattro lati (figg. 10-11). Di solito si presume che questi spazi centrali dovevano esser coperti con cupole. Nel Cinquecento la casa su pianta quadra con lo spazio circolare o poligonale coperto nel centro torna in diversi abbozzi di Antonio da Sangallo per una villa Mellini (fig. 12)⁵⁴, nella Villa Isolani di Minerbio presso Bologna⁵⁵, nella Villa Rotonda del Palladio o nella Rocca Pisani di Scamozzi.

50 Goebel, G. (1971), *Poeta faber. Erdichtete Architektur in der italienischen, spanischen und französischen Literatur der Renaissance und des Barock*, Heidelberg, p. 108.

51 Goebel 1971, p. 235.

52 Fiore, K. (2010), «La casa di Andrea Mantegna», in Signorini, R. et al. (ed.), *Andrea Mantegna. Impronta del genio*. Firenze, vol. 2, pp. 575-592. Sacchi, G. (2000), *Mantegna archipictor. La dimora dell'artista*, Mantova, con elenco di letteratura.

53 Giuliano da Sangallo, Cod. Vat. Barb. lat. 4424, fol. 10v. Biermann, H. (1970), «Das Palastmodell Giuliano da Sangallos für Ferdinand I. König von Neapel», *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 23, pp. 154-195.

54 Schizzi non identificati su GDSU Arch. 772v, 976. Copia con la nota „fu fatto per ser Mellino di mano dant.o.“ Berlin, Kunstbibliothek, Cod. Destailleur, OZ 109, 63v. Günther, H. (1981), «Studien zum venezianischen Aufenthalt des Sebastiano Serlio», *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst* 32, 1981, p. 42-94, spec. p. 53 fig. 6, nota 61.

55 Daly Davis, M. (1992), «Jacopo Vignola, Alessandro Manzoni und die Villa Isolani in Minerbio. Zu den frühen Antikenstudien von Vignola», *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 36, pp. 287-328.

In genere, credo che semplicemente gli ideali formali del Rinascimento hanno destato la disposizione con lo spazio circolare o poligonale nel centro della casa. In alcuni casi però, si avranno consapevolmente imitato edifici antichi particolari. Mantegna e Lorenzo il Magnifico con la loro alta erudizione potrebbero ben aver ripreso sia le idee di Biondo e Alberti sulle case antiche, quanto il presunto studio di Varro che confà alle residenze disegnate per loro, tanto nella disposizione formale come allora era ricostruita quanto come luogo di studio. Del solito si ritiene che Alvise Cornaro avrebbe preso il presunto studio di Varrone come modello per il suo Odeo perché anch'esso ha una simile disposizione con un ottagono nel centro e Varrone era un modello spirituale del Cornaro (fig. 13)⁵⁶.

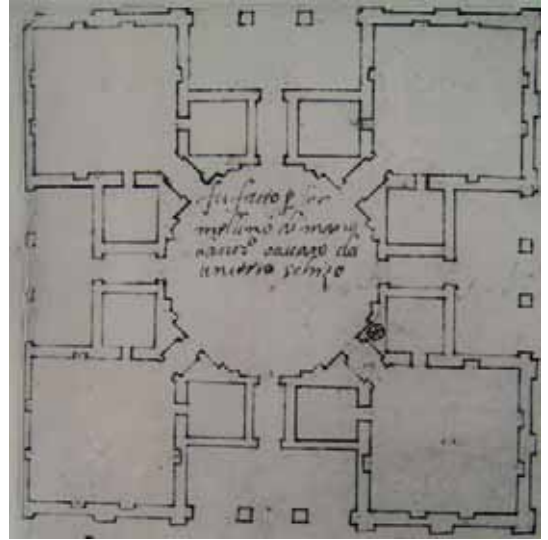


Fig. 12. Copia da Antonio da Sangallo il Gio, Pianta di una Villa Mellini, Berlin, Kunstbibliothek, Cod. Destailleur, OZ 109

Ci sopravveniva nella prassi edilizia del Rinascimento la progettazione di alcune case con cortili rotondi. I primi esempi furono disegnati dai fratelli Giuliano e Antonio da Sangallo⁵⁷. L'uno ha l'aspetto di un'alternativa al modello di Giuliano da Sangallo per una villa di Lorenzo il Magnifico includendo però, invece della sala centrale a volta, un cortile tondo circondato da un portico (fig. 14). Il secondo ha il cortile rotondo inserito in una casa più chiusa (fig. 15). Su uno schizzo è dimostrato che le colonne, a differenza del teatro Marittimo dovevano sostenere arcate com'era l'uso nel Quattrocento. Sopra di esse era prevista una terrazza con balaustra. Alcuni gradi dovevano discendere dal portico nell'area scoperta, come nella villa di Poggio Reale presso Napoli e come

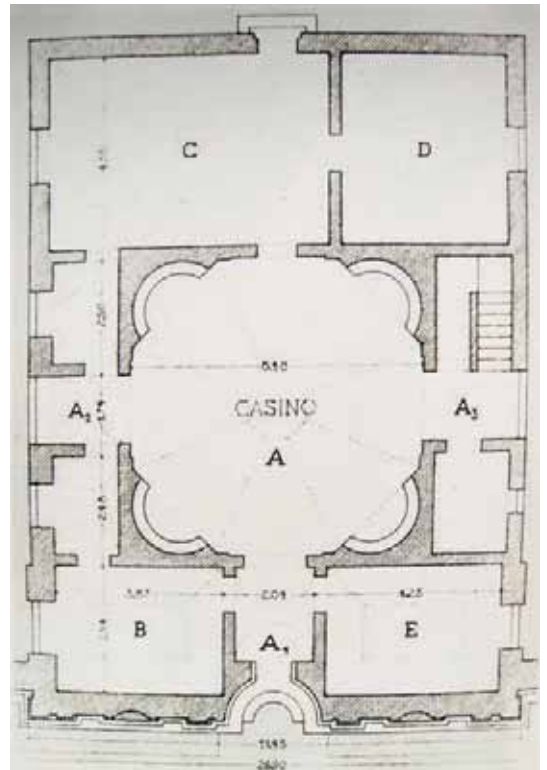


Fig. 13. Odeo Cornaro a Padova, pianta.

56 Keller, F.-E. (1971), «Alvise Cornaro zitiert die Villa des Marcus Terentius Varro in Cassino». *L'Arte*, Nuova ed. 4, 14, pp. 29-53.

57 GDSU Orn. 1799v, Arch. 7890v, 7891, 7905, 7907v. Biermann, H. (1986), «Der runde Hof. Betrachtungen zur Villa Madama», *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 30, pp. 493-536, spec. fig. 14-19.

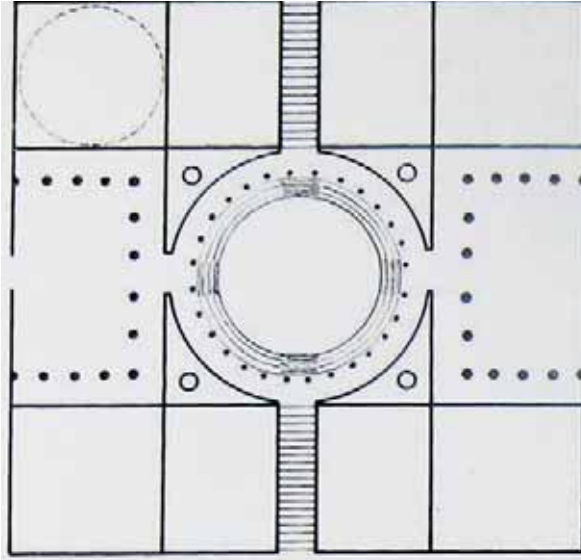


Fig. 14.. Giuliano da Sangallo, Pianta di una villa, GDSU orn. 1799v, ridisegnata da H. Biermann

nel modello di un palazzo di Ferrante d'Aragona che Giuliano da Sangallo creava su incarico di Lorenzo il Magnifico. I Fratelli da Sangallo disegnavano il loro piano allo stesso tempo come il modello di Giuliano per il palazzo del re di Napoli. Hartmut Biermann, che ha ampiamente affrontato questi piani, crede che essi siano emersi nel circolo di umanisti intorno a Lorenzo il Magnifico da considerazioni sulla ricostruzione ideale della casa romana. Questa congettura è ben ragionevole, ma manca un'ulteriore indizio che potesse servire ad affermarla.

A quanto pare alcune case con cortili rotondi erano ideate nel Rinascimento senza considerare l'antico, almeno il loro portici di colonne alzato non trova riscontro fra gli antichi cortili. Il cortile della residenza degli Orsini che Baldassarre Peruzzi voleva inserire nelle terme di Agrippa doveva essere circondato da un portico che si apre in Serliane, il che nella pianta tramandata risulta dai grandi nicchioni e entrate nella parete posteriore di esso⁵⁸.

Il cortile nella villa Farnese a Caprarola costruito dal vignola s'apre con arcate alternanti con strisce di muro che accolgono nicchie.

I disegni dei fratelli Sangallo secondo Biermann hanno influenzato la progettazione della Villa Madama. In ogni caso, Antonio da Sangallo il giovane evidentemente si fondava su essi in un disegno che sembra di esser stato

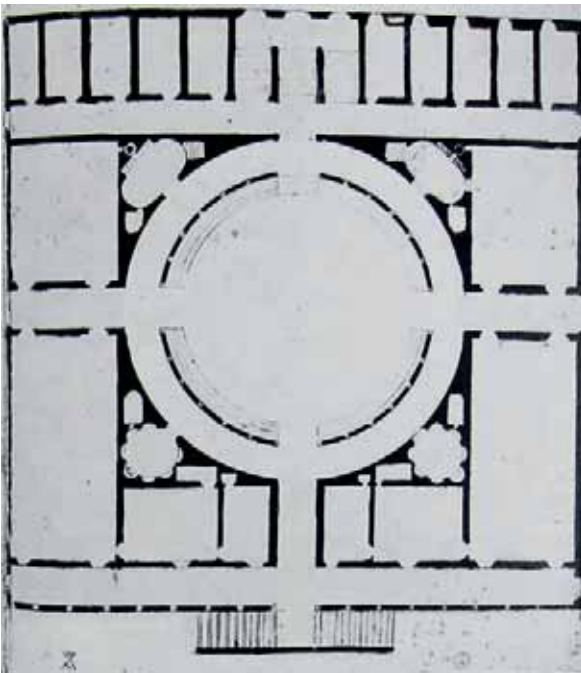


Fig. 15.. Antonio da Sangallo il Vecchio, Pianta una villa, GDSU arch. 7891

⁵⁸ GDSU Arch. 456r. Wurm 1984, p. 147.

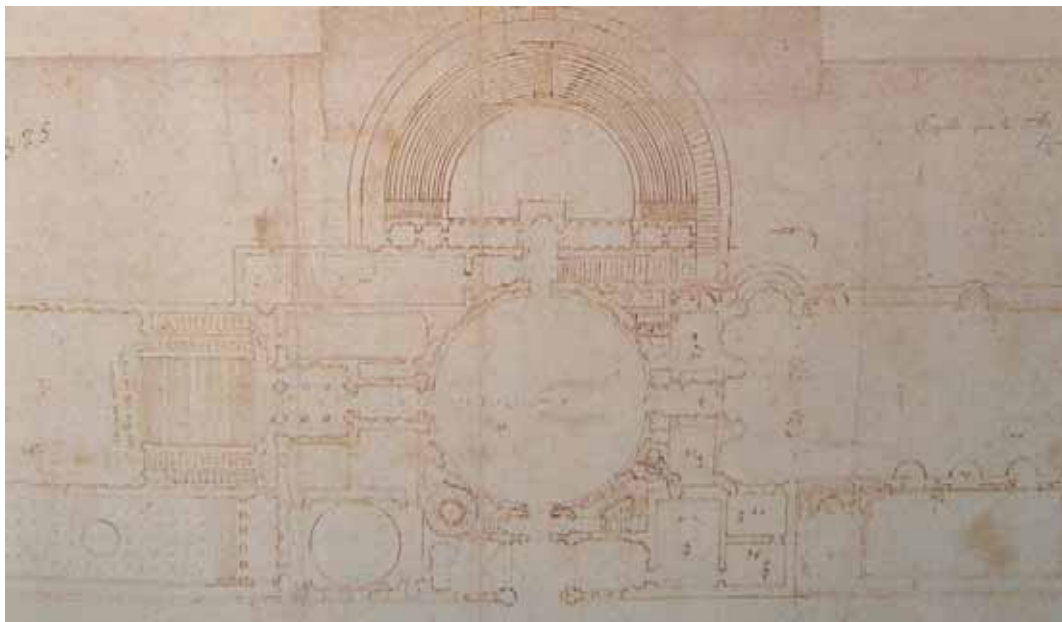


Fig. 16. Antonio da Sangallo il Gio. per Raffaello, Progetto di villa Madama, GDSU 314

destinato per la villa Madama⁵⁹. Papa Leone X proseguiva la cultura umanistica del suo padre Lorenzo, e lo stesso spirito colto ispirava la progettazione della Villa Madama. Raffaello come architetto del papa si orientava all'aspetto delle antiche case di campagna, come esse sono descritte da Biondo. Voleva aggiungere a un corpo compatto vari elementi come ad esempio un teatro. Secondo il modello di Plinio, ha descritto il suo progetto in una lettera a Leone X, mentre lasciava il disegnare le piante agli assistenti, Antonio da Sangallo il Giovane e i suoi collaboratori (fig. 16)⁶⁰. Simile a Plinio descrive un giro attraverso gli spazi e la splendida vista dal sito della villa. Dapprima si entra in un cortile esterno, detto “vestibolo”; passato l'ingresso della villa si accede a un cosiddetto “atrio” che, nelle piante confacenti di Antonio da Sangallo, è formato come allora s'interpretava di solito la descrizione vitruviana dell'atrio, cioè con tre navate; segue un andito; poi si arriva a un circolare “cortile”, come Raffaello designa questo spazio evitando il termine vitruviano di “cavedio”. Il cortile rotondo richiama la Villa Laurentinum. Plinio qui parla, come citato, di un “area”, che è circondata da un cerchio di portici.

Tuttavia, i portici mancano nella Villa Madama, benché i cortili circondati da portici erano un elemento tipico delle case moderne e sebbene Raffaello conoscesse il teatro Marittimo che poco prima della progettazione aveva visto quando visitava la villa Adriana⁶¹. Invece l'area è circondata da un cerchio di muro articolato da semicolonne e finestre fra esse. Forse Raffaello, come più

59 GDSU Arch. 1054. Biermann 1986, pp. 506-510.

60 Foster, P. (1967), «Raphael on the Villa Madama; the text of a lost letter», *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 11, pp. 308-312. Frommel, C. L./ Ray, S./ Tafuri, M. (ed.) (1984), *Raffaello architetto*, Milano, pp. 311-356.

61 Shearman, J. K. G. (2003), *Raphael in early modern sources 1483-1602*. New Haven, vol. 1, p....



Fig. 17. Ricostruzione in misura originale della pianta del cortile rotondo progettato dal Bramante intorno al Tempietto di S. Pietro in Montorio, H. Günther

tardi lo Scamozzi, ha preso in considerazione le vetrate nel portico della Villa Laurentinum. Un altro schizzo di Antonio da Sangallo dà un argomento in questa direzione essendo indicato qua un portico rotondo con gli intercolunni in qualche modo chiusi⁶². Comunque l'alzato del cortile della Villa Madama assomiglia in modo stretto quello ricostruito dallo Scamozzi della Villa Laurentinum.

Carlo V facendo postare il suo palazzo in stretta vicinanza dei palazzi più splendidi dei precedenti sovrani islamici di Granada contrastava una realizzazione rigida degli ideali architettonici del Rinascimento allo stile aggraziato e di ricchissima decorazione negli occhi rinascimentali quasi simile al gotico. Penso che dietro l'idea di costruire il cortile rotondo stavano il concetto del cerchio come figura ideale inerente nei progetti quattrocenteschi più o meno teorici e gli studi dell'architettura antica, poi forse gli inizi della progettazione della villa Madama e ancora il palazzo reale di Bellver. Si consideri che il castello sullo stemma di Castiglia è del solito rappresentato su pianta poligonale o rotonda, per esempio sulle tombe di Ferdinando d'Aragona e Isabella di Castiglia nella Cappella Reale di Granada.

⁶² GDSU Arch. 179. Biermann 1986, p. 508s., fig. 11.

Ovviamente simile al cortile del palazzo di Carlo V. è il progetto del Bramante di costruire intorno al Tempietto sul luogo della crocifissione di S. Pietro un portico rotondo (fig. 17)⁶³. Questa intenzione era ben noto ai re di Spagna perché fu concepito sul loro incarico. Il cortile bramantesco doveva assumere una funzione del tutto diversa da quella del palazzo di Carlo V; esso corrispondeva alla disposizione del Tempietto come peripteros rotondo ed era destinato per accogliere i fedeli che stavano intorno al luogo della memoria dell'apostolo quando le messe erano celebrate essendo in essa

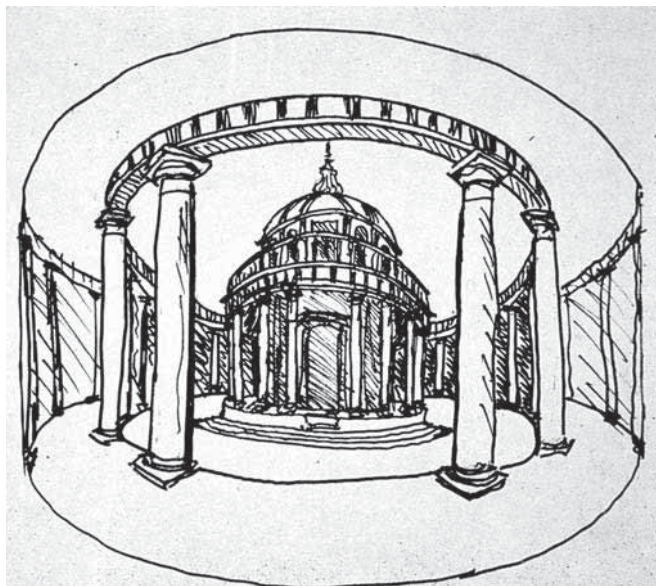


Fig. 18. Ricostruzione in prospettiva del cortile rotondo progettato dal Bramante intorno al Tempietto di S. Pietro in Montorio, H. Günther

posto soltanto per un prete e i suoi ministranti. Comunque il patronato sul luogo del martirio di S. Pietro come conferma dell'autorità ecclesiastica del papato era importantissimo per i re di Spagna nella loro politica di farsi presente nel centro del cristianesimo dopo di aver con la conquista di Granada, come si diceva allora, liberato l'occidente dai musulmani infedeli. Il ricordo del patronato sul più eminente luogo santo di Roma fece senso come in precedenza la costruzione del magnifico Ospedale Reale davanti alla porta di Granada come segno dell'amore cristiano.

63 Günther, H. (1973), *Bramantes Tempietto. Die Memorialanlage der Kreuzigung Petri in S. Pietro in Montorio, Rom*. München.

IL PALAZZO DI CARLO V A GRANADA E PEDRO MACHUCA

Christoph Luitpold Frommel

I. Pedro Machuca a Granada prima del 1528

Nel 1525 Carlo V imprigiona il re di Francia e nel 1526 si accinge a frantumare anche la politica anti-imperiale del papa. Ventiseienne è il signore della maggior parte dell'Europa e dell'America e si sente il monarca più potente dai tempi dell'antica Roma. Accompagnato da Isabella, da poche settimane sua moglie, nel mese di giugno 1526 entra trionfalmente a Granada, la città dove erano stati sepolti suo padre e i suoi nonni e dove anch'egli vuole essere tumulato in caso di decesso in terra spagnola. Gli sposi -- incantati dall'Alhambra -- sognano di farne la loro residenza.¹ Isabella risiede nel bellissimo *Cuarto Dorado* (fig. 18), ma ben presto gli ambienti non bastano più né per lei né per la corte² e a Carlo mancano grandi sale di riunioni e di rappresentanza. Così decide, verso la fine dell'anno, la costruzione di un grande palazzo annesso e, benché le sue finanze siano tutt'altro che prospere, destina 8333 ducati annui alla costruzione, un decimo della cifra che i mori convertiti della provincia devono pagare per rimanere fedeli alla loro tradizione.³ Carlo non è né esperto né particolarmente interessato all'architettura e conosce il gotico meglio del Rinascimento italiano. Nella progettazione sembra essersi rivolto a Luis Hurtado de Mendoza (1489-1566), suo uomo di fiducia, discendente da cortigiani reali, governatore dell'Alhambra e, diversamente da Carlo, conoscitore dell'Italia. Carlo è accompagnato da Francisco de los Cobos (1477-1547), suo segretario -- proveniente dalla vicina Ubeda, dove presto costruirà in stile rinascimentale e dove sposerà una Hurtado

¹ Per la correzione di questo testo ringrazio P. A. Galera Andreu e per la revisione dell'italiano M. Brancia di Apricena. M. Gómez-Moreno González, *Las águilas del Renacimiento español*, Madrid 1941; E. E. Rosenthal, *The palace of Charles V in Granada*, Princeton 1985, pp. 11-18; M. Marias, *El largo siglo XVI. Las usas artísticas del Renacimiento español*, Madrid 1989; M. Tafuri, *Ricerca del Rinascimento. Principi, città, architetti*, Firenze 1992; F. Marias, *El Palacio de Carlos V en Granada: Formas romanas, usos castellanos*, in "Carlos V y las Artes. Promoción artística y familia imperial", a cura di J. Redondo, M. A. Zalama, Valladolid, 2000, pp. 107-128; F. Marias, *La Casa Real nueva de Carlos V en la Alhambra: Letras, Armas y Arquitectura entre Roma y Granada*, in *ivi*, pp. 202-222; C. M. Stiglmayr, *Der Palast Karls V. in Granada*, Frankfurt 2000; *Carlos V y la Alhambra*. Catalogo della mostra Granada 2000. a cura di P. Galera Andreu, Granada 2000; F. Marias, *Il palazzo di Carlo V a Granada e l'Escorial*, in "Luoghi, spazi, architetture", a cura di D. Calabi, in "Il Rinascimento italiano e L'Europa, vol. 6, Vicenza 2010, pp. 293-321, 768-771 con ulteriore bibliografia; V. Nieto, A. J. Morales, F. Checa, *Arquitectura del Renacimiento en España 1488-1599*, Madrid 2010 (1989).

² Rosenthal, p. 22.

³ *Ivi*, pp. 51-52.

di Mendoza⁴ -- e che, dal 1528 in poi, diventerà capo del Consiglio di Stato. Carlo viene però accompagnato anche da Baldassarre Castiglione, ambasciatore del papa che fino al 1528, anno della sua morte, sarà in stretto contatto con l'imperatore,⁵ e da Andrea Navagero, ambasciatore veneziano, ambedue poeti e umanisti che Raffaello aveva ritrattato. Con lui avevano visitato Villa Adriana nel 1516 e avevano sicuramente ammirato anche il *Teatro Marittimo* e il suo portico circolare.⁶ Castiglione aveva aiutato all'artista di formulare la lettera dedicatoria sull'antica Roma ed era stato il destinatario della sua lettera su Villa Madama, finora l'unica descrizione dettagliata di un palazzo principesco in posizione panoramica.⁷ Essi devono aver parlato con Carlo anche del futuro palazzo e potrebbero aver contribuito alla scelta sul nominativo di Pedro Machuca che forse conoscevano dai comuni tempi romani e che, già prima della partenza di Carlo da Granada ai primi di dicembre 1526, potrebbe essere stato incaricato della progettazione.

Pedro Machuca era nato verso il 1490 a Toledo e suo padre era stato al servizio dei Mendoza.⁸ Nella sua prima opera firmata e datata, la *Madonna del Suffragio* del 1517, l'influsso delle opere del Raffaello degli anni 1512-15 è evidente. Forse già allora risiedeva da qualche anno in Italia e poteva far parte della bottega del pittore. Forse è addirittura lui quel "Pietro epagnolo" che ha lasciato la sua firma nella *Domus Aurea* e che, nel 1515, collabora alla realizzazione dei carri carnevaleschi di Piazza Navona a Roma.⁹ L'influsso delle opere di Raffaello degli anni 1512-15 è ancora più predominante nella *Madonna* di Jaen per la quale egli viene remunerato nel 1520 (figg. 1, 2). Convincentemente, la sua mano è stata riconosciuta nella *Benedizione di Isacco* nella *Seconda Loggia* in Vaticano in cui Raffaello chiama a collaborare un grande numero di giovani talenti che poi diffonderanno il suo stile fin oltre i confini italiani.¹⁰ Machuca potrebbe essere venuto a Granada o poco dopo il compimento della decorazione delle *Logge* nel mese di giugno 1519 o poco dopo la morte di Raffaello nel mese di aprile 1520. Forse era già nobile di nascita e fu chiesto di trasferirsi a Granada da Luis Hurtado Mendoza che lo nomina suo scudiero.¹¹

Nel 1521 Machuca si impegna a completare la tavola della Croce Santa nella Cappella Reale di Granada (fig. 3):¹² Nell'*Ultima Cena* della predella egli è direttamente influenzato dall'omonima scena della *Seconda Loggia*, riduce però, come già nella due *Madonne* precedenti, la drammaticità dei gesti e la profondità spaziale. Ancora nel 1545 egli seguirà, nell'edicola su quattro colonne e nel cuspidale piramidale del suo disegno autografo per il catafalco di Maria di Portogallo, prima

4 Ivi, pp. 6, 15, 18.

5 C. von Chledowsky, *Rom: die Menschen der Renaissance*, München 1922, pp. 482-488.

6 C. Mutini, *Castiglione Baldassarre*, in „Dizionario biografico degli italiani“ vol. 22, Roma 1979; C. L. Frommel, *Villa Madama*, in C. L. Frommel, S. Ray, M. Tafuri, „Raffaello architetto“, Milano 1984, pp. 324-326; Rosenthal, p. 10; G. Dewez, *Villa Madama a memoir relating to Raphael's project*, London 1993; J. Shearman, *Raphael in early modern sources (1483-1602)*, New Haven, London 2003, pp. 238-240; I. Melani, *Navagero, Andrea*, in „Dizionario biografico degli italiani“ vol. 78, Roma 2013.

7 Shearman, pp. 405-413.

8 E. Cruces Blanco, *La documentación sobre Pedro Machuca en el Archivo de la Alhambra*, in “Cuadernos de la Alhambra” 36, 2000, pp. 35-50.

9 N. Dacos, *Le Logge di Raffaello. L'antico, la bibbia, la bottega, la fortuna*, Milano 2008, pp. 37, 253-255 con bibl.

10 Ivi.

11 Rosenthal, p. 12.

12 Ivi, p. 14.



Fig. 1. Pedro Machuca, Madonna (Jaén, Museo)

moglie di Filippo II, lo stile di Raffaello: e ne riprenderà perfino il suo modo di indicare le quote (fig. 4)¹³. Alcuni degli archi trionfali disegnati per l'entrata di Carlo nel 1526 a Granada, peraltro aspramente criticati da Navagero come "assai bruti e gofy", potrebbero essere stati similmente disegnati da lui.¹⁴

Machuca è quindi allievo del maggiore pittore-architetto e rappresentante di una tradizione che risale ai tempi di Giotto e di Orcagna. Molti di questi cominciavano a progettare senza esperienza pratica e partivano dalle loro visioni spaziali. Non è però chiaro quando la progettazione del palazzo viene affidata a Machuca, ma già discutendo della scelta dell'architetto del futuro palazzo imperiale Carlo V, Luis Mendoza, Cobos e i due ambasciatori potrebbero aver compreso che egli conosceva lo stile del Rinascimento romano meglio degli altri maestri spagnoli.

II. La progettazione degli anni 1527-33

Il nuovo appartamento imperiale nell'Alhambra

Carlo rimanda la costruzione del palazzo ai primi anni trenta e incarica Mendoza di costruire un appartamento imperiale nella vecchia Alhambra, lavori che si protraggono dall'aprile 1528 fino a maggio 1533 (fig. 18).¹⁵ Le sei nuove stanze si trovano a Nordest del nuovo palazzo, al centro all'Alhambra musulmana, sono climaticamente più protette degli adiacenti ambienti musulmani, panoramiche e rivolte verso un giardino. La pianta e le arcate del cortile in stile mudéjar ricordano ancora la casa di Pilato a Sevilla e hanno poco in comune con il linguaggio del futuro palazzo. L'influenza italiana è evidente solo nel camino della presumibile camera da letto dell'imperatore e in alcuni soffitti che risalgono probabilmente alla fine della costruzione. Questo radicale cambiamento di linguaggio fa sospettare che Machuca sia stato coinvolto solo nell'ultima fase dei lavori. Il camino è sormontato dallo stemma dell'imperatore e dal *Plus Ultra* della sua impresa. Il suo basso fregio e le sue tozze mensole somigliano alla porta del giardino che probabilmente Giulio Romano aveva disegnato verso 1520-21 per Villa Madama (fig. 5);¹⁶ le piccole mensole nei cassettoni del soffitto ligneo della stanza dell'imperatore sono direttamente ispirate a quelle stuccate nella campata centrale della Seconda Loggia (fig. 6),¹⁷ mentre il soffitto dell'anticamera, sostenuto da un canonico fregio dorico a triglifi, è simile a quello raffaellesco della Sala dei Chiaroscuri in Vaticano. Già prima del 1533 e diversamente da maestri come Diego de Siloe, Luis de Vega o Juan de Marquina, Machuca conosce quindi il linguaggio architettonico di Raffaello, e difficilmente solo nel ricordo di quello che aveva visto e schizzato prima del 1521.

13 Rosenthal, pp. 15-16; C. Davis, *The palace of Charles V in Granada and two drawings from the school of Raphael*, in „Imitation, representation and printing in the Italian Renaissance“, a cura di R. T. Eriksen e M. Malmanger, Pisa 2000, pp. 157-190.

14 Rosenthal, p. 18.

15 Ivi, pp. 46-51, figg. 24-27, 30; M. J. Redondo Cantera, *La Casa Real Vieja de La Alhambra como residencia de Carlos V*, in „Carlos V y la Alhambra“, pp. 53-105.

16 C. L. Frommel, *La porta ionica nel Rinascimento*, in „Architettura alla corte papale del Rinascimento“, Milano 2003, p. 54.

17 Frommel, *Il Vaticano*, in Frommel, Ray, Tafuri, pp. 357-378.



Fig. 2. Raffaello, Madonna (Edinburgh, National Gallery of Scotland)



Fig. 3. Pedro Machuca (?), Ultima Cena (Granada, Cappella Reale, predella della tavola della Croce Santa)

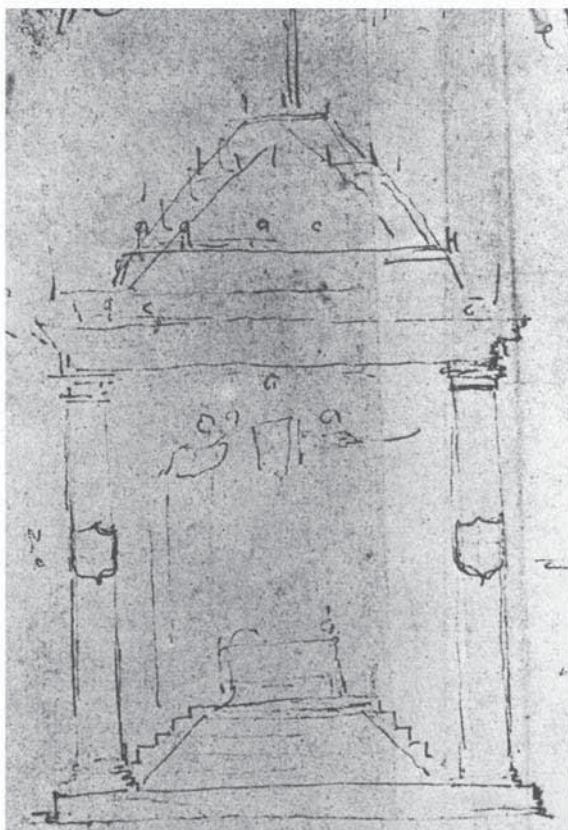


Fig. 4. P. Machuca, disegno per il catafalco di Maria di Portogallo (Granada, Archivio dell'Alhambra)



Fig. 5. Camino della camera di Carlo V (Alhambra)

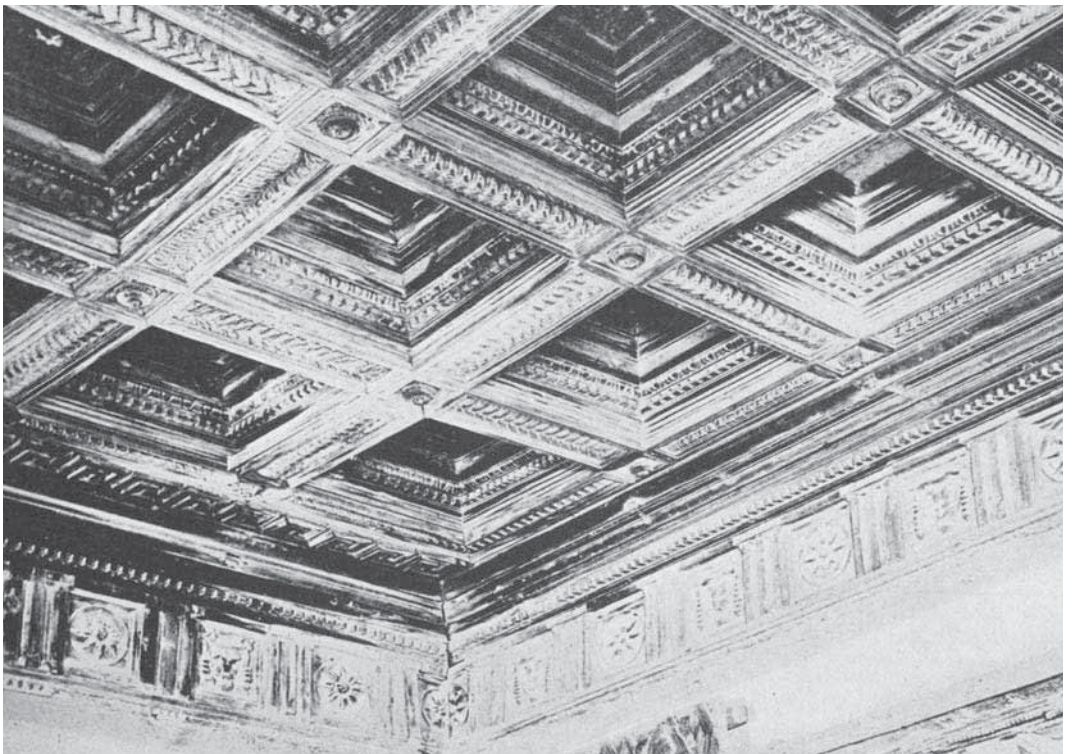


Fig. 6. Alhambra, soffitto della camera di Carlo V

Machuca sembra anche coinvolto nella decorazione dell'adiacente *Peinador* di Isabella che verrà però eseguita solo negli anni 1537-46 da Giulio Aquili e Alessandro Mayner, e quando ultimata Machuca l'approva.¹⁸ È direttamente influenzata dalle grottesche di Raffaello realizzate nella *Loggetta*, nella Stufetta del Bibbiena, nella *Seconda Loggia*. Machuca potrebbe aver diretto il progetto e raccomandato addirittura personalmente Aquili, allievo di Giovanni da Udine che è documentato a Valladolid nel 1530 e che aveva forse conosciuto durante il lavoro nelle *Logge*. Da parte sua, Cobos aveva contattato i due pittori italiani già nella metà degli anni trenta per far decorare i suoi palazzi a Ubeda e a Valladolid.¹⁹ Fino alla sua morte nel 1539 la stessa imperatrice sembra essersi interessata piuttosto di questo appartamento tutt'altro che provvisorio che del palazzo.

La pianta dell'Archivio Historico di Madrid

Machuca non è documentato a Granada negli anni 1526-37 e sembra essere stato attivo nel cantiere del palazzo solo dal 1533 in poi.²⁰ Le fonti cinquecentesche attribuiscono il progetto esecutivo a lui, ma non il primo documento che collega il suo nome con il palazzo, risale solo al 1537. Nella primavera del 1527, quando l'imperatore partito da Granada si trova ancora a Valladolid, Mendoza gli invia una pianta e a novembre dello stesso anno Carlo gli risponde da Burgos. In questa prima lettera conservatasi che parla del palazzo, egli ringrazia per le piante ma non ne menziona l'architetto. Nell'ala anteriore vuole una grande sala e una cappella accessibile su ambedue i piani e su ambedue i lati – indizio importante che il palazzo è destinato anche a Isabella; e vuole inoltre che altri quartieri siano aggiunti alla residenza.²¹ Egli sollecita la costruzione e mette a disposizione per i prossimi cinque anni l'ingente somma di 15 000 ducati annui, un totale di 90 000 ducati che supera non solo il finanziamento di qualsiasi altro palazzo europeo di questi anni ma anche le proprie risorse. Il 7 febbraio Mendoza che nel frattempo con Luys de Vega ha discusso il progetto sul sito, risponde all'imperatore. Gli assicura che apprezzerrebbe il progetto meglio, se ne vedesse un modello ligneo.

A febbraio 1528 Luys de Vega, al quale è stato attribuito il primo progetto conservato, non sembra ancora averlo conosciuto, e non ci sono neanche disegni paragonabili della sua mano (fig. 7).²² Non sembra neanche disegnato da Machuca perché troppo diverso dai suoi disegni autografi (figg. 4, 17, 18), ma potrebbe risalire a un maestro come Diego Siloe. Nell'angolo nordorientale è già prevista una grande cappella ottagonale che segue la tipologia della cappella palatina di Carlo Magno ad Acquisgrana, dove Carlo era stato incoronato e che era fruibile su

18 V. Ruiz Fuentes, *El pintor Julio de Aquiles: aportes documentales a su vida y obra*, in *Quadernos de Arte* 23, 1992, pp. 83-96; R. López Torrijos, *Las pinturas de la Torre de la Estufa o del Peinador*, in "Carlos V y la Alhambra", pp. 107-129; C. L. Frommel, *The birth of Renaissance ornament from Donatello to Michelangelo*, con bibliografia, Paris 2016 (in corso di stampa).

19 Rosenthal, p. 15.

20 Ivi, pp. 13-17, 23-24, 57-62, 266-277; v. sotto p.

21 Rosenthal, pp. 265-266.

22 Gómez-Moreno González, *Diego Siloe*, Granada 1963, pp. 48-49; Rosenthal, pp. 25-48, 256-266; M. Tafuri, *Il Palazzo di Carlo V a Granada: architettura "a lo romano" e iconografia imperiale*, in "Ricerche di Storia dell'arte" 32, 1987, pp. 255-304; Tafuri 1992, p. Marias 1989, pp. 369-386; Stiglmayr, pp. ; *Carlos V y la Alhambra*, pp. 201-202; v. sotto p. .

Fig. 7. Il primo progetto per il palazzo di Carlo V (Madrid, Archivo Histórico Nacional)

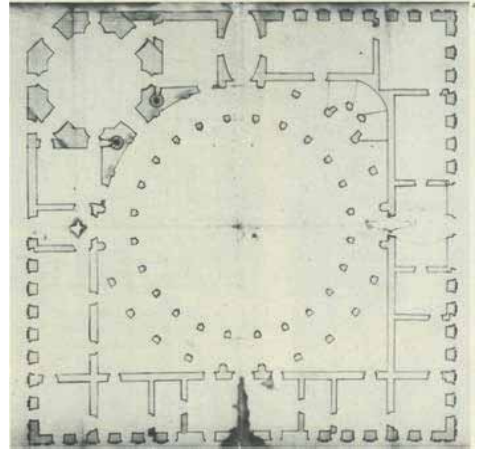


Fig. 8. Veduta del Alhambra con il palazzo di Carlo V

due piani come da lui richiesta. Dai pentimenti del disegno risulta però, che originariamente era più piccola e che è stata ingrandita in un secondo momento, probabilmente solo dopo la lettera del mese di novembre 1527.

Sui lati visibili del suo involucro ottagonale le paraste del palazzo non potevano continuare – una delle ragioni per cui essa è stata collocata in modo atipico sull'angolo nordorientale, dove questa interruzione non appare in maniera stridente (figg. 8, 9). La pianta è quindi stata sicuramente progettata per il sito attuale a sud dell'Alhambra. Questo sito permetteva una residenza centralizzata, visibile già da lontano e con vista sulla sottostante città.

È un palazzo e non una villa, ma il suo cortile tondo con portico, il suo esterno isolato e panoramico e i suoi vestiboli centrali potrebbero essere stati ispirati dal primo progetto per Villa Madama che risale probabilmente ad Antonio da Sanghallo il Giovane e che era sicuramente conosciuto a Castiglione (fig. 10).²³ Castiglione conosceva anche ogni dettaglio del progetto esecutivo per la villa che Raffaello e A. da Sangallo il G. avevano cominciato a costruire per Leone X e per il futuro Clemente VII (fig. 11).²⁴ Come in questa negli angoli del cortile circolare sono ubicate scale triangolari; e, come in questa, il piano inferiore è articolato da un bugnato e nel centro del piano nobile le paraste dell'ordine ionico diventano semicolonne aggettanti. Il porticato del cortile circolare è anche paragonabile al castello di Caprarola che Sangallo stava costruendo verso 1520 per il futuro Paolo III.²⁵ Machuca poteva difficilmente ricordarsi in maniera così dettagliata di Villa Madama che, nella primavera 1520, non era ancora molto progredita. Le analogie si spiegano meglio nell'ipotesi che Mendoza o Castiglione ne abbiano fatto venire i rilievi a Granada.

Le analogie tipologiche con Villa Madama sono in evidente contrasto con il linguaggio alquanto arcaico del progetto. Le numerose finestre parzialmente tamponate dai muri interni fanno supporre che il progetto già prima del mese di novembre 1527 sia stato modificato nel tentativo di seguire il modello dei palazzi italiani, dove grandi sale si susseguono in ambienti minori e sboccano infine nella camera padronale. In un secondo momento il progettista potrebbe aver ingrandito la presumibile stanza dell'imperatore situata nell'angolo sudorientale. Potrebbe anche aver suddiviso le sale ai lati del vestibolo occidentale e rimpicciolito il vestibolo meridionale. Non avrebbe però o non voluto o non potuto tentare di mettere il sistema esterno di paraste in una corrispondenza migliore con la disposizione interna. Comunque, prima del mese di novembre 1527 il suo progetto deve essere stato ancora più regolare e simmetrico.

23 C. L. Frommel, *Lo sguardo ideale di Raffaello sull'architettura*, in "Atti del Convegno "Vedere con occhio ideale" Roma dicembre 2016, a cura di S. Frommel e U. Pfisterer (in corso di stampa).

24 Frommel, *Villa Madama*, in Frommel, Ray, Tafuri, pp. 311-356; Shearman, pp. 405-413; C. L. Frommel, *Il palazzo italiano prima del Sacco di Roma*, in „Bollettino dell'arte“ 2016.

25 F. Fagliari B. Buchicchio, *Palazzo Farnese a Caprarola*, in R. Tuttle, B. Adorni, C. L. Frommel, C. Thoenes, „Vignola Jacopo Barozzi“, Milano 2002, pp. 210-233.

Nell'esterno egli sembra essere partito dalla misura complessiva della larghezza di circa 224 piedi castigliani (0,2826 m o poco meno di un piede antico di 0,2974 m). L'altezza di ognuno dei due piani, di circa 32 p. c., corrisponde approssimativamente a quella dei piani di Palazzo Farnese. Sono cifre ben divisibili e il rapporto tra altezza e larghezza delle fronti è di circa 1:3,5. Egli divide la larghezza in diciassette campate di circa 12 p.c. (3,33 m), molto più strette e luminose di quelle di Palazzo Farnese (4,45 m) e della maggior parte dei palazzi romani. Distribuisce la misura restante a comporre i due angoli (che però non corrispondono ancora a quelli del progetto eseguito) e sulle campate centrali maggiori.

Sembra che la pianta quadrata e l'articolazione paratattica con paraste singole siano state invece influenzate dal Palazzo Gravina a Napoli, edificato a partire dal 1513 dal poco noto architetto Gabriele d'Agnolo (figg. 12, 13).²⁶ Machuca conosceva probabilmente Napoli, ma le analogie con il Palazzo di Carlo V si spiegherebbero meglio, se egli abbia avuto a disposizione i rilievi. Carlo V, dal 1516 re di Napoli, non aveva ancora visitato la città ma, nel 1528, quando scoprirà l'atteggiamento antimperiale del duca di Gravina, Ferdinando Orsini, impedirà la confisca del palazzo.

Nel disegno i portali meridionale e occidentale non sono ancora articolati. Il diametro del cortile circolare, di circa 33,35 m, è di solo sedici centimetri inferiore a quello di Villa Madama. L'unica scala accennata nell'angolo sudorientale che si trova nelle vicinanze del presumibile appartamento di Carlo e che torna anche nelle due piante successive, è equestre e somiglia a quella del progetto di Peruzzi per il palazzo dei fratelli Orsini nelle Terme di Agrippa del 1517 circa.²⁷

Come nel castello di Belver, uno dei primi il cui nome tradisce già la posizione panoramica, il cortile è circondato da un portico a due piani (fig. 14).²⁸ Belver era stato costruito nel primo Trecento dai re di Mallorca, lontani antenati dell'imperatore. Questi aveva riconquistato l'isola nel 1522 e potrebbe essersi riallacciato consciamente a questa splendida tradizione. Diversamente dai precedenti cortili circolari, la pianta prevede un portico illuminato e ventilato su ambedue i lati. Il cortile doveva essere sufficientemente grande per tornei, passione particolare dell'imperatore, e i portici avrebbero potuto ospitare un folto pubblico.²⁹

I pilastri delle arcate sono articolati da un ordine con esili semicolonne; il lato del pilastro rivolto verso l'interno del portico è liscio, ma trova riscontro nelle paraste di uguale misura disposte lungo la parete perimetrale. Questo sistema arcaico si distingue ancora essenzialmente

26 F. Divenuto, *Il palazzo Orsini di Gravina a Napoli: dal Cinquecento al ripristino novecentesco*, in "Palladio" 16, 2003, pp. 53-70.

27 C. L. Frommel, "Ala maniera e uso delj bonj antiquj": Baldassarre Peruzzi e la sua quarantennale ricerca dell'antico, in C. L. Frommel, A. Bruschi, H. Burns, F. P. Fiore, P. N. Pagliara, „Baldassarre Peruzzi 1481-1536“, Venezia 2005, pp. 64-66, tav. 183 e.

28 G. Kerscher, *Architektur als Repräsentation: spätmittelalterliche Palastbaukunst zwischen Pracht und zeremoniellen Voraussetzungen: Avignon - Mallorca - Kirchenstaat, Tübingen 2000*, pp. 35-36, fig. 23.

29 C. L. Frommel, *I tre progetti bramanteschi per il Cortile del Belvedere*, in C. L. Frommel, „Architettura alla corte papale“, Milano 2003, pp. 89-155.

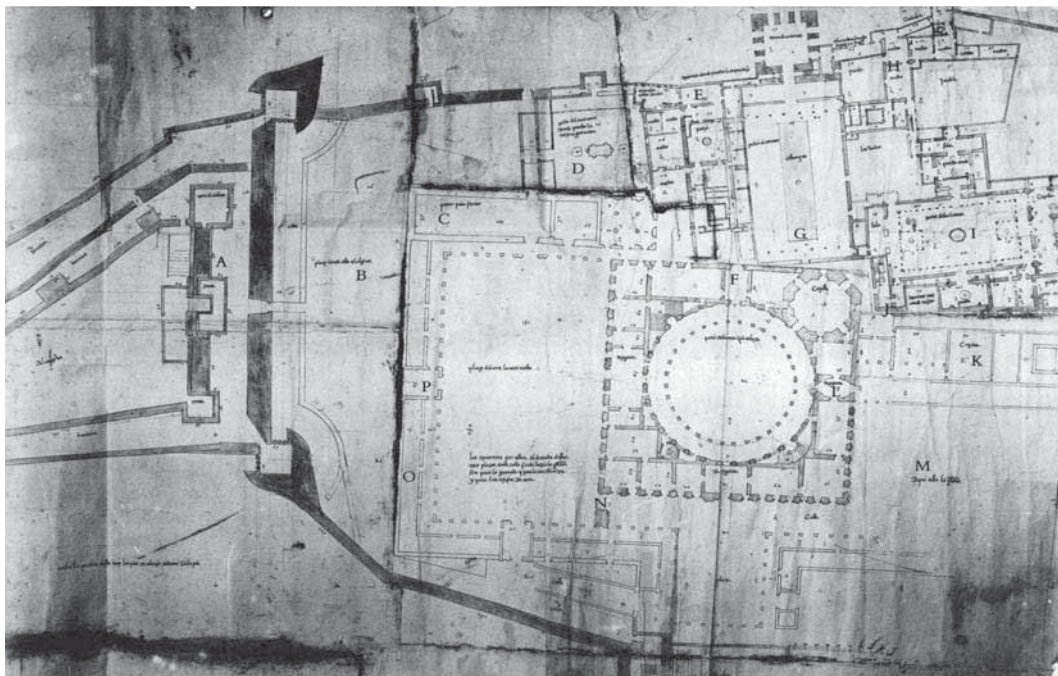


Fig. 9. Alhambra, pianta con palazzo di Carlo V

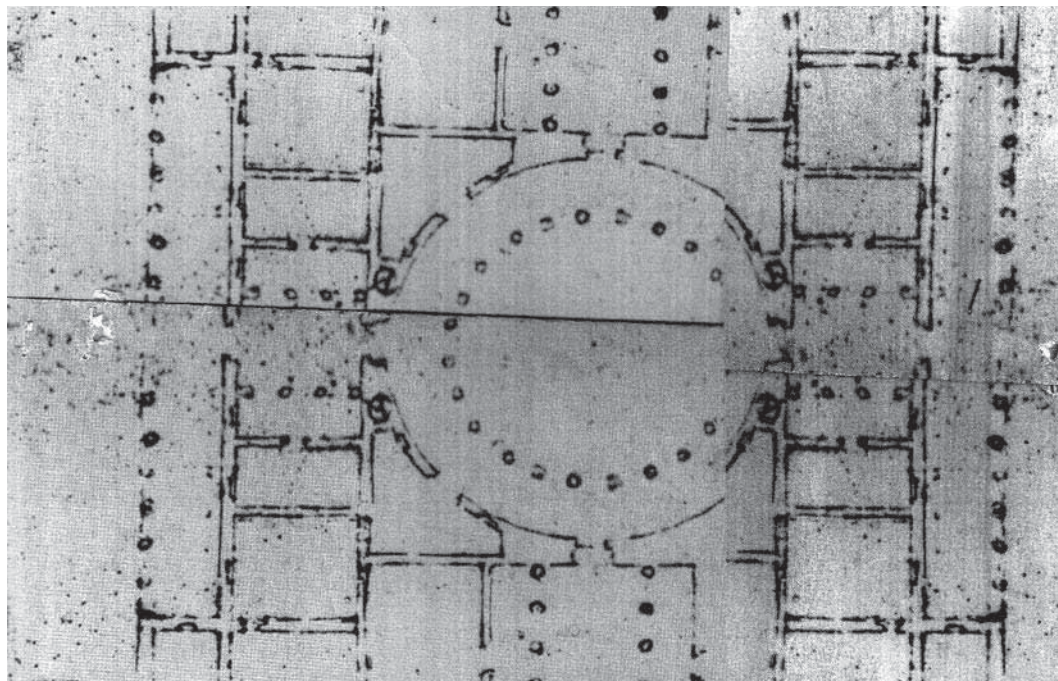


Fig. 10. Fotomontaggio ricostruttivo del progetto GDSU 1054 A di A. da Sangallo per Villa Madama

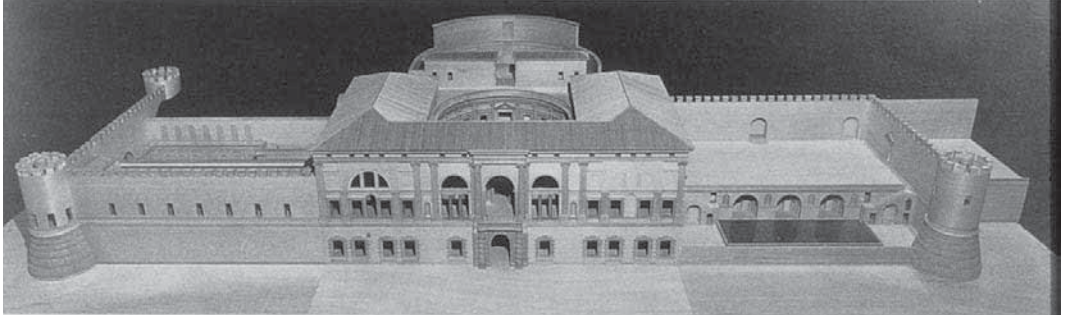


Fig. 11. Plastico ricostruttivo di Villa Madama (C. L. Frommel, G. Dewez) (Roma, Ministero degli Esteri), dettaglio

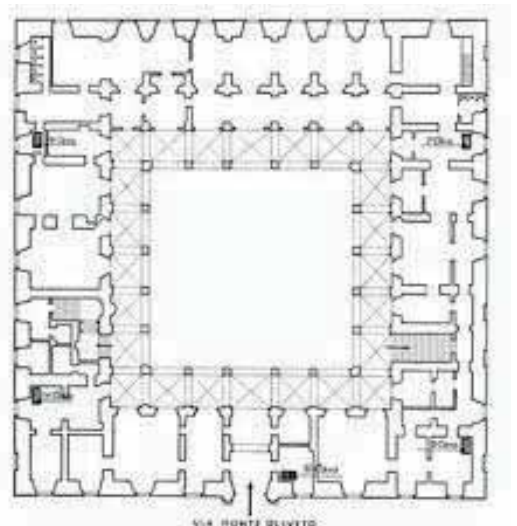


Fig. 12. Napoli, Palazzo Gravina

Fig. 13. Napoli, Palazzo Gravina,
pianta del pianterreno



Fig. 14. Mallorca, castello Belver, cortile

da quello dei teatri romani, dalla cerchia di Bramante o dal fondale architettonico dell'*Adorazione* di S. Maria dell'Anima di Giulio Romano³⁰, ma è simile a quello del cortile del Collegio Fonseca di Salamanca che viene datato attorno 1528, attribuito a Juan de Alava e a Diego de Siloe (1495-1563) che, nel 1514/15 aveva lavorato a Napoli (fig. 15).³¹ Come in questo per il portico del pianterreno potrebbe quindi essere stato previsto un soffitto ligneo e per il piano superiore arcate su pilastri o su colonne. L'articolazione esterna del progetto dell'Archivio poteva essere risolta con semplici paraste di ordine dorico sul prospetto esterno – simili al Collegio Fonseca – (fig. 16), e non è detto che nel 1526/27 sia stato già previsto il bugnato del pianterreno. Siloe, che nel 1528 comincia la sue attività come architetto della cattedrale di Granada, potrebbe quindi aver contribuito anche al progetto dell'Archivio.

Il pianterreno è simile al piano nobile dell'ala sud parzialmente realizzata del palazzo e anche la disposizione delle sue altre tre ali deve essere stata simile (fig. 17). Dalle sei finestre della sua presumibile camera che, con più di 60 metri quadrati, è molto più grande di quella del cardinale Medici a Villa Madama, ma leggermente più bassa, Carlo avrebbe potuto vedere non solo il panorama e la città ma, come i padroni dei palazzi rinascimentali, anche i visitatori in arrivo e i movimenti nella piazzetta antistante. Nell'ala meridionale la camera continua in due salette, la prima illuminata da quattro finestre, la seconda situata sopra il vestibolo che già allora doveva aprirsi in una grande arcata sulla piazzetta, forse una serliana come nella Porta del Perdono di Diego Siloe (fig. 28).³² L'imperatore, nel presentarsi alla folla nella piazzetta, avrebbe avuto lo stesso impatto visivo del papa nella loggia delle benedizioni. Sempre a lui potrebbe essere stata destinata anche la camera minore sull'angolo sudoccidentale, e anche i piccoli ambienti adiacenti sembrano far parte della zona più intima e meno rappresentativa del suo appartamento. Egli avrebbe potuto quindi abitare nell'ala meridionale e in parte delle ali orientale e occidentale del piano nobile e, forse già allora, la sua camera doveva essere separata dalla cappella da una lunghissima sala destinata alle riunioni.

Il portale occidentale, che le fonti definiscono come principale, è l'unico che si apre, come quello di Villa Madama, in tre campate sul vestibolo ed è più largo di quello dell'imperatore. Già allora, nell'angolo nordoccidentale del cortile, deve essere stata prevista una scala pedonale per raggiungere anche il piano nobile. La camera di rappresentanza dell'imperatrice era forse stata prevista nell'angolo nordoccidentale del piano nobile e il suo appartamento poteva continuare nell'ala occidentale fino alla sala sopra il vestibolo e nell'ala settentrionale fino alla cappella. Lo stretto andito dell'ala settentrionale collega il palazzo con l'Alhambra e con le sei stanze dell'appartamento imperiale costruito negli anni 1528-33 (fig. 18). Il pianterreno doveva essere destinato agli uffici e alle sale per le riunioni, mentre la cucina, il tinello dei cortigiani e servizi analoghi erano probabilmente previsti fuori del palazzo.

30 Rosenthal, p. 215, fig. 169.

31 Gómez-Moreno González, *las Águilas del Renacimiento*, pp.63; Nieto, Morales, Checa, pp. 128-130.

32 V. sotto p. o.



Fig. 15. Salamanca, Collegio Fonseca, cortile



Fig. 16. Salamanca, Collegio Fonseca, esterno

Fig. 17. Alhambra, palazzo di Carlo V prima del 1930

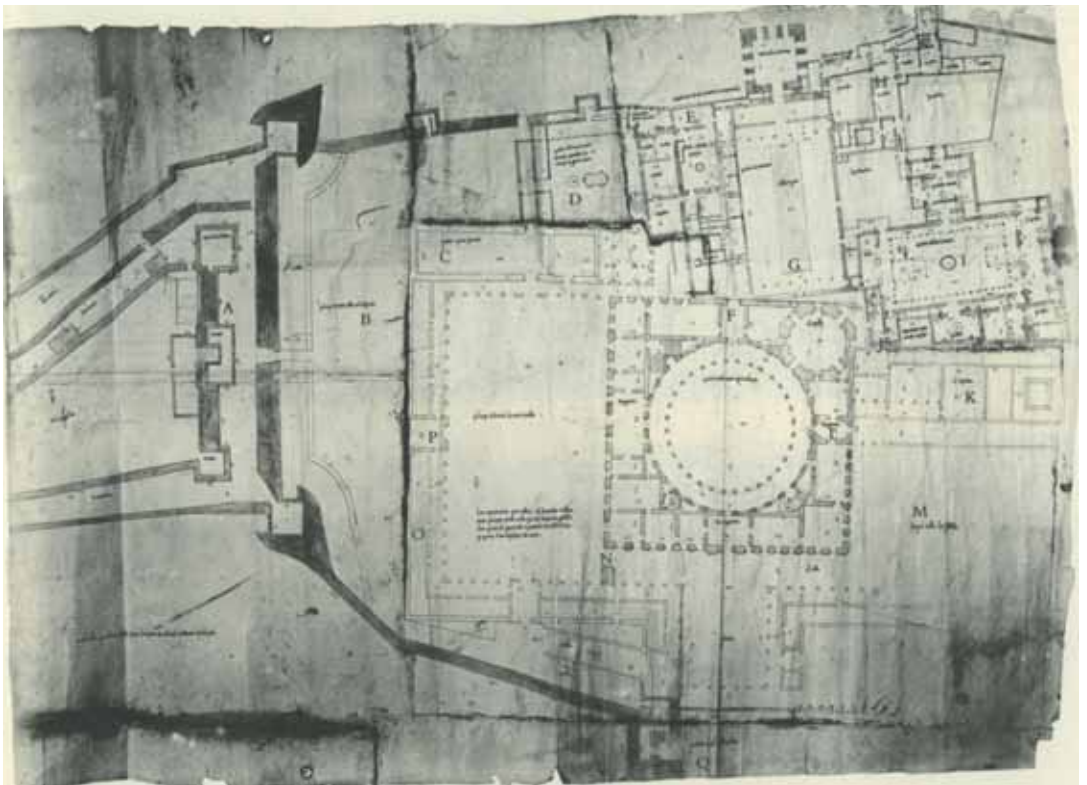
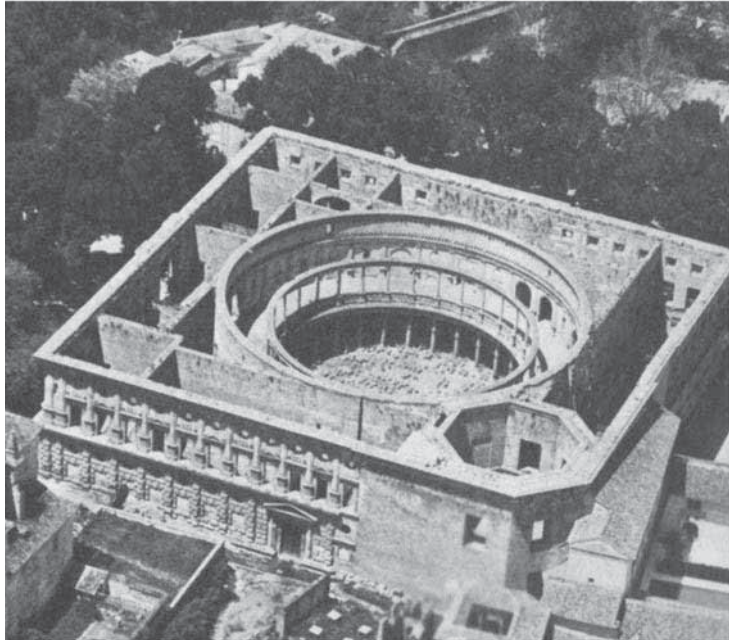


Fig. 18. P. Machuca, progetto per l'Alhambra e il palazzo di Carlo V (Madrid, Palazzo Reale) (con lettere = Rosenthal, tav. 17)

Le due piante del Palazzo Reale di Madrid

La grande pianta di Madrid è autografa e provvista di scala metrica in piedi castigliani (fig. 18).³³ Nel mese di luglio 1529 l'imperatore era partito per l'incoronazione di Bologna e tornerà in Italia nel mese di luglio 1533. Probabilmente, solo allora e solo dopo aver in precedenza controllato attentamente e approvato il progetto, egli concederà definitivamente un finanziamento di 50 000 d. per i primi sei anni della costruzione che è quindi molto minore di quello previsto nel 1527, e i lavori sembrano essere stati iniziati nello stesso anno.³⁴

La pianta che potrebbe risalire al 1532/33,³⁵ reca le indicazioni delle diverse località e comprende anche l'Alhambra, l'appartamento imperiale in essa appena costruito e la fortezza a Ovest. Le dimensioni, la disposizione interna e l'articolazione delle paraste esterne del palazzo rimangono quasi inalterate, mentre le arcate del cortile sono già state sostituite da trentadue colonne con intercolunni minori che trovano riscontro nelle paraste dei lati interni del portico, un sistema coerente e tettonico come nei contemporanei cortili romani che senz'altro è attribuibile a Machuca. Ora il cortile è ancora più simile a quelli del primo progetto per Villa Madama (fig. 10) e per il Tempietto di S. Pietro in Montorio a Roma per cui era anche previsto un secondo piano con le cellule dei monaci.³⁶ Machuca sembra essere seguito Bramante perfino nella quadratura sulla quale è basato il sistema della pianta.

Dai pentimenti della pianta si evince che le arcate esterne del portico inizialmente erano aperte. Anche dall'asimmetrico vestibolo occidentale e dall'ultima campata del fronte occidentale che è più larga delle precedenti risulta che Machuca sta ancora lavorando alla disposizione interna. Egli completa l'angolo nordoccidentale del cortile con una larga e comoda scala pedestre. Questa è presumibilmente destinata a raggiungere il piano nobile con gli appartamenti di Isabella, mentre la scala a chiocciola e il prolungamento di una stanza ubicata nell'angolo sudoccidentale dovevano invece far parte dell'appartamento personale di Carlo. Gli angoli esterni del palazzo ora corrispondono al progetto eseguito, e le paraste binate, forse senza bugnato, ritornano anche nei due portali. Esse aggettano dalle paraste adiacenti solo sul fronte meridionale e, nella soluzione alternativa a sinistra, non solo dalla semiparasta ma anche da un ulteriore profilo intermedio della parete, come nell'esecutivo -- un'ulteriore conferma che si tratta del portale dell'imperatore.

Alla facciata meridionale è anteposto il cortile d'onore dell'imperatore il cui asse longitudinale attraversa il palazzo fino all'Alhambra e in cui sbocca la principale via d'accesso dalla città. Il cortile occidentale -- più grande -- è collegato alla fortezza, ultimo rifugio in caso di emergenza,

33 Gómez-Moreno González 1941, pp. 123; Rosenthal, pp. 25-48, 256-266; Tafuri 1987, pp. 4-26; Tafuri 1992, pp. 255-304; Marias 1989, pp. 369-387; Stiglmayr, pp. ; *Carlos V y la Alhambra*, pp. 197-198.

34 Rosenthal, pp. 51-52, 266-267.

35 V. sotto p. o.

36 C. L. Frommel, *Bramante, il Tempietto e il convento di San Pietro in Montorio*, in „Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana“ 2017 (in corso di stampa).

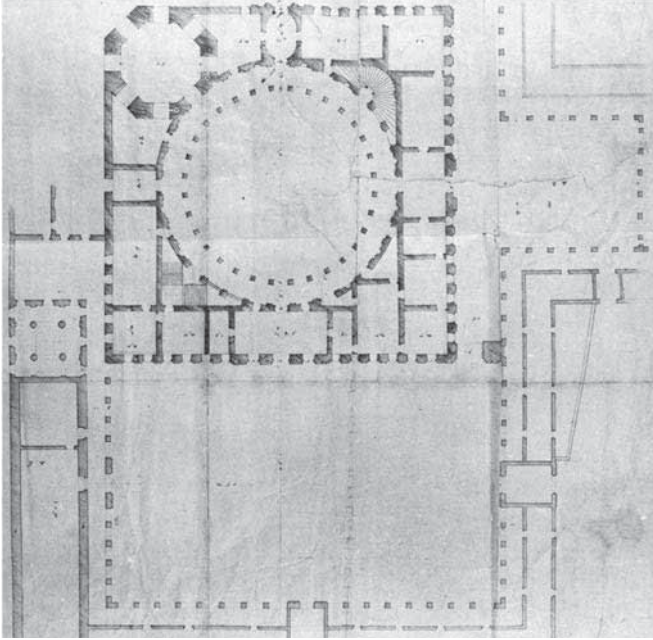


Fig. 19. P. Machuca, progetto per il palazzo di Carlo V (Madrid, Palazzo Reale)

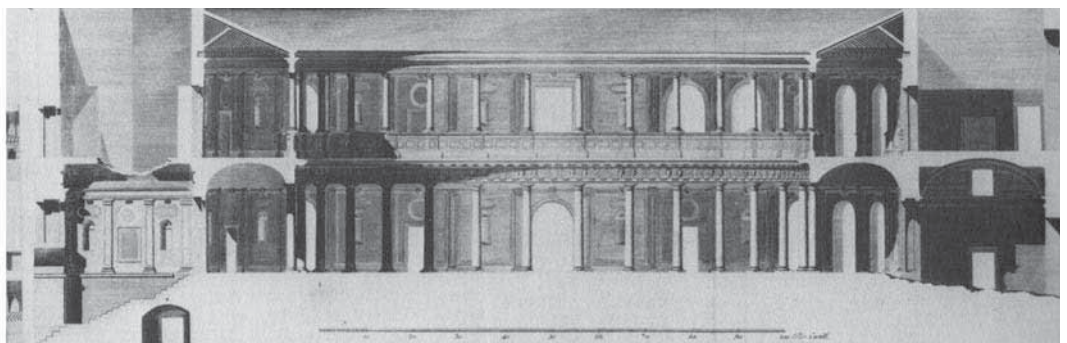


Fig. 20. José de Hermosilla, alzato del fronte meridionale e sezione nord-sud del palazzo di Carlo V (Academia di San Fernando, Madrid)

ma non mantiene un rapporto ugualmente assiale con il palazzo. Il pianterreno di questi due cortili -- che potevano essere utilizzati per tornei e per spettacoli -- è circondato da arcate su esili pilastri quadrati senza ordine, simili a quelli del cortile di Palazzo Gravina. La maggior parte della superficie del pianterreno poteva essere a disposizione delle scuderie mentre quello superiore forse a uffici. La porta settentrionale del grande cortile si apre su un grande salone -- forse quello richiesto da Carlo nel 1527. Nel palazzo non sono indicati gabinetti, scalette interne o stufette; la cucina e gli altri servizi sono sistemati in una bassa ala aggiunta a est del palazzo (fig. 18)³⁷. Mendoza, costretto di abbandonare l'idea del palazzo isolato, ritarda però l'esecuzione dei due cortili, dell'ala della cucina, della nuova chiesa prevista al posto di una precedente moschea a Est del palazzo e che sarà costruita solo alla fine del Cinquecento (fig. 18).

La seconda pianta del Palazzo Reale, più piccola ma ugualmente autografa, deve essere successiva e corrisponde forse già al progetto esecutivo del 1533 (fig. 19)³⁸. Il portico del cortile circolare è già chiuso verso l'esterno e i conflitti tra i muri interni e le finestre sono diminuiti. Il vestibolo pseudo-ovale dell'ala orientale è più simile a quello realizzato e la porta orientale è già articolata da semicolonne. La rampa equestre è più elaborata ma manca la scala a chiocciola segreta nell'angolo sudoccidentale. Ora gli ambienti dell'angolo nordoccidentale e dell'ala settentrionale sono accessibili solo dal cortile e anche il portale occidentale sorge per lo spessore di mezza parasta.

III. I lavori degli anni 1533-37

Nel 1533 Machuca comincia le fondazioni delle quattro ali e, grazie agli 8333 d. annuali messi a disposizione per la fabbrica, non ha problemi finanziari.³⁹ Egli dà la priorità all'ala sud dell'imperatore che nel 1537 è già innalzata oltre il pianterreno, ma continua anche le altre (figg. 20-22)⁴⁰. Per essere presente e vicino ai lavori si fa costruire una casa panoramica nel così detto *Patio di Machuca* dell'Alhambra. Nel 1539 fa realizzare un piccolo modello ligneo del palazzo, probabilmente il secondo, che misura circa un metro e che comprende solo le ali meridionale e occidentale e una sezione del cortile.⁴¹ Machuca e Mendoza non sono più giovani e, probabilmente, vogliono assicurarsi che la costruzione continui secondo le loro direttive aggiornate. Per le campate laterali serve la bianca pietra arenaria che è disponibile nelle cave vicine e che si ossiderà nel corso dei secoli. Solo il basamento dello zoccolo, i capitelli e la trabeazione sono tagliati in una pietra calcarea più dura e, in origine, questi materiali potevano essere destinati a tutto l'esterno.

37 Rosenthal, p. 37-38.

38 Gómez-Moreno González 1941, p. 106; Rosenthal, pp. 25-48, 256-266; Tafuri 1987, pp. 4-26; Tafuri 1992, pp. 255-304; Marias 1989, pp. 369-387; Stiglmayr, pp. ; *Carlos V y la Alhambra*, pp. 20-202.

39 Rosenthal, pp. 51-57.

40 Ivi, pp. 62-74.

41 Ivi, pp. 42-43.



Fig. 21. Alhambra, palazzo di Carlo V, fronte meridionale



Fig. 22. Alhambra, palazzo di Carlo V, fronte meridionale, portale



Fig. 23. Roma, Palazzo Stati, porta

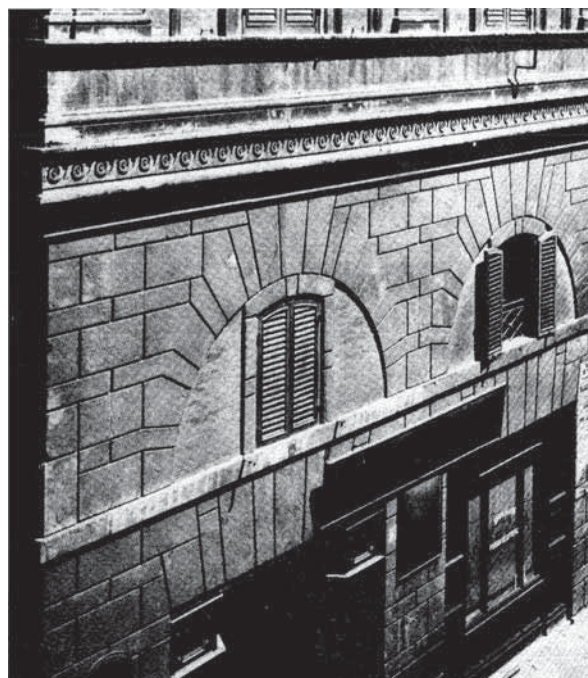


Fig. 24. Roma, Palazzo Alberini, pianterreno, dettaglio

Come a Palazzo Caprini di Bramante e come a Palazzo Gravina il piano nobile è contraddistinto da un ordine che contrasta col bugnato del pianterreno, contrasto però considerevolmente ridotto a causa dell'altezza uguale dei due piani e della presenza nel pianterreno stesso di un ordine. Le finestre sono sprovviste dei balconi di Palazzo Caprini, le semicolonne binate sono diventate semplici paraste come a Palazzo Gravina e l'ordine dorico è diventato ionico. Come in numerosi palazzi del Quattro- e del primo Cinquecento un sedile corre lungo le due facciate principali. Ogni piano si apre non solo in grandi finestre rettangolari, ma, come a Palazzo Té, anche in una fila di piccole finestre che sono però circolari come quelle del piano nobile del progetto GDSU 1315 A di A. da Sangallo per la sua casa in Via Giulia.⁴²

Anche nel linguaggio del pianterreno l'influsso romano è evidente. Già verso il 1523 Peruzzi aveva combinato nella *Presentazione al Tempio* l'ordine tuscanico con un'alternanza di bugne strette e larghe e l'aveva continuato nell'ordine ionico del piano superiore⁴³ e, poco prima, Giulio Romano aveva nascosto le paraste dell'ordine tuscanico della porta sotto una densa sequenza di nove file di bugne che sporgono dalla parete bugnata del pianterreno di Palazzo Stati (fig. 23).⁴⁴ In tutti e due i casi la superficie granulare delle bugne è sensibile alle variazioni della luce e la trabeazione è ridotta a un architrave a due fasce e a una cornice semplice. L'influsso di Raffaello e della sua scuola è evidente anche nelle bugne sopra le finestre rettangolari i cui angoli sono parzialmente tagliati (fig. 24).⁴⁵ Con un rapporto di circa 1:10 le paraste di Machuca sono però snelle come quelle della facciata del Collegio Fonseca (fig. 16). Il profilo delle basi – che aggettano in modo medievale da una cornice continua -- non corrisponde al semplice toro dell'ordine tuscanico. Diversamente dalla porta di Palazzo Stati le bugne non nascondono le paraste ma le decorano e sui fusti blocchi stretti si alternano a blocchi larghi: Machuca non è tanto interessato al carattere di supporto dell'ordine inferiore quanto a realizzare una superficie decorativa e coerente come quella del pianterreno di Palazzo Alberini.

Machuca, nell'ordine ionico del piano nobile con le basi attiche e nella trabeazione composta da architrave a tre fasce, basso fregio liscio e cornice con dentelli, ovoli, mensole e sima decorata da leoni, si avvicina alla norma vitruviana. Non conosce ancora le incisioni dei tre ordini che Serlio ha pubblicato nel 1528,⁴⁶ ma imita l'antico capitello a tre spirali di San Paolo fuori le Mura che Cesariano riproduce nel Vitruvio del 1521, l'unico trattato allora disponibile con illustrazioni sufficientemente grandi e precise, e segue Cesariano perfino nell'echino che è più basso del suo prototipo, nella specchiatura e nell'entasi delle paraste (fig.25).⁴⁷ Come in precedenza a Palazzo Venezia, i piedistalli sono decorati con elementi araldici, non però con lo stemma dell'imperatore ma con l'emblema del *Plus ultra* simile a quello sul camino della camera (fig. 5) e con quello

42 Ivi, p. 183, fig. 133.

43 C. L. Frommel, *Baldassare Peruzzi als Maler und Zeichner*, „Beiheft des Römischen Jahrbuchs für Kunstgeschichte“ 12/13, 1967/68, pp. 125-128.

44 C. L. Frommel, *Palazzo Stati*, in autori vari, “Giulio Romano”, Milano 1989, pp. 117-126.

45 C. L. Frommel, *Il Palazzo Alberini a Roma*, Roma 2009, pp.

46 S. Frommel, *Sebastiano Serlio*, Milano 1998, pp. 51-52, 61-75.

47 C. Cesariano, *Di Lucio Vitruvio Pollione De architectura libri decem*, Milano 1521, III, H 2.

del Toison d'oro. Nei campi ciechi che accompagnano le paraste e che conferiscono all'ordine maggior peso, egli s'ispira al coro bramantesco di S. Pietro e all'avancorpo di Palazzo Fieschi e, come in quest'ultimo, mensole sostengono la trabeazione al centro delle campate (fig.26).⁴⁸ I campi ciechi si innalzano da frammentati piedistalli e basi, come se facessero parte dell'ordine e tornano anche agli stretti angoli del palazzo. Tuttavia le nicchie scavate negli intercolunni delle paraste binate angolari, anch'esse ispirate da Bramante, sono troppo piccole e snelle e situate in posizione troppo casuale per creare un effetto paragonabile.

Disegni di artisti o sporadici racconti di viaggiatori difficilmente possono essere stati sufficienti per una conoscenza così dettagliata dei prototipi e dei motivi del Rinascimento italiano e di quello romano in particolare. L'evidente influsso della contemporanea architettura romana sul linguaggio del camino e dei soffitti dell'appartamento imperiale, sui progetti per il colonnato del cortile del 1532/33 e sull'alzato esterno del palazzo potrebbe trovare spiegazione però nell'ipotesi di un ritorno di Machuca in Italia dopo il 1528, dove avrebbe potuto studiare i progetti con occhio ancora più attento che non nel 1521, quando era solo un pittore e non aveva ancora acquisito esperienza di progetti architettonici. Solo dal 1533 in poi risulta attivo nel cantiere del palazzo e, dopo il 1526, sarà documentato a Granada solo nel 1537.⁴⁹ Durante la lunga pausa tra il primo progetto -- il cui autore rimane incerto -- e il completamento dell'appartamento imperiale nell'Alhambra, Mendoza potrebbe averlo inviato in Italia, e non solo per studiare gli ultimi esempi di architettura ma anche per discutere del grande progetto con architetti italiani. Prima della sua partenza per l'Italia nel mese di luglio 1529 l'imperatore non aveva ancora autorizzato l'inizio dei lavori e un suo rientro a breve era poco probabile.

IV. Il cambiamento del progetto nel 1537 e i lavori fino al 1542

Dal linguaggio più maturo degli elementi del palazzo realizzati dopo il 1537 si evince che Machuca, anche in quest'occasione, riuscirà ad informarsi delle ultime tendenze innovative provenienti dall'Italia.⁵⁰ Già nel 1536/37 egli deve aver modificato il progetto per il portale meridionale: in questo la pietra arenaria è sostituita dal marmo e l'ordine bugnato con un ordine ionico, le cui semicolonne binate alludono all'emblema del *Plus Ultra* di Carlo.⁵¹ Per proporzionarle secondo le regole vitruviane Machuca innalza le colonne su piedistalli i cui rilievi celebrano le vittorie imperiali. La trabeazione aggetta come nell'arco trionfale di Pola e la porta interna è riccamente decorata con allegorie glorificanti le sue gesta.

48 Frommel, *Der römische Palastbau*, I, pp. 97-99, II, pp. 180-188; Rosenthal, p. 197.

49 Ivi, pp. 13-17, 57-62, 266-277.

50 V. sotto p.

51 Rosenthal, pp. 65, 267-268.

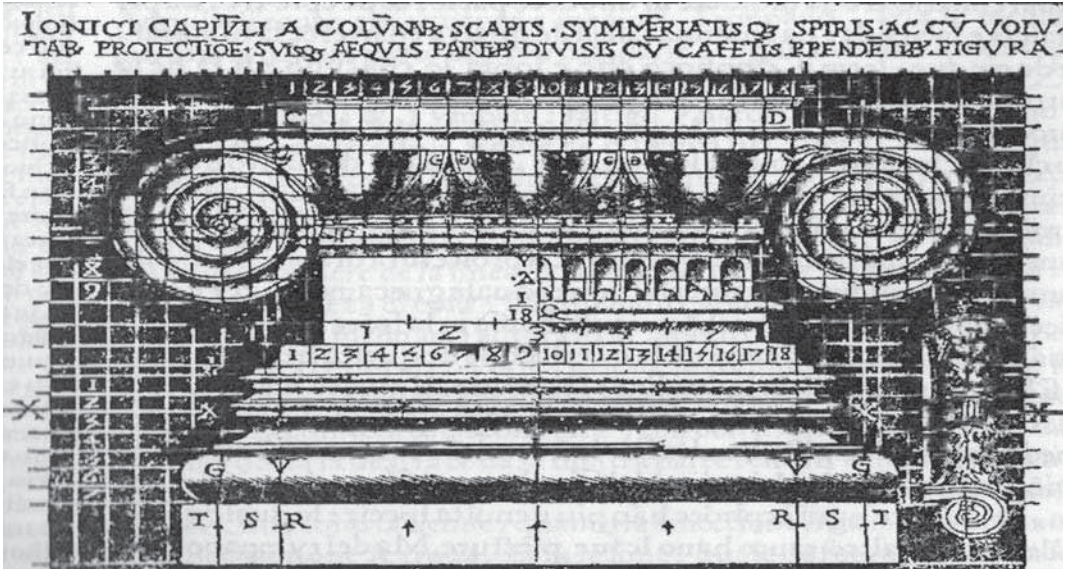


Fig. 25. C. Cesariano, ordine ionico (da Vitruvio 1521)



Fig. 26. Roma, Palazzo Fieschi, pianterreno del avanocorpo

L'imperatore stesso potrebbe aver richiesto maggior fasto nel disegno del suo portale. Benché già negli anni 1529-30 egli abbia visitato alcune città importanti dell'Italia settentrionale, solo nel mese di novembre 1535, dopo la vittoria di Tunisi, egli visiterà Napoli.⁵² Ora può vedere personalmente Palazzo Gravina, la Porta Capuana decorata in suo onore con trofei e con il suo stemma e deve aver osservato con particolare attenzione l'arco di Castelnuovo eretto da un suo parente, il re di Napoli Alfonso di Aragona, il monumento più spettacolare destinato alla gloria spagnola e alla sua famiglia (fig. 27):⁵³ è marmoreo, contraddistinto da due coppie di colonne, da stemmi, da rilievi trionfali e da allegorie e da un secondo livello con una "finestra" predisposta per la statua equestre di Donatello. Nel mese di aprile 1536 Carlo attraverserà a Roma archi trionfali antichi e archi effimeri disegnati da A. da Sangallo e da Peruzzi e, forse, proprio in questi mesi gli verrà l'idea di decorare il proprio palazzo con uno splendore classicheggiante a questi paragonabile. Egli tornerà in Spagna nel mese di dicembre 1536 e, verso il 1538, sembra aver aumentato il finanziamento annuo del palazzo a 10 000 d.⁵⁴

In questo momento Carlo non ha ancora visto la *Porta del Perdono* della cattedrale di Granada, in cui vuole essere sepolto (fig. 28)⁵⁵. Era stata realizzata nel 1534 da Diego Siloe che nel 1514/15 aveva lavorato a Napoli. Questo conosceva sia l'arco di Castelnuovo, sia, probabilmente, anche l'arco di Traiano a Benevento del quale riprende il ritmo trionfale, sia l'arco di Settimio a Roma, dove colonne a tutto tondo posate su alti piedistalli sono ugualmente collocate davanti alle paraste. La *Porta del Perdono* è decorata con gli stemmi dei re di Spagna e con l'emblema del Plus Ultra di Carlo e il suo piano superiore è aperto in una serliana cieca. Siloe prolunga l'arco ai lati dei pilastri laterali e l'incorona con due frontoni spezzati. Nel contempo però, questa porta si differenzia dal sobrio disegno cinquecentesco dei portali di Machuca per l'abbondanza decorativa che richiama il Quattrocento. Forse il progetto era stato presentato a Carlo, ma non c'è dubbio che è una delle fonti d'ispirazione più importante per Machuca e per Mendoza. Siloe riprenderà l'arco trionfale a due livelli con colonne libere anche nelle sue opere successive ma, neanche nel Duomo di Granada, nella cappella di San Salvador di Ubeda o nel cortile del Collegio Maggiore di Sevilla, creerà architetture così italianizzanti come Machuca nel Palazzo di Carlo V che, fino a poco tempo fa, era stato attribuito addirittura a Giulio Romano.

Lo scalpellino e scultore lombardo Niccolò da Corte (1500-1551) che, nel mese di novembre 1537, riceverà il primo pagamento per la *Fama* distesa sopra la porta viene incaricato dell'esecuzione del portale meridionale.⁵⁶ In precedenza egli aveva fatto carriera a Genova insieme al giovane Guglielmo della Porta, secondo Vasari, un protetto di Perin del Vaga. Anche Perino aveva collaborato con Raffaello nella *Seconda Loggia*; nel 1528 era stato chiamato a Genova da Andrea Doria, l'ammiraglio di Carlo V e, ben presto, era diventato un punto di riferimento nella vita artistica

52 Brandi, pp.244-329.

53 C. L. Frommel, *Alberti e l'arco trionfale di Castel Nuovo*, in "Annali di Architettura" 20, 2008, pp. 13-36.

54 Rosenthal, p. 52.

55 Gómez-Moreno González, *Diego Siloe*, pp. ; R. Naldi, *Magnificence of marble*, München 2015, pp.

56 Ivi, pp. 69-74; M. Estella, F. Lamera, *Da Corte, Niccolò*, in „Dizionario biografico degli italiani“ 31, Roma 1985.

Fig. 27. Napoli, Castelnuovo,
Arco del re Alfonso



Fig. 28. Granada, cattedrale,
Porta del Perdono



genovese.⁵⁷ Nel 1529 e ancora nel 1533, disegna gli archi trionfali per l'entrata dell'imperatore e a lui è attribuito il portale marmoreo di Palazzo Doria, dove colonne scanalate s'innalzano su piedistalli decorati da trofei e dove i triglifi dell'ordine dorico sono trasformati in mensole, come nelle finestre di Palazzo Fusconi di Peruzzi (fig. 29).⁵⁸ Lo stemma del duca che incorona il frontone curvo è inquadrato da allegorie distese e da putti con festoni. Niccolò e Guglielmo se ne ispirano verso il 1532 nel portale di Palazzo Salvago a Genova, ma le loro colonne sono lisce e i loro triglifi più canonici. Anche il colonnato corinzio della successiva cappella Cybo del Duomo di Genova, che essi ultimeranno poco prima del trasferimento di Niccolò a Granada, è liscio.

Machuca segue ancora nei capitelli, nella doppia entasi e perfino nelle basi che derivano dal Pantheon, l'ordine ionico di Cesariano (fig. 25). Nei trofei dei piedistalli e nella scanalatura s'ispira invece alla porta di Perino, benché la scanalatura cominci troppo in alto nel somoscapo. Per collegare la trabeazione ionica tripartita a quella abbreviata delle paraste bugnate, egli riduce l'architrave e priva la cornice dei dentelli, degli ovoli e delle mensole. Per creare una transizione più dolce, egli continua i piedistalli in forma rientrante. Sembra che siano state prolungate per aggiungervi ulteriori trofei trionfali e forse anche statue di allegorie vittoriose invece dei leoni che saranno collocati solo nel diciottesimo secolo.

L'epigrafe di Carlo V incisa nel fregio della porta conferma ulteriormente che si tratta del portale dell'imperatore. L'edicola in pietra arenaria è ionica, ma le sue snelle paraste e l'architrave liscio che continua senza fregio intermedio nella cornice con dentelli e ovoli, ricordano la porta dorica nel Quarto Libro di Cesariano. Le specchiature delle paraste sono simili a quelle del piano nobile. Sopra il frontone triangolare sono distese *Vittorie* e, nel timpano, appare l'allegoria dell'*Abbondanza*. Evidentemente Niccolò da Corte ha ispirato il ricco decoro scultoreo, ma i trofei sui piedistalli e le allegorie della porta interna devono essere stati disegnati da Machuca, l'artista figurativo più inventivo ed esperto. Interrompendo la continuità egli separa l'ordine ionico con fasce di muro dalle paraste bugnate e ripete le fasce anche nella campata interna, dove però non le unisce in un campo cieco come nelle campate laterali del piano nobile – forse per lasciare spazio alle allegorie di Niccolò da Corte.

Nel 1537-39 si pagano le colonne e le lastre marmoree della “finestra” del piano superiore del portale meridionale, forse ancora una serliana come nella *Porta del Perdono*, le cui colonnine dovevano però essere probabilmente collocate direttamente sulla trabeazione del piano inferiore, come nella serliana dell'*Incendio del Borgo* di Raffaello.⁵⁹ I pagamenti non parlano ancora delle colonne marmoree del grande ordine superiore.

57 E. Parma Armani, *Perin del Vaga L'anello mancante Studi sul Manierismo*, Genova 1986, pp. 73-152.

58 Frommel, *Der römische Palastbau*, I, p. 160, II, pp. 189-197.

59 Rosenthal, p. 74.

Fig. 29. Genova, Palazzo Doria, porta



Dopo un breve soggiorno a Nizza nell'estate 1538, Carlo torna in Spagna ed è presente alla morte della moglie Isabella nel mese di maggio 1539.⁶⁰ Rassegnato, nei mesi successivi egli redige il suo testamento e nomina il figlio Filippo erede del regno di Spagna e dei suoi possedimenti: vuole sempre essere sepolto con Isabella nel Duomo di Granada e non pensa ad un secondo matrimonio. Il sogno di vivere all'Alhambra, nutrito probabilmente prima di tutto dalla consorte che in questi anni aveva fatto decorare il suo *peinador*, è definitivamente svanito. L'interesse dell'imperatore per il nuovo palazzo deve essere diminuito e le funzioni richieste non corrisponderebbero più

alle precedenti. Alla fine dell'anno egli parte per la Francia e tornerà solo a gennaio 1542 a Valladolid. Per mancanza di tempo e di interesse egli evidentemente non trova occasione di dare il proprio consenso alla realizzazione né del livello superiore del portale meridionale, né delle finestre del piano nobile, sicuramente rappresentate nel nuovo modello dell'inizio del 1539. Non è neanche chiaro, se le rate di 10.000 d. annui saranno versate anche negli anni 1539-44. Niccolò della Corte che non riceve più pagamenti, lascerà nel 1540 il cantiere per lavorare per il duca d'Alba, e nel 1543 si troverà a Genova.⁶¹

Probabilmente, seguendo ancora il progetto del 1533, Machuca comincia nel 1540 il portale occidentale in pietra arenaria e prepara il cortile. A marzo 1542 predispone un carro trainato da un bue per trasportare il progetto all'imperatore ed evidentemente non si tratta solo di piante di carta o di pergamena,⁶² ma neanche adesso Carlo sembra prendere una decisione. Egli nomina nel 1543 Luis Hurtado de Mendoza viceré di Navarra e il figlio, Iniguez Lopez Hurtada de Mendoza, suo successore come Governatore dell'Alhambra. ⁶³ Organizza il matrimonio del proprio figlio sedicenne Filippo con Maria, come la madre, principessa del Portogallo e, nel mese

60 Brandi, pp. 362-392.

61 Rosenthal, pp. 79-82.

62 Ivi, pp. 269, doc. 36.

63 Ivi, pp. 55-57.



Fig. 30. Alhambra, fontana di Carlo V



Fig. 31. Alhambra, palazzo di Carlo V, finestra del piano nobile

di maggio 1543, parte di nuovo. Carlo tornerà solo dopo la sua abdicazione, nel 1556, lasciando le decisioni sul futuro del palazzo a Filippo, il quale, però, non ha mai visitato l'Alhambra.⁶⁴ Questi deve governare un paese la cui situazione finanziaria è precaria, ma potrebbe aver dato il consenso alla ripresa dei lavori ancor prima di luglio 1545, quando sua moglie muore di parto.⁶⁵ Così come Isabella, anche Maria aveva forse sognato una vita nella mite Andalusia.

V. I lavori dagli anni 1545 al 1550

La fontana e le finestre

A ottobre 1545 Niccolò è di nuovo a Granada e, a novembre, firma il contratto per la fontana all'Alhambra fuori della Porta della Giustizia, necessaria anche per far abbeverare i cavalli (fig. 30).⁶⁶ Machuca vi combina la tipologia della fontana di Monte San Savino di A. da Sangallo il Vecchio con motivi del palazzo: infatti, la specchiatura delle snelle paraste e i profili della trabeazione abbreviata dell'ordine dorico sono simili a quelli ionici della porta meridionale e i campi ciechi, la trabeazione sostenuta da mensole e i tondi sono simili al piano nobile. Gli ornamenti della campata centrale della fontana che ricordano quelli della porta di Palazzo Doria a Genova,⁶⁷ sembrano risalire invece a Niccolò.

Nel mese di aprile 1546 si cominciano a realizzare le finestre del piano nobile (fig. 31).⁶⁸ Mentre le loro aperture -- con il rapporto inusualmente snello di 1:2,3 -- risalgono probabilmente ancora al progetto del 1533, le edicole, evidentemente ispirate da un camino corinzio nel *Quarto Libro* di Serlio pubblicato nel 1537 che forse Niccolò ha portato con sé dall'Italia (fig. 32),⁶⁹ si distinguono per la ricchezza decorativa dal camino nella camera di Carlo (fig. 5). Spessi blocchetti mediano tra le tozze mensole continue e la cornice; l'alto fregio con il festone scende dai centri delle volute superiori delle mensole e l'"attico" curvilineo e rastremato si alterna a frontoni triangolari. Machuca traduce la piccola xilografia serliana in una splendida architettura e Niccolò da Corte vi aggiunge le figure, i vasi e le melagrane.

I frontoni tagliano leggermente i campi ciechi e la cornice dei piedistalli interrompe i listelli sotto le mensole. Forse, su ispirazione delle astrazioni di Siloe nel Duomo di Granada (fig. 33), Machuca supera questo conflitto estendendo la zona dei piedistalli fino alla cornice delle edicole. Egli incide però in questa zona neutra uno stretto rettangolo che indica la continuazione dei listelli -- un'invenzione senza precedenti con cui egli sottolinea la priorità dell'ordine maggiore. Fino al 1537 egli potrebbe aver previsto edicole meno ricche e senza listelli laterali.

64 Brandi, Kaiser Karel V., pp. 425.

65 Rosenthal, pp. 55-56.

66 Ivi, pp. 79-82.

67 Ivi, pp. 79-80, figg. 48-49.

68 Ivi, p. 63.

69 Serlio, *Il Quarto Libro*, Venezia 1537, fol. LX.

Il piano superiore del portale sud

Nel mese di luglio 1546, poco prima di essere sostituito dal figlio Luis e forse su ordine Filippo II, il Governatore Inigo Lopez Hurtado de Mendoza cura la stesura delle clausole relative all'esecuzione del piano superiore del portale sud, clausole più precise di prima (fig. 34). Però solo nel mese di ottobre 1548, tre anni prima della sua morte, Niccolò firmerà il contratto per l'esecuzione.⁷⁰ In questo si obbliga ad eseguire il progetto di Machuca sin nel dettaglio architettonico e di servirsi dello stesso marmo del pianterreno.⁷¹ La sottolineatura della campata centrale non solo del pianterreno ma anche del piano nobile era stata anticipata a Villa Madama ma è senz'altro ispirata anche dalla *Porta del Perdono*.

I due ordini del livello superiore del portale sud si differenziano da quelli del pianterreno prima di tutto per i capitelli corinzi canonici dei due ordini e per la scanalatura continua delle grandi semicolonne. La finestra che doveva essere chiusa da vetrate, è diventata un arco siriano simile a quello dipinto da Giulio Romano verso il 1523/24 nella Sala di Costantino.⁷² I piedistalli rientranti a sostegno delle colonnine hanno un rapporto quasi speculare con quelli del pianterreno. Nei suoi rilievi Niccolò della Corte rappresenta Nettuno come padrone del Mare, un'allusione evidente a Carlo V e, nei pennacchi tra l'arco e l'ordine, due Vittorie, forse la *Fama* e la *Storia*, che ricordano le sue gesta eroiche. Nel contratto del 1546 Niccolò da Corte si obbliga a realizzare i piedistalli della "finestra" alti quanto quelli dell'ordine grande; il che forse significa che, prima del 1540, le colonne della presumibile serliana non poggiavano ancora sui piedistalli, ma direttamente sulla trabeazione.

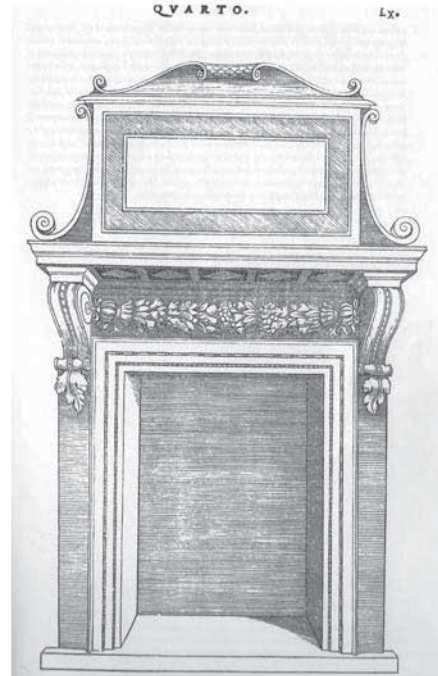


Fig. 32. S. Serlio, camino corinzio (dal Quarto Libro)

⁷⁰ Rosenthal, pp. 82-89, 272-273.

⁷¹ La sottolineatura della campata centrale appare verso 1540 anche nel progetto del giovane Vignola per la villa del cardinale Cervini vicino a Montepulciano e rimarrà caratteristica anche delle sue opere successive (C. L. Frommel, *Villa Cervini presso Montepulciano*, in Tuttle, Adorni, Frommel, Thoenes, „Vignola Jacopo Barozzi“, pp. 156-160; C. L. Frommel, *Villa Giulia a Roma*, in ivi, pp. 163-195; B. Adorni, *Palazzo Farnese a Piacenza*, in ivi, pp. 308-323). Anche nella pianta quadrata, nel cortile circolare e nei pilastri del portico sottolineati da semicolonne del progetto Vignola sembra essersi ispirato al palazzo dell'Alhambra. Tra la fine del 1539 e settembre 1540 Cervini sta alla corte di Bruxelles in diretto contatto con Carlo (L. von Pastor, *Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters*, VI, Freiburg 1935, pp. 332-334). “Nell'architettura e cognizione delle cose antiche non fu nessuno de' suoi tempi secondo e sanno ancora molti che oggi vivono che ne l' Sangallo ne il Buonarroti si sdegnava d'intendere il suo consiglio”, lo descrive il nipote nella sua biografia (ivi, p. 338). Nel 1541 Cervini accompagna Paolo III all'incontro con l'imperatore a Lucca e nel 1543 il papa lo manda di nuovo a presso l'imperatore. Rinomato quale esperto di architettura egli potrebbe aver avuto l'occasione di discutere del progetto per il palazzo dell'Alhambra con Carlo e con i suoi consiglieri e potrebbe addirittura aver ispirato il progetto per la fontana dell'Alhambra sul modello di quella di Montepulciano, suo paese natale. Il progetto per la villa sarebbe quindi databile tra il suo ritorno in autunno 1540 e la partenza di Vignola dalla corte papale per Fontainebleau a marzo 1541.

⁷² Rosenthal, p. 209.



Fig. 33. Granada, cattedrale, dettaglio dell'esterno

Di conseguenza, la trabeazione doveva forse continuare quella delle finestre delle campate laterali ma, ad occhi critici e, forse, allo stesso Carlo, l'arco non sarebbe stato sufficientemente grandioso per incorniciare la persona dell'imperatore.

Il pianterreno del portale occidentale

Solo poco prima della sua morte nel 1550 Machuca comincia il livello inferiore del portale occidentale con un nuovo progetto ancora più accuratamente vitruviano (fig. 35).⁷³ Al posto delle fasce spoglie di muro corrispondenti al portale sud, egli si serve di semi-paraste lisce per mediare tra il bugnato e le colonne binate aggettanti e le riunisce nelle tre campate del portale in campi ciechi simili a quelli del piano nobile. L'ordine, in questo caso dorico, è gerarchicamente inferiore a quello del portale dell'imperatore, ma è più compatibile con l'ordine tuscanico delle campate laterali, benché neanche la sua trabeazione canonica con fregio a triglifi continui quella abbreviata. Nel dettaglio dell'ordine Machuca riprende Serlio ancora più che nel portale sud e perfino in particolari come gli ovoli senza lancette dei capitelli che si trovano nella porta orientale (fig. 36).⁷⁴ Egli segue Serlio anche nella "mescolanza" di dorico e di ionico nel fregio

⁷³ Ivi, pp. 74-78, 89-94.

⁷⁴ Serlio, *Il quarto libro*, foll. XX-XXII.



Fig. 34. Alhambra, palazzo di Carlo V, piano superiore del portale del fronte meridionale



Fig. 35. Alhambra, palazzo di Carlo V, pianterreno del portale del fronte occidentale

delle porte laterali del portale occidentale, un'invenzione di Peruzzi, il maestro di Serlio (fig. 37).⁷⁵ Egli però non lo copia alla lettera ma, assimilando le porte alle edicole ioniche del piano nobile, trova una motivazione convincente alla “mescolanza” e sottolinea la coerenza della facciata. Nei lunghi festoni che incorniciano le tre porte come in quelle genovesi di Niccolò da Corte, si manifesta di nuovo la stretta collaborazione tra i due maestri. Grazie alle battaglie cavalleresche rappresentate nei tondi sopra le porte laterali che ricordano l'arco di Costantino, il portale occidentale appare ancora più trionfale di quello meridionale. I piedistalli terminano con triglifi, come in un altare antico riprodotto da Cesariano (I, fol. 25). I rilievi festeggiano la vittoria di Carlo V a Mühlberg nel 1547, ma solo quelli di sinistra sembrano disegnati da Machuca.

L'attuale piano superiore che risale a Juan de Herrera e agli anni settanta, si distingue essenzialmente dal linguaggio di Machuca per i piedistalli e per le finestre ioniche.⁷⁶ Anche l'alzato del disegno di New York, databile ad alcuni decenni dopo la morte di Machuca, è molto meno classicheggiante e meno riconducibile al Serlio rispetto al pianterreno realizzato,⁷⁷ ma forse già Machuca aveva pensato di incoronare il palazzo con una balaustrata, che avrebbe nascosto il tetto come nel Palazzo Branconio di Raffaello. Se il suo progetto fosse stato compiuto, il portale occidentale rappresenterebbe senz'altro la parte più riuscita del palazzo.

La Porta delle Granate e le tre porte secondarie del palazzo

Sulla piccola pianta di Machuca appaiono già le semicolonne del portale del fronte orientale (fig. 19).⁷⁸ Egli combina l'edicola rappresentata in una delle porte doriche del Serlio con l'apertura rastremata di un altro esempio sempre desunto dal trattato del Serlio. Nell'ordine dorico e nel campo cieco è simile al portale occidentale, ma nelle colonne lisce e più snelle, nell'assenza degli anelli nei capitelli, negli ovoli dell'echino con lancette e nella trabeazione non si avvicina all'esempio del *Quarto Libro* del Serlio come nell'altro portale (fig. 38). L'inclinazione della trabeazione con l'iscrizione di Carlo V potrebbe essere stata influenzata da Sagredo.⁷⁹

La vicina porta rustica che si apre sullo spazio dell'Alhambra, sembra altresì ispirata dal *Quarto Libro* del Serlio (fig. 39),⁸⁰ mentre non c'è nessun richiamo evidente del suo *Terzo* e *Quinto Libro* pubblicati nel 1540 e nel 1547. La porta tuscanica con fregio pulvinato del fronte Nord sarà aggiunta solo nel 1637.⁸¹

75 Ivi, fol. XXVII; v. sopra p.

76 Rosenthal, pp. 102-112.

77 Ivi, pp. 107-112.

78 Serlio, *Il Quarto Libro*, foll. XXII; XXIV, XXVI; Rosenthal, pp. 119-120.

79 Ivi.

80 Serlio, *Il Quarto Libro*, fol. XIII; Rosenthal, pp. 119-122.

81 Ivi, p. 151.

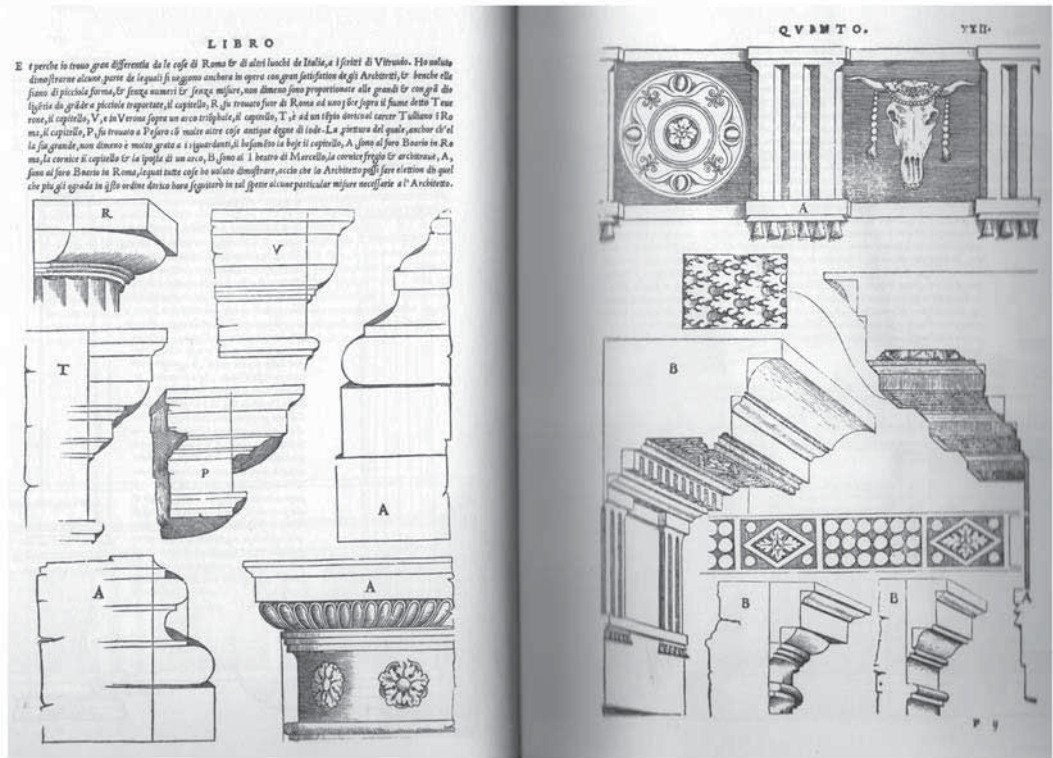


Fig. 36. S. Serlio, ordine dorico (dal Quarto Libro)

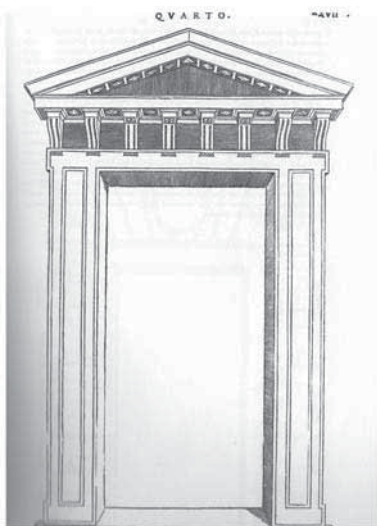


Fig. 37. S. Serlio, porta dorica (dal Quarto Libro)

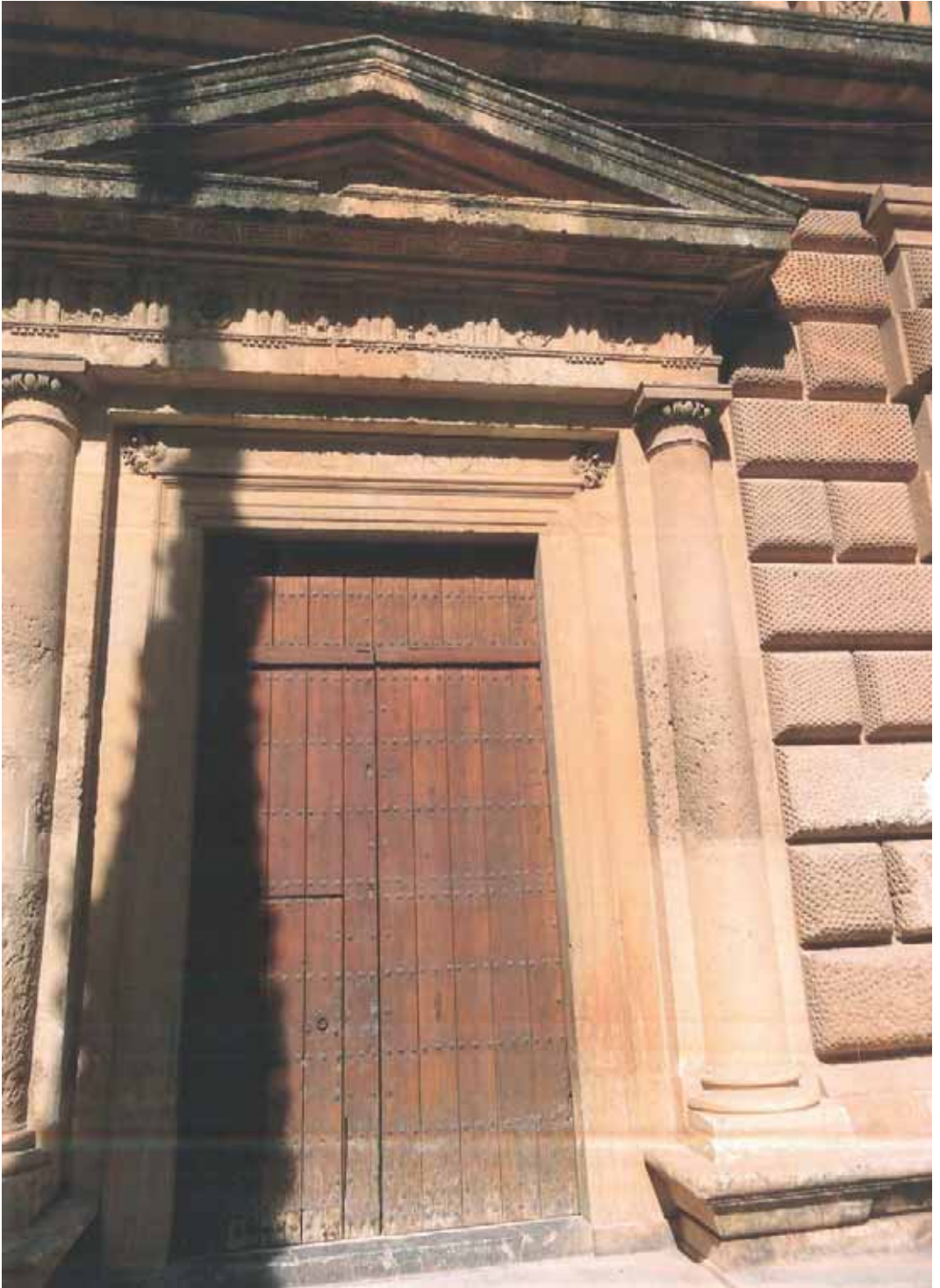


Fig. 38. Alhambra, porta dorica



Fig. 39. Alhambra, porta bugnata



Fig. 40. Alhambra, Porta delle Granate

È questo è anche vero della Porta delle Granate, l'entrata principale dalla città all'Alhambra (fig.40).⁸² Il suo ordine tuscanico segue il *Quarto Libro*, il bugnato delle colonne Giulio Romano, il bugnato dei tre archi Bramante e l'aggetto dell'edicola centrale il portale di Palazzo Baldassini di A. da Sangallo il G. Le melagrane degli acroteri incorniciano l'aquila bicipite con lo stemma e con la corona imperiale che s'innalza trionfalmente dal timpano. Il bugnato è però trattato in modo così poco continuo e coerente rispetto a quello del palazzo che il progetto potrebbe risalire agli anni successivi la sua morte.

Il cortile circolare

L'unico cortile post-antico con portici circolari si trovava a Belver e nel Rinascimento non era stato realizzato nessun precedente. Nel 1540 Machuca aveva fatto predisporre le fondazioni del cortile circolare, probabilmente ancora secondo il progetto del 1533 e, a questo potrebbero essere stati destinati due colonne grandi, i trenta "*capitelos mayores*" o "*grandes*" e i diciotto capitelli "*menores*" o "*chicos*" pagati a marzo e luglio 1542.⁸³ Solo dal 1553 in poi però il figlio Luis Machuca realizza gli attuali colonnati sui due piani in conglomerato (figg. 41, 42).⁸⁴

Il livello del cortile si trova a circa 5,60 m sopra quello della vecchia Alhambra e sette alti scalini sopra quello del pianterreno (fig. 20). Machuca, nel tentativo di migliorare proporzione e illuminazione, evita di equiparare l'altezza dei due piani a quella delle quattro ali circondanti. Diversamente dai palazzi italiani, ma come a Villa Madama, non è quindi accessibile da carrozze, ma è destinato a rappresentanza e a spettacoli. Il suo diametro di 33,35 m è di circa solo 6 m inferiore al lato corto dell'arena di Tarragona e, quindi, sufficientemente vasto per tornei di cui Carlo è appassionato. I suoi portici, come nel più largo Cortile del Belvedere in Vaticano, avrebbero potuto ospitare un folto pubblico.⁸⁵

Con le sue colonne lisce e snelle, proporzionate quasi come 1:9, con l'echino e la cornice decorati da ovoli e lancette e con le coppie di metope uguali, l'ordine dorico somiglia più a quello della porta orientale che non al portale occidentale e, con architrave a due fasce e fregio con triglifi, ricorda il Tempietto di Bramante. Se ne distingue però nei mutuli sporgenti della cornice, che Bramante aveva riportato in auge nell'ordine dorico del Cortile del Belvedere. La parete interna del portico corrisponde, del resto, nelle paraste con specchiatura, nei campi ciechi, nelle nicchie a conchiglia e nelle mensole intermedie che sostengono l'architrave, al linguaggio delle campate laterali del piano nobile. La trabeazione dorica è sufficientemente alta solo per una volta a botte schiacciata ma non per realizzare anche una trabeazione interna tripartita. I dieci moduli degli interassi sono più larghi non solo dei circa 6 1/4 moduli del Teatro Marittimo di Villa Adriana o dei 7 1/2 moduli dei templi dorici ricostruiti dal Serlio, ma anche

⁸² Ivi, pp. 122-124.

⁸³ Ivi, pp. 75, 269, doc. 40.

⁸⁴ Ivi, pp. 112-119.

⁸⁵ Frommel, *I tre progetti bramanteschi*, pp. 89-155.



Fig. 41. Alhambra, cortile



Fig. 42. Alhambra, cortile,
colonnato dorico

degli otto moduli del Tempietto di Bramante e del vestibolo di Palazzo Farnese. Se il cortile fosse stato destinato anche per tornei e per spettacoli, intercolunni più stretti ne avrebbero però impedito la vista al pubblico.

Machuca aveva previsto per il colonnato superiore o una soluzione simile a quella messa in atto dal figlio o un colonnato ionico senza piedistalli ma con balaustrate tra le colonne e alto quanto quello inferiore. I capitelli ionici seguono ora Serlio e, già in origine, la trabeazione interna doveva probabilmente proseguire in un soffitto ligneo. Ai successori di Machuca risale probabilmente la scelta di raddoppiare i campi ciechi sulla parete interna e lo stesso è vero nel dettaglio dei tre vestiboli. Le due scale saranno realizzate solo in età moderna.

Conclusione

Diversamente dal Vaticano o dal Louvre, dove le ali rinascimentali furono aggiunte ad una residenza precedente, il palazzo di Carlo V è isolato, autonomo e complementare all'Alhambra. L'imperatore che, prima di tutto, è interessato alle funzioni e alla sua sacra dignità, desidera una grande cappella palatina, grandi sale e, probabilmente, anche un significato cosmico, come lo era il cerchio inserito nel quadrato. Dopo le vittorie di Tunisi e dopo le visite di Napoli e di Roma desidera probabilmente anche il fasto trionfale dei due portali. Benché si sappia poco della sua cultura architettonica, Luis Hurtado de Mendoza sembra essersi pienamente identificato con il progetto classicheggiante di Machuca e lo difende contro i tentativi di diminuirne la perfezione. Tuttavia anche Baldassarre Castiglione e Antonio Navagero, presenti alla corte imperiale durante i primi anni della progettazione, devono aver contribuito al carattere rinascimentale del progetto.

Non è chiaro quando Machuca ne sia stato incaricato, ma lo è di sicuro nel 1533, quando i lavori cominciano. Egli conosce i monumenti antichi e recenti di Roma e di Napoli. Era stato allievo di Raffaello ma non sono documentate sue architetture precedenti e, nella ricezione del linguaggio rinascimentale, è forse più libero dei connazionali più professionisti. Elementi tipologici essenziali del progetto potrebbero essere stati decisi prima del suo incarico: infatti sia la pianta dell'Archivio, sia il progetto per l'appartamento imperiale nell'Alhambra -- che tradiscono ancora una scarsa conoscenza degli ordini e del rapporto tra interno ed esterno -- potrebbero risalire ad un architetto più tradizionale. Machuca avrebbe aggiunto il camino e i soffitti all'appartamento; e con il bugnato del pianterreno del palazzo e con l'ordine del piano nobile avrebbe adattato il progetto del palazzo al linguaggio del Rinascimento romano.

Le differenze tra la pianta dell'Archivio e le due successive, l'arredamento dell'appartamento imperiale e le parti del pianterreno del palazzo costruite negli anni 1533-37 parlano di un recente viaggio italiano di Machuca negli anni immediatamente precedenti. In passato grandi

committenti italiani, come Lorenzo de' Medici o Giovanni della Rovere, avevano mandato i loro architetti in cantieri importanti per aggiornarsi delle ultime innovazioni.⁸⁶ Machuca, nelle parti realizzate prima del 1537, si ispira in primo luogo al linguaggio di architetti romani del primo Cinquecento. Benché il bugnato tradisca una mentalità più arcaica dei suoi maestri, il disegno coerente dell'alzato esterno testimonia originalità e talento.

Questa presumibile seconda fase della sua evoluzione finisce nel 1537, quando egli trasforma il portale meridionale. Introduce i piedistalli per correggere la proporzione dell'ordine e lo stesso Carlo potrebbe aver insistito per un arco trionfale simile a quello di Castelnuovo, il monumento più significativo della gloria dei suoi antenati in Italia. Probabilmente Machuca lo conosce, ma il prototipo più importante del portale sud rimane la *Porta del Perdono* della Cattedrale di Granada, opera di poco precedente di Diego Siloe, maestro con esperienze italiane ancora più professionali ma, allo stesso tempo, più spagnolo e più decorativo.

Machuca però non riesce ancora a collegare perfettamente l'ordine ionico del portale a quello tuscanico delle campate laterali e, non essendo ancora al corrente del *Quarto Libro* di Serlio, segue, nei capitelli ionici dei due piani, i più arcaici prototipi del Cesariano. Nel cantiere non ci sono neanche scalpellini all'altezza di decorare l'arco trionfale con uno splendore ancora più classicheggiante di quello della *Porta del Perdono* e, per questo motivo, si chiama Niccolò da Corte da Genova, dove era stato formato da Perin del Vaga, uno degli allievi più promettenti di Raffaello. Nel 1539 Machuca prepara la finestra per la campata centrale del piano nobile, forse ancora una serliana, e fa costruire un nuovo modello dei due fronti principali e del cortile ma, dopo la morte di Isabella a maggio dello stesso anno e, sotto il peso dei crescenti problemi politici, religiosi e finanziari, l'interesse dell'imperatore per il palazzo svanisce. Per questo motivo Niccolò, che non ha più lavoro all'Alhambra, cerca incarichi altrove. Quando il figlio ed erede di Carlo, Filippo sposerà anch'egli, nel 1543 una principessa di Portogallo, il sogno di vivere un giorno all'Alhambra forse si riaccenderà, ma solo nel 1545 egli deciderà di riprendere i lavori. Niccolò da Corte ritorna per eseguire la fontana, probabilmente disegnata da Machuca, nella quale usa ancora il linguaggio del piano nobile del palazzo.

Nel mese di aprile 1546, quando la nuova regina è già morta e dopo un ulteriore presumibile cambiamento di progetto, Machuca riprende i lavori, e solo adesso raggiunge l'ultima fase della sua evoluzione. Non riesce ancora a collegare l'arco siriano del portale sud in maniera organica alle campate laterali ma, in stretta collaborazione con Niccolò del Corte e ispirandosi ora da Serlio, raggiunge nelle splendide edicole del piano nobile una nuova perfezione. Egli le inserisce magistralmente negli intercolunni troppo esigui tra i piedistalli delle paraste -- forse l'invenzione più originale di tutto il palazzo. Nell'anno precedente la sua morte egli comincia a realizzare l'arco trionfale del fronte occidentale che voleva probabilmente continuare ugualmente in un colonnato e in un arco siriano del piano superiore. Dovendo estendere l'arco su tre campate

86 C. L. Frommel, I tre progetti bramanteschi per il Cortile del Belvedere, in „Architettura alla corte papale“, pp. 89-155.

e introducendo i tondi con bassorilievi di battaglie, egli ne sottolinea il carattere trionfale. Rafforza l'unità del fronte occidentale collegando l'ordine tuscanico con un colonnato dorico e "mescolando" il dorico come Peruzzi e come Serlio con elementi decorativi delle finestre ioniche del piano nobile. Ora egli segue il canone degli ordini vitruviani in maniera così precisa che il portale potrebbe trovarsi in un contemporaneo palazzo italiano.

Nonostante il linguaggio di derivazione italiana l'esterno del palazzo non potrebbe in nessuna maniera essere stato progettato da un artista italiano, benché sia problematico individuare i tratti tipicamente spagnoli. Mancano i residui gotici e il decorativismo di Siloe e di altri contemporanei e c'è un senso di unità di tutto l'organismo raro perfino in Italia. Machuca, che come pittore non è confrontabile ai migliori allievi di Raffaello, grazie al palazzo di Granada è da annoverare tra i grandi architetti del suo tempo.

LUIS HURTADO DE MENDOZA, II MARQUÉS DE MONDÉJAR, ARCHITECTOR

Fernando Marías

Universidad Autónoma de Madrid-RAH¹

De Granada a Fontainebleau: dibujos

Permítaseme empezar con una larga cita:

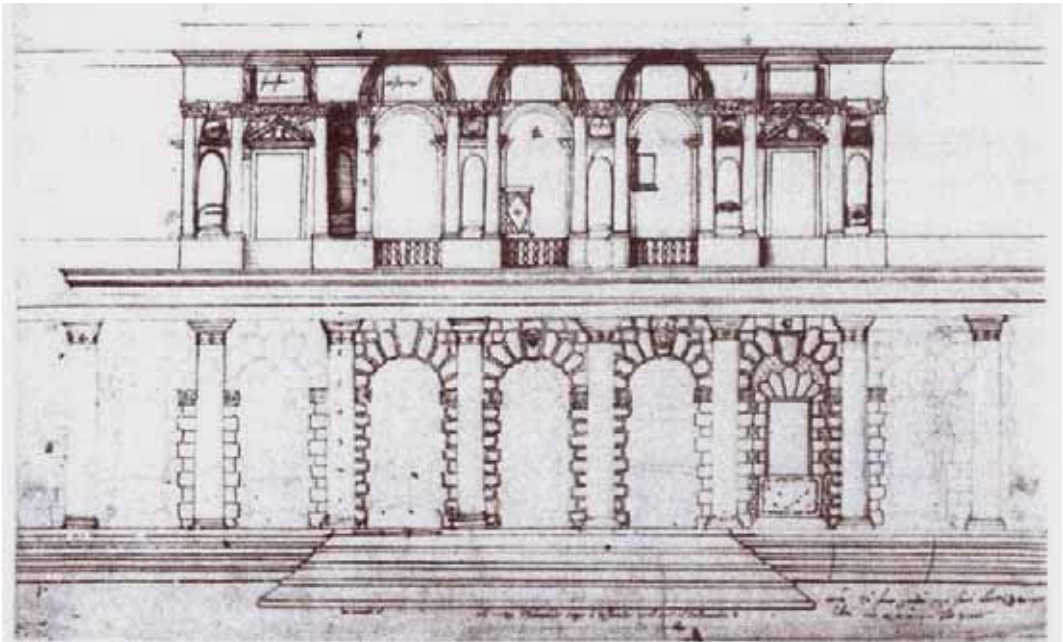
“Il ricchissimo Palazzo di Fontanableo è stato fatto in diversi tempi et è di piú membri, diversi l'uno dall'altro. Dove nel secondo cortile, sopra del quale guardano le camere reali, fu ordinata una loggia: una parte della quale ha il suo riguardo sopra esso cortile, e l'altro lato mira sopra un gran giardino. Da un capo di questa loggia vi sono appartamenti di Principi, dall'altro v'è una capella. Questa loggia è cosi disposta, che ha tinque archi di piedi XII in larghezza et li pilastri di piedi vi in grossezza; ma non saprei già dice di che ordine sia fatta questa architettura. Dirà ben questo che questa loggia è larga da XXX piedi et può essere alta da piedi xvi e vi sono li travi di legname. La parte di sopra era stato ordinato che fosse in volto et eran di già posti in opera li peducci et le imposte di pietra. Ma sopraggiungendo un huomo d'authorità, di più giudizio del muratore che haveva ordinato tal cosa, fece levar via quei peducci di pietra et ordinovvi un cielo di legname, e cosi fu finita detta loggia sopra loggia.

Ma io, che era in quel luogo, e v'habitava di continuo, stipendiato dal magnanimo Re Francesco, nè mi fu pur dimandato un minimo consiglio, ho voluto formare una loggia nel modo ch'io l'haverèi ordinata, se a me fosse stata commessa cotale impresa, per far conoscere a la futura et a la differenza del'una et del'altra a chi haverà veduto questa e quella. Dalla cui pianta già fatta, io non mi muovo. Primieramente vorrei montare tre gradi dal cortile alla loggia, la larghezza della quale è piedi xxx. Ciascuno arco è piedi xii et ogni pilastro è piedi vi in fronte, ma per fianco sono piedi IX et altrettanto è grossa la muraglia verso 'l giardino. Quanto siano forti le teste, la pianta lo dimostra. E perchè il re Francesco haveva condotto da Roma di molte statue, si vede in questa loggia molti luoghi per ahogarle. Ma ne' quattro nicchii maggiori v'andava il Laoconte, il Tevere, il Nilo e la Cleopatra. E nel mezzo v'è una finestra, che mira sopra il giardino. Et perche il diritto è disegnato diligentemente con gran misura, io sarò breve nel descriverlo, mancandomi lo spazio”².

¹ Este trabajo se ha realizado en el marco del Proyecto de investigación “El Greco y la pintura religiosa hispánica”, HAR2012-34099/ARTE del Ministerio de Ciencia e Innovación (MICINN).

² SERLIO 1584, VII, xl, p. 96.

Viene esta cita del arquitecto y tratadista Sebastiano Serlio (1475-1554) al respecto de la reciente atribución de dos dibujos, solo conocidos a través de fotografías, a la fábrica del Palacio de Carlos V en la Alhambra granadina³. De los dos proyectos de lo que se ha dicho fachada occidental, uno de ellos presenta analogías formales con el Palazzo Branconio dell'Aquila de Roma, de Rafael, y con el Palazzo del Te de Mantua, y se ha vinculado con el arte de Giulio Romano. El otro dibujo (ex-SMA 59 [ii]), de rasgos aún más italianos, resolvía la zona central a través de la secuencia de tres/cinco vanos arqueados/adintelados en el piso superior. Además son legibles algunos fragmentos de instrucciones: “*finestre / istorie / istorie / ... da canti il / nel mezzo il Lahacohonte sopra il bassamento qual sia il calamaio / non ci far gradi ma farvi diritti per tener... / libri ma acomodavi delle pietre*”; desde nuestro punto de vista, la referencia al *Lahacohonte sopra il bassamento* y al *calamaio* habría que interpretarlas como alusiones a una escultura del Laocoonte y su representación (*calamaio*) sobre su pedestal más que un calamar o, en sentido estricto, una serpiente marina.



Fondo Cassiano dal Pozzo-Albani (fotografía en Windsor Castle, ex-SMArch 59 (ii), localización desconocida)

Ahora bien, una copia grande del grupo del Laocoonte que debía situarse en un palacio tan importante en sus dimensiones solo puede llevarnos, no a Granada, sino a las encargadas

3 Fondo Cassiano dal Pozzo-Albani (fotografías en Windsor Castle): ex-SMArch 24) (383 x 505 mm) y ex-SMArch 59 (ii) (220 x 361 mm), procedentes de Keir, Colección Sir William Stirling-Maxwell y con localización actual desconocida. Véase ahora DAVIES 2009, pp. 157-190, refiriéndose en p. 162, n. 1, a Phillips, *Old Master Drawings*, Electa, Milán, 1990, pp. 129 (lot 316) y 144 (lot 340). Tal vez véase *Old master drawings: to be sold by auction Wednesday, 12 December 1990; [to include an important group of drawings from the Pozzo - Albani collection]*, Phillips, Son & Neale [Glasgow, 207 Bath Street], Londres, 1990. Ahora también en DAVIES y HEMSOLL 2013, nº 90-91, pp. 281-286.

por Francisco I en bronce a Francesco Primaticcio (1543), para el château de Fontainebleau, como señalaba Serlio en 1575⁴. Parece evidente que este deseo regio conllevó la modificación arquitectónica de los vanos de la fachada, pasando de dinteles a arcos para dar mayor espacio a los grupos escultóricos antiguos previstos por el Valois, tal como es perceptible en las correcciones del diseño. Los reyes y los señores de título que ejercían de *architectores* tenían repercusión en sus fábricas.

Señores sabios

La importancia de estas figuras, comitentes, *architectores*, con ciertas habilidades en materia de arquitectura, no ha sido suficientemente valorada en España y analizada en consecuencia a tenor de unas agendas propias que no fueran exactamente ni las mismas de sus arquitectos ni, obviamente, utilizaran los mismos instrumentos⁵. Quizá solamente se hayan estudiado algunos personajes en torno a la fábrica del Escorial y Felipe II, con cierta continuidad en la época de Felipe III⁶, y secundariamente, respecto al Palacio imperial de Granada.

En este grupo debieron figurar personalidades del círculo de Felipe II como el obispo Honorato Juan o los diferentes miembros del llamado Consejo de arquitectura, encargados por ejemplo de las discusiones sobre los proyectos del Escorial en sus primeros años. Uno era el gentilhomme de la cámara y sumiller de cortina de Felipe II don Juan de Benavides y Chacón (ca. 1523-1563), II Marqués de Cortes y IX Mariscal de Navarra como consorte de doña Jerónima de Navarra (†1579), con imagen propia –tal vez de Antonio Moro– en la Sala de Retratos del Palacio del Pardo; otros miembros, además del más conocido como Juan de Navarra y Benavides, de este huidizo consejo de arquitectura de Felipe II, fueron también el secretario Pedro del Hoyo y el II Conde de Chinchón Pedro Fernández de Cabrera y Bobadilla (†1576). Y no muy lejos se encontraría don Martín de Gurrea y Aragón (1526-1581), IV Duque de Villahermosa, hombre especialmente interesado por la arquitectura y amigo de otro personaje de relevancia y autor de un texto que se acerca al citado de Vives⁷.

Un texto de finales de 1563, redactado por don Pedro de Labrit de Navarra (1504-1567)⁸, benedictino de Estella y obispo de Comminges desde 1561 (al ser presentado por Carlos IX, de quien fue consejero), e hijo bastardo del último rey de Navarra, Juan de Labrit III, pudiera

4 SETTIS 2014. Sobre Primaticcio, FROMMEL y BARDATI 2005. CAMPBELL y GASTON 2010, pp. 265-287.

5 Véase II Príncipe architetto 2002.

6 MARTÍNEZ HERNÁNDEZ 2003, pp. 59-77 y 2004.

7 MOREJÓN RAMOS 2009.

8 PAUWELS 1996, pp. 9-15 y 2002. Sobre Pedro de Navarra véase CÁTEDRA 1985, pp. 9-57; GOÑI GAZTAMBIDE 1990, pp. 559-595. El obispo de Comenge publicó unos *Diálogos, cuál debe ser el chronista del Príncipe* (BNE, R/5756(3), s.l., s.a. pero ca. 1565, y Toledo, s.a.), y unos *Diálogos muy sutiles y notables* (BNE, R/5798), Juan Millán, Zaragoza, 1567), dedicados a Felipe II, que incluían un libro, dedicado al Presidente del Consejo el Marqués de Mondéjar, sobre *De la diferencia de la vida rústica a la noble, y otro*, dedicado al secretario real don Francisco de Eraso, de *Diálogos de la preparación de la muerte* (BNE, R/5756).

servirnos de guía para los saberes e intereses de estos nobles. Labrit no solo era un “francés” sino también un cortesano de Carlos V y de Felipe II y amigo de algunos de los aristócratas españoles más importantes de su tiempo. Fue además viajero a Roma en 1560, intelectual y escritor, amigo también del vitruviano Guillaume Philandrier (1505-1565), y pudo escribirle al ya citado IV Duque de Villahermosa Martín de Gurrea y Aragón (1526-1581) –y a Felipe II probablemente– una carta especialísima hacia 1563, con motivo de su retiro a una villa propia en el antiguo reino de Navarra, proyectada y diseñada por él mismo:

“Digo que yo he empleado algunas horas en hacer un diseño de otra que envió al Rey Católico, que holgara que V. S. la viera, porque tiene lo fuerte de los antiguos, lo muy curioso de los modernos, la perfecta arquitectura de Vitruvio, los primores de Italia, lo nada perdido de la Francia y el vac[í]o o espacio de Espagna tan bien ocupado como fuerte el edificio”⁹.

La villa, que no llegaría ver terminada a su muerte en 1567, estaba situada en la viña de Santa Soria de Bearín, cerca de Estella (Navarra). Aparentemente escribió, desde esta viña de retiro de sus ocios, unas “Doce cenas en Santa Soria” o “Doce cenas sorianas”, epístolas que no se han podido encontrar todavía.

Si como señalara hoy en día Delfín Rodríguez¹⁰, el edificio descrito por don Pedro de Navarra era “fascinante por híbrido, mezclado y sucio, sin orden, ni tan siquiera el modal o nacional de Du Bellay”, es posible que el obispo lo juzgara entonces como ciceronianamente ecléctico, que tomaba lo mejor de cada cultura arquitectónica, y pulcro, aunque tuviéramos dificultades para visualizar esta construcción desgraciadamente desaparecida. Y aunque nos podría asimismo parecer excepcional para la fecha, desde nuestra perspectiva de historiadores del arte del siglo XXI, tal vez no lo fuera tanto si pensamos en otros ejemplos de encargos aristocráticos y de descripciones literarias de la época¹¹.

9 DUQUE DE ALBA 1915, pp. 321-322: carta de Pedro de Navarra al Duque de Villahermosa, Madrid, BNE, Ms. 9.391, fol. 487; citada –aun transcribiendo la última frase por “como sufre el edificio”– por RODRÍGUEZ RUIZ 2000, p. 34: “La villa proyectada y dedicada a Felipe II, de la que conocemos sólo la descripción de la carta mencionada, reúne todo lo que era habitual y casi tópico en la cultura arquitectónica de los años centrales del siglo XVI: Vitruvio, su arquitectura, es descrito, como perfecto, sí, pero no más importante o significativo que la arquitectura de los antiguos (paradoja que no deja de ser elocuente, sobre todo si pensamos que conocía y había frecuentado a un estudioso de Vitruvio como Philandrier), o la de de los modernos (“curiosos”); les añadía los “primores” de la arquitectura italiana, que, por tanto, don Pedro de Navarra no identificaba ni con los antiguos (¿romanos?), ni con las reglas de Vitruvio: ¿sería periférica esa “primorosa” arquitectura italiana vista y analizada por nuestro culto y cortesano obispo? Además, Francia, según él, construía una arquitectura en su época en cuyo carácter no había “nada perdido”: ¿sería una manera nacional, como quieren tantos y brillantes historiadores franceses? Incluso “Espagna” parecía aportar una ulterior paradoja: “el vac[í]o o espacio... tan bien ocupado como sufre el edificio”.” Esta paradoja desaparecería con la transcripción más correcta de MOREJÓN RAMOS 2009, pp. 208-213. Éste añade el párrafo “su Magestad prometió embiaría por los jaspes a mi obispado, do ay catorce especies que les hacen poca ventaja los de Roma, e quando fuera dello seruido hicieran el octauo edificio de los siete del Mundo; pero con mayores negocios o no meter a la mitra estrangeros [Navarra era obispo de Cominges], e no merescía un tan único edificio ser olvidado, pues daua renombre perpetuo”, lo que supondría un conocimiento del proyecto escurialense.

10 RODRÍGUEZ RUIZ 2003, pp. 321-368.

11 El virrey de Nápoles Ramón Folch de Cardona, por ejemplo, constituiría un ejemplo de comitente que dicta elementos arquitectónicos de su obras en función de su experiencia vital italiana. Véase MARIAS 2008, pp. 21-37, incluyendo las referencias de BOURNE 2001, pp. 127-133.

Ya en 1549 el canónigo toledano Blas Ortiz había dispuesto de materiales vitruvianos para comentar la catedral de Toledo a un joven Príncipe Felipe, denotando una lectura que tal vez no se basaba exclusivamente en la edición de 1526 de Diego de Sagredo que había visto también la luz en la Ciudad imperial¹². Y hacia 1550, el anónimo autor de un albertiano libro *De architectura*, dedicado también como el texto anterior al Príncipe Felipe, podía escribir que “...el día de oy bienen algunos señores de título en este reyno de quien con harta mayor razón se podría la despusiçión y orden de los grandes y suntuosos hedifiçios, que del mejor offiçial que se pudiere offerçer; antes si algunos offiçiales tubieron e tienen al presente nombre de arquiteos en estos reynos son los que an seguido el orden e ynbençión de los sobredichos señores en los hedefiçios que son mandamiento *del emperador y rey nuestro...*”¹³.

Luis Hurtado de Mendoza

Este autor debía de estar pensando específicamente en otro hombre de este mismo círculo de aristócratas, en torno a la figura del emperador Carlos, en don Luis Hurtado de Mendoza (ca. 1489-1566), Il Marqués de Mondéjar. Antiguo gobernador de la Alhambra y capitán general del reino de Granada para estas fechas, don Luis (1489-1566) era hombre de letras, aunque no conozcamos otras que aquéllas del género epistolar¹⁴; griego y latino, discípulo de Pedro Mártir de Anglería y del Comendador Griego Hernán Núñez de Toledo, entendido en Virgilio y Boecio, había sido responsable de las fortificaciones del reino de Granada desde 1512 y presente en la Jornada del Peñón de Vélez en 1525¹⁵. Desde fecha temprana se ocupó también de actividades artístico-protocolarias, como ya en 1516 al hacerse cargo de las pompas fúnebres de Fernando el Católico en Granada, tanto en la Puerta de Elvira como en la calle que iba a la Capilla Real de la Alhambra y en el interior de la misma¹⁶. Y sirvió de guía arquitectónico nada menos que al rey de Francia Francisco I junto al Conde de Tendilla, al estar enfermo el Duque del Infantado Diego de Mendoza; le explicó el Palacio ducal de Guadalajara, incidiendo en su carácter magnífico, echando mano del tópico del palacio “hecho por encanto” y subrayando la significación de la Sala de

12 Véase ahora la edición latina y castellana y PEREDA ESPESO 1999, pp. 81-125.

13 Véase ANÓNIMO, 1995, p. 257. MARÍAS y Bustamante 1983, pp. 41-57.

14 Se conservan más de 3.000 cartas escritas por él entre 1515 y 1530 (Toledo, AHN, Nobleza, Osuna, legajo 3.406, fols. 376-469 y BNE, Ms. 10.231), así como 230 que le dirigiera hasta 1526 su maestro Pietro Martire d'Anghiera; JIMÉNEZ ESTRELLA 2004, pp. 55-116. MENESES GARCÍA 1972, pp. 547-585, 1976, pp. 525-566 –sobre BNE, Ms. 10.231- y 1982, pp. 43-77, sobre AHN, Nobleza, Osuna, Legajo 3.406, fols. 376-469. También NADER 1986. BIRSACK, 2007, pp. 43-60, que publica su testamento de Mondéjar (18 de noviembre de 1565) de Toledo, AHN, Sección de Nobleza, Osuna, Caja 3.444, doc. 23 [hoy Osuna 291, doc. 26, fols. 45-64]], que incluye una extraña cláusula: “... quanto dentro deste mi testamento, cerrado va un memorial de ciertas dudas y escrúpulos, el qual es escripto de mi letra y firmado de mi nombre, que mis testamentarios vean el dicho memorial, y cerca de lo en el contenido agan o probean lo que le paresciere que se conuinere al descargo de mi conciencia”. Véase también BIRSACK 2010. Confundente RAMÓN-LACA MENÉNDEZ DE LUARCA 2004, pp. 42-54.

15 Madrid, Real Academia de la Historia, Colección Salazar y Castro, B-75. Véase MARÍAS 1998, pp. 29-44 y 2014, pp. 51-60. GARCÍA LÓPEZ 1995, pp. 65-122. Prescindibles por obsoletos y sin aportaciones, MARTÍN GARCÍA 1999, 2000, pp. 55-84, 2002, 2003 y 2014. También véase JIMÉNEZ ESTRELLA 2005, pp. 345-358; VILAR SÁNCHEZ 2005, pp. 513-524. MORENO TRUJILLO 2005, pp. 443-458. HERNÁNDEZ CASTELLÓ 2014, 2009, pp. 75-83 y 2014, pp. 261-270.

16 MENESES GARCÍA 1976, pp. 532-534.

los Linajes –“de España”, con una precisa descripción de sus armas y de una pintura de una forja de armas- como testimonio de virtud de los antepasados¹⁷. Al menos tal fue el testimonio recogido por Luis Zapata de Chaves (1526-1595), o Luis de Zapata, en su poema Carlo Famoso¹⁸. Aunque hombre de armas y política, jamás desdeñó la vida ociosa y retirada, como le recordaría, en un *epístola* horaciana (1563/1566) que destinó al marqués, el poeta Eugenio de Salazar (1530-1602)¹⁹.

Hoy podemos precisar algo mejor las bases de su cultura arquitectónica, no solo de orden práctico a la sombra de su padre en la Alhambra y más tarde al frente de la fábrica del Palacio de Carlos V.



II Marqués de Mondéjar, por Jan Cornesliszoon Vermeyen, *Parada del ejército imperial en Barcelona en 1535* (1546-1550), Viena, Kunsthistorisches Museum (foto F. Marías)



En 1580 se hallaron entre los libros de los marqueses de Mondéjar una edición del año 1512 del *De re aedificadora* de Leon Battista Alberti (París), y otra del *De architectura* de Vitruvio y *De Aquaeductibus* de Julio Frontino (Florencia, Filippo Giunta, 1522). Otros libros de su biblioteca eran *De antiquitatum urbis* de Andrea Fulvio y *De Antiquitate romanorum* de Dionisio Alicar-naseo, *De Partibus aedium* de Francesco Mario Grapaldo, al menos dos ediciones del *De re militari* de Vegecio, una *Jumetría* publicada en París

II Conde de Tendilla, por Juan (Bautista) de Espinosa (ca. 1615), copia de Francisco Díaz Carreño (1878), Madrid, Real Academia de la Historia

17 MONDÉJAR, MARQUÉS DE [Gaspar Ibáñez de Peralta y Mendoza (1628-1708)]. *Historia de la Casa de Mondéjar* [1696] Madrid, BNE, Ms. 3.315 y Madrid, Biblioteca Real Academia de la Historia, *Historia de la Casa de Mondéjar*, Ms. 9/183-185, 3 vols., III (9/185), fols. 411-412, y Toledo, AHN, Archivo de la Nobleza, Sección de Osuna, Ms. 10.670 (solo Libros I-III). GARCÍA LÓPEZ 2004, pp. 45-102 y 1999, pp. 97-120.

18 ZAPATA DE CHAVES, Carlo Famoso, Valencia, Joan Mey, 1566, fols. 135-141, canto xxv (de 1525).

19 SALAZAR, *Silva de poesía*, Madrid, Real Academia de la Historia, Ms. Autógrafo 9/5477, fols. 248 vº-250. Véase MARTÍNEZ MARTÍN 2000-2001, pp. 7-28 y 2002; MARÍAS MARTÍNEZ 2014, pp. 713-730.



Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria* (París, 1512), México DF, Biblioteca Nacional de Antropología e Historia (NA520 A502), Portada

en 1482 y un Euclides en griego (Basilea, 1533), *De commentariorum urbanorum* de Bernardino Maffei (1526), tres partes de Plinio y un Plinio Secundo (1531)²⁰, y otro con las *castigationes* de Ermolao Barbaro, así como un *De re rustica* de Columela. También un *De fabricis corporis umani* del bizantino Teófilo (Venecia, 1536)²¹. Además se encontraron, aunque sin más indicaciones bibliográficas, los *Emblemas* de Andrea Alciati. Todos estos libros debieron de haber consituído adquisiciones más que probables de don Luis, dada la fecha de sus ediciones. En cambio, la compra de *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* de Vasari (Florencia, Lorenzo Torrentino, 1550) podría haberse debido tanto a la iniciativa de éste como de la de su hijo don Íñigo López de Mendoza, IV Conde de Tendilla y III Marqués de Mondéjar, quien al igual que su padre estuvo implicado en la construcción del palacio imperial granadino, aunque desde fechas menos cruciales

para su diseño²². Es de más difícil identificación las inventariadas como “Interpretaciones griegas en las Iliadas de Omero”²³. Otro libro, ahora de mano más que impreso, a él dedicado fue un “armiluzerna” de Hernando Mexía de Jaén, autor de un *Nobiliario*, según Gonzalo Fernández de Oviedo y Valdés en sus *Batallas* y *quincuágenas*, que podría haberse referido a su propio linaje de los Mendoza.

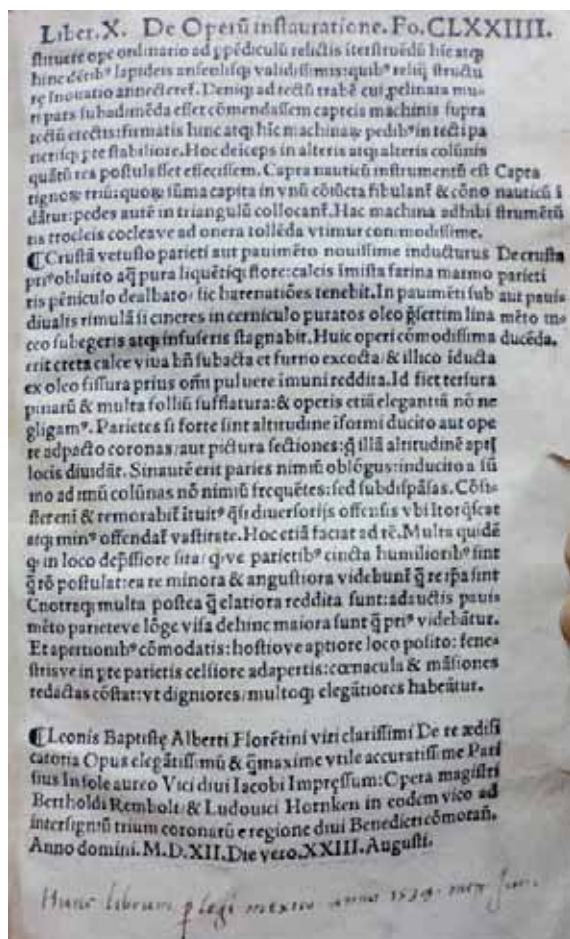
20 Probablemente la edición de Ziegler, *In Plinii de Naturalis historia*, Basilea, Henricum Petreium, 1531; y la de Ermolao Barbaro, *Caii Plinii Secundi... Castigationes*, Venecia, 149

21 *Theophilus de fabrica corporis humani*, de Teófilo el Protospatario (ed. Junio Paulo Crasso, Ottaviano Scoto il Giovane, Venecia, 1536 y París, 1556).

22 Inventario de los libros del hijo Íñigo López de Mendoza (1511-1580), III Marqués de Mondéjar, en AHN, Nobleza, Osuna, Caja 291, doc. 218 (Mondéjar, 26 de abril de 1580, aunque procedentes de la Alhambra hasta que don Luis salió de Granada en 1543). En 1578, como virrey de Navarra, también se implicaba en obras como la de su capilla palaciega en Madrid, encargando azulejos para la misma (AHPM, Pr. 822, fol. 617). Sabemos también que el III Marqués de Mondéjar fue amigo de las maquetas de barro y tuvo a su servicio al ingeniero militar del emperador Benedetto Scaramuzza da Ravenna (†Sevilla, 1555/1556), en Andalucía occidental (Cádiz y Gibraltar) y en la costa de Granada, por órdenes del Consejo de Guerra, desde 1534 a 1540. Sobre su carrera, véase MAGGIOROTTI 1939, pp. 32-61 y ahora CÁMARA MUÑOZ 2000, pp. 415-439, esp. 423-427 y 430-432. Estaba ciego e impedido desde 1550; véase RODRÍGUEZ RASO 1963, p. 215, doc. lii.

23 “Interpres homeris tre lire in corio”, Podría tratarse del *Per vetustus Didymus chalcenterus, vel Didymi antiquissimi auctoris interpretatio in Odysseam*, Venecia, Aldo & Andrea soceri, 1528.

Estos libros impresos y manuscritos serían por lo tanto testimonio de sus intereses culturales y anticuarios, en paralelo a sus actividades de patronato, al menos a tenor de la información que contiene la *Oratio funebris qua illustrissimae foemine dominae ac divae Catherinae à Mendoza Marchionae Mondegaris. De utilitate graecarum literarum declamatio* (Granada, Hugo de Mena, 1557; BNE, R/39679), la obra del humanista flamenco Gerhard Hasselt que tuvo don Luis a su servicio en Granada: “*verum etiam Franciscanis magnificum illud ad Mondegarim coenobium cum marito a fundamentis exaedificavit*”. Este convento sería el de los franciscanos de San Antonio de Mondéjar (a. 1497-ca. 1515), fundado e iniciado por su padre don Íñigo López de Mendoza (1442-1515), II Conde de Tendilla y I Marqués de Mondéjar, pero que aparentemente concluiría su hijo en la fábrica de la casa conventual.



Alberti, *De re aedificatoria*, México DF (NA520 A502), “México, en junio 1539”.

Es evidente que la educación que don Íñigo les inculcó tuvo sus consecuencias. No podemos olvidar las relaciones “fraternales”, sobre materias anticuarias, que tuvieron los primos Bernardino (ca. 1497-1557) y Diego Hurtado de Mendoza (1504-1575) con su sobrina doña Mencía de Mendoza (1508-1554), la hija y heredera del Marqués del Zenete. Ni, sobre todo, los intereses de don Diego, el embajador imperial en Venecia, escritor y poeta²⁴, en cuyas manos acabó el *taccuino* de antigüedades conocido como Codex Escorialensis, importado desde Roma por Zenete a comienzos del siglo. Tampoco los de su mediohermano, que llegó a virrey de Nueva España entre 1535 y 1549 y del Perú (1551-1552), don Antonio de Mendoza [y Pacheco] (1496-1552), viajero a Inglaterra, Flandes, Hungría, Alemania e Italia (Bologna, 1528-29). Fue lector seguro de Leon Battista Alberti, cuyo ejemplar del *De re aedificatoria* (París, 1512; México, Biblioteca Nacional de Antropología e Historia, Fondo Reservado), ha llegado hasta nosotros con algunas notas redactadas en junio de 1539 en Nueva España²⁵.

24 Ahora VARO ZAFRA 2012.

25 Véase las inscripciones de la primera y última página: “es de don Antonio de Mendoza vicerrey[?]” y “hunc librum perlegi Mexico anno 1539 men. Jun.” Agradezco a Luis Javier Cuesta Hernández, de la Universidad Iberoamericana de México, sus gestiones para obtener las fotografías del impreso. Véase TOVAR DE TERESA et al., 1992, pp. 96-100, nota 22. También antes AITON, 1927y 19672; ESCUDERO BUENDÍA 2003; FERNÁNDEZ 2002. VÁZQUEZ 1987; CHIVA BELTRÁN 2014, pp. 505-516.

Aunque sobre todo fueran correcciones latinas, se interesó también por los acueductos y las vías de comunicación, tema central para su gobierno de una ciudad como Tenochtitlán, por las de Puebla de los Ángeles y Michoacán y sus iglesias y por la adecuación de los todos templos a sus lugares²⁶.

Don Luis dejó como su sucesor, al salir de Granada para ocupar el virreinato de Navarra en 1543-1546 y, más adelante la presidencia de los Consejos de Indias (1546-1559) y Castilla (1559-1565), a su hijo el III Marqués don Íñigo López de Mendoza (1512-1580); éste a su vez había sido discípulo de los poetas Juan de Vilches y Luis Pérez de Portillo y había participado en la desastrosa campaña de Argel; en 1539 sustituyó a su padre como capitán general del reino de Granada y alcaide de la Alhambra; su carrera culminó, tras una embajada en Roma en 1560 ante Pio IV y la Guerra de Granada, como virrey de Valencia (1572-1575) y Nápoles (1575-1579).

El marqués en Granada

No obstante, aquí nos interesa la figura y la actividad de su padre don Luis. En contacto el II Marqués de Mondéjar, en la Granada de 1526, con la corte imperial con ocasión del matrimonio del César, con Mercurino Gattinara, Baldassare Castiglione y Andrea Navagero, respectivamente legados de de Su Santidad y de la Serenissima, su italianismo heredado –de su padre el II Conde de Tendilla- tuvo que recibir un importante espaldarazo para defender, a capa y espada, el proyecto del italianizado Pedro Machuca para el palacio carolino de la Alhambra de Granada, y en 1528, oponerse a los deseos “castellanizantes” de los arquitectos de Carlos V, Luis de Vega y Enrique Egas²⁷. Fue amigo de don Fadrique Enríquez de Ribera (†1539), el I Marqués de Tarifa viajero a Italia y Jerusalén²⁸, del bibliófilo y lector de vitruvio Hernando Colón²⁹, del Duque de Alcalá de los Gazules Per Afán de Ribera, del Marqués de Zahara, del Conde de Gelves y del Duque de Arcos, miembros destacados de la nobleza culta andaluza. También en Granada conocería a Fray Antonio de Guevara, a los hermanos Alfonso y Juan de Valdés, a Juan Boscán y quizá a Garcilaso de la Vega o a aristócratas flamencos (como el camarero mayor el III Conde Enrique de Nassau) e italianos; entre ellos estarían el legado pontificio encargado de officiar la boda, el Cardenal Giovanni Salviati, el humanista Pietro Martire d’Anghiera o el Duque de Calabria Fernando de Aragón, quien había traído a la Península dos manuscritos de arquitectura, de Filarete y Francesco di Giorgio Martini. A través de la correspondencia de Navagero y su

26 TOVAR DE TERESA, G. et alt., 1992, n. 28: Mondéjar enviaba en 1536 al cantero Juan Vizcaíno a Puebla a ver la traza de la catedral; n. 29: mandato de prórroga por un año más por parte de Mendoza a Juan Ponce -“persona asperta”- para la traza de la ciudad de Michoacán, con 200 pesos de oro al año y orden de Mendoza (2 de octubre de 1543) para que los nuevos monasterios tengan casa “cómoda e del tamaño e grandor que les pareciere ser conveniente y necesario según la calidad del dicho pueblo”.

27 Madrid, Real Academia de la Historia, Colección Salazar y Castro, Ms. B-75, f. 5 vº, se señala que Carlos V había mandado hacer diferentes diseños del palacio, “según se reconoce de varias cartas escritas al Marqués sobre la forma... hasta que dejó al arbitrio del Marqués la elección de qual se había de seguir”, como quedaría demostrado por una carta escrita en Burgos en 1527 al emperador.

28 PEREDA 2012, pp. 77-102.

29 PLAZA 2014, pp. 393-406.

secretario Zuane Negro (1526), sabemos que en Granada se hablaba de arquitectura, de la Alhambra y las villas romanas antiguas, de Plinio el Viejo y el Joven, de Cicerón y Columella, de los conceptos de “bellezza et piacevolezza”, y que desde allí solicitaban a Giambattista Ramusio el *De architectura* de Vitruvio del amigo Fra Giocondo de Verona.

Don Luis estuvo a cargo, desde 1526, de los trabajos de ideación y proyecto del Palacio Real Nuevo de la Alhambra de Granada, cuya fábrica comenzó a rumiarse durante la estancia de la corte imperial. Su descendiente Gaspar Ibáñez de Peralta y Mendoza (1628-1708), Marqués consorte de Mondéjar llegó a explicitarlo en una historia de la familia, donde se señaló que Carlos V había mandado hacer diferentes diseños del palacio, “según se reconoce de varias cartas escritas al Marqués sobre la forma... hasta que dejó al arbitrio del Marqués la elección de cuál se había de seguir”³⁰; y esta responsabilidad ha quedado demostrada por la carta cesárea escrita en Burgos en 1527 que ya se cita expresamente en este manuscrito y que ha llegado afortunadamente hasta nuestros días.

Aunque Mondéjar no había estado en Italia para esas fechas ni, a causa de sus heridas en la Jornada de Túnez de 1535, pudo seguir el itinerario de la comitiva imperial desde Messina a Génova en 1536- ya para entonces dispondría de otros instrumentos para haberse formado en la nueva arquitectura de la antigüedad; por una parte, disponía ya de las ediciones de Vitruvio de Fra Giocondo da Verona (primera edición de 1511, aunque probablemente la edición de 1522) y de Cesare Cesariano (1521) que, con sus ilustraciones, suponían un vehículo incomparable con los textos sin estampas de las ediciones de Vitruvio y Alberti que su tío el I Marqués del Zenete había podido traer desde Roma a comienzos de la centuria³¹; por otra, tenía a su servicio a Pedro Machuca, uno de los primeros españoles que se había formado en la arquitectura directamente en suelo italiano.

Los intereses arquitectónicos de don Luis no parecen haber cesado tras abandonar Andalucía. Nombrado Virrey y Capitán General de Navarra (1543-1546), abandonó Granada y se integró en la corte imperial y más tarde real como Presidente del Consejo de Indias (1546-1559) y miembro de los Consejos de Guerra y Estado, para llegar finalmente a Presidente del Consejo Real de Castilla (1559-1563) con Felipe II.

Sería por estas fechas –aunque para Gómez-Moreno los años cincuenta³²– cuando habrían tenido lugar unas eventuales intervenciones de Pedro Machuca, aunque no documentadas, en la villa de Mondéjar, donde poseía don Luis casa señorial y atendía su parroquia. La portada de ésta, con parejas de columnas exentas de orden itálico más que compuesto, y la puerta dórico-

30 RAH, Colección Salazar y Castro, Ms. B-75, f. 5 vº.

31 Sobre los comentarios arquitectónicos de éste, véase ahora GÓMEZ-FERRER LOZANO 2010, pp. 27-46 y 2010b, pp. 231-246. El inventario de los libros de don Íñigo López de Mendoza, III Marqués de Mondéjar se halla en Toledo, AHN, Osuna, C. 291, y está fechado en 1580. Especifica una edición de Vitruvio de Fra Giocondo de 1522, que podría ser naturalmente la que poseía don Luis Hurtado en el momento de los proyectos de Pedro Machuca para el palacio carolino.

32 GÓMEZ-MORENO 1941 y 19832, p. 117.

rústica del palacio fueron puestas en relación con el arte del pintor y escudero, aunque la primera se ha vinculado después con Nicolás de Adonza (1495-d. 1560), maestro alcarreño al servicio de los Duques del Infantado y los Condes de Tendilla³³. La portada eclesiástica parece mostrar un claro divorcio entre su composición triunfal y el detalle más tradicional, que podría testimoniar cambios a partir de un dibujo más moderno; esa modernidad está claramente en la puerta civil, cuyo diseño solo podría haber salido de la pluma de Machuca y una solicitud marquesal.



Bernardino Montaña de Monserrate, *Libro de la anothomía del ho[m]bre...* en el qual libro se trata de la fábrica y compostura del hombre... Mendoça marqués de Mondéjar... el qual sueño, debaxo de una figura muy graciosa, trata breuemente la dicha fábrica del hombre... (1551)



Bernardino Montaña de Monserrate,... juntamente con una declaració[n] de un sueño que soñó el illustríssimo señor don Luys Hurtado de Mendoça (1551)

Es en estos momentos, a fines de los años cuarenta, en los que ha de situarse un sueño arquitectónico del marqués del que nos da cuenta el médico regio Bernardino Montaña de Monserrate (ca. 1480-1558), en su *Libro de la anothomía [sic] del ho[m]bre nueuamente compuesto por Bernardino Montaña de Monserrate médico de su magestad... en el qual libro se trata de la fábrica y compostura del hombre... juntamente con una declaració[n] de un sueño que soñó el illustríssimo señor don Luys Hurtado de Mendoça marqués de Mondéjar...* el

33 MUÑOZ JIMÉNEZ 1987a, pp. 84-86 y 1987b, pp. 338-347.



Mondéjar, Portada de la parroquia (foto F. Marías)



Mondéjar, Puerta del palacio marquesal (foto F. Marías)

qual sueño, debaxo de una figura muy graciosa, trata breuemente la dicha fábrica del hombre... (Valladolid, Sebastián Martínez, 1551, fols. lxxv-lxxviii vº e interpretación fols. lxxix-cxxix)³⁴.

El catalán Montaña se había formado en una universidad que desconocemos fuera de España, adonde regresó en 1513, cursando ya viejo, hacia 1550, un curso de disección en la Universidad de Valladolid con Alonso Rodríguez de Guevara, a quien alude en el Prohemio de su texto del año siguiente, en su primera parte de un galenismo tradicional más libresco que empírico y menos vesaliano que el de otros médicos españoles como Luis Collado o Pedro Jimeno; al bruselés no llega a citarlo, aunque las imágenes de la primera parte del texto de Montaña dependen –en estampas que no son sino simplificaciones y modificaciones y que se han denominado “desafortunadas”³⁵– de las del *De Humani Corporis Fabrica* (Basilea, 1543) de Andrea Vesalio (1514-1564), dado que no llegó a tiempo de poder emplear las del libro del español Juan Valverde de Hamusco (ca. 1525-ca. 1587), su *Historia de la composicion del cuerpo humano* (Roma, Antonio Salamanca y Antonio Lafrerii para Antonio Baldo, 1556 y 1560)³⁶.

34 Madrid, BNE, R/2461, R/3398 y U/8170) y otro ejemplar Fundación Ménéndez Pidal. De la segunda parte hay reimpresión de Madrid, 1852 y del conjunto un facsímil del Instituto Bibliográfico Hispánico, Madrid, 1973. Agradezco la referencia a MARÍAS MARTÍNEZ 2015, pp. 129-158. Véase también BIRSACK 2007, pp. 43-60.

35 LÓPEZ PIÑERO 1979, pp. 324-325 y *Diccionario histórico...* 1983, II, pp. 76-77. CORTÉS 1994, p. 118.

36 Le siguieron ediciones en italiano (Venecia, Antonio Tabo Albenga, 1559) o latín (1589 y 1607), hasta la décima y última de 1682.

La segunda parte, el “Sueño del Marqués de Mondéjar”, lógicamente, se trata de un ejercicio retórico del tema de la “generación, nacimiento y muerte del hombre”, en el que intenta separar la medicina de corte empírico –“el médico... no trata de disposición ninguna del cuerpo que no pueda conocerse por los sentidos...”– de la metafísica, en el que el cuerpo humano se convierte de *pequeño mundo del hombre* en extensa metáfora arquitectónica y que, por ello, requerirá otra ocasión para su análisis pormenorizado, incluyéndose en éste, como es lógico, el estudio de su deuda respecto a un texto como el vitruviano.

Si don Luis poseía para estas fechas de 1526 la obra de Marco Vitruvio, “De archititura” (Florencia, 1522), no encontraría ejemplos de estructuras civiles centralizadas³⁷. Pero hallaría en su texto –como en su epítome parcial de las *Medidas del romano* de Diego de Sagredo (Toledo, Reón de Petras, 1526)- referencia a la doble morfología de la naturaleza sobre las figuras del círculo y el cuadrado, imágenes presentes en el palacio de una manera obsesivamente inalterada y permanente, a pesar de todos los problemas que conllevaba la interacción de ellas. En las imágenes xilográficas de 1522, una del diseño de los vientos (I, vi) y otra del hombre vitruviano (III, i) combinaban estas dos figuras geométricas en relación con el mundo y el pequeño mundo. Las estampas de la casa romana con su composición basada en la ritmación de las pilastras clásicas tendría que haber constituido otra de las fuentes de lo que el marqués quería de un palacio imperial como para a la postre obtener de Carlos V un visto bueno por tácito que fuera.

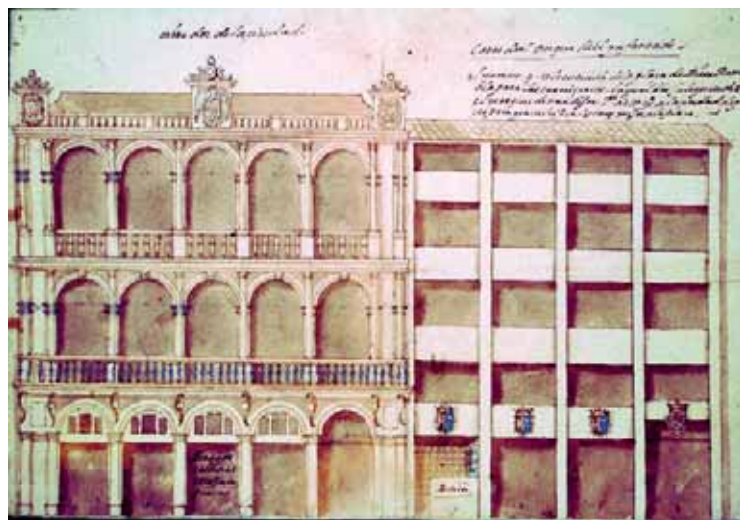
Por otra parte, los modelos histórico-literarios de los emperadores romanos tenían que buscarse no solamente entre los emperadores cristianos sino también entre los nacidos en la Península ibérica, en Itálica, como Trajano³⁸ y Adriano, o de considerarse a éste nacido en Italia, como hijo de madre española³⁹, lo que lo ponía en paralelo con Carlos V. Si sobre origen hispano habían insistido Leonardo Bruni y Guiniforte Barzizza en cartas a Juan II, el obispo de Badajoz Pedro Ruiz de la Mota (1520) y el cronista Pedro Mexía, habían identificado a Adriano como el emperador que se había dejado crecer, como el César Carlos, la barba; además Adriano había ejercido de “arquitecto” según una tradición literaria, recogida incluso por el anónimo aristócrata de la corte de Carlos V que escribiera de arquitectura para la educación del Príncipe Felipe (ca. 1550) que ya hemos citado. Este imaginario sería recogido, como vemos, por Fray Antonio de Guevara (1481-1545), otro de los miembros de círculo de la corte, quien en su más tardía *Una Década de Césares* pudo afirmar de Adriano que, respecto a la arquitectura, con tal interés que solo podría entenderse desde la perspectiva laudatoria de su contemporáneo Habsburgo:

37 FROMMEL 2014.

38 CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA 2013, pp. 377-399.

39 Fray Antonio de Guevara, *Una Década de Césares (Las vidas de diez emperadores romanos que imperaron en los tiempos del buen Marco Aurelio)*, Valladolid, 1539, Vida del Emperador Adriano, cap. i; ed. J. R. Jones 1966; y en *Obras completas*, I, 1994, p. 425: “El origen y linaje de Adriano [nacido en Roma] por parte de padre fue de Ytalia, natural de una ciudad llamada Hadra; y por parte de la madre [llamada Domicia Paulina, sobrina de Trajano] fue de España [que visitó dos veces, la primera a la edad de diez y seis años, la segunda en la Casa Imperial de Tarragona, que había construido Octavio y Adriano reedificó], natural de Gades, que agora se llama Cáliz, ciudad que es en la Andalucía”.

“Ymitó mucho a Trajano su señor en los hedifficios, es a saber: que en todas las tierras, provincias y reynos que estuvo [471] hizo muchos y muy nombrados hedifficios, y lo que más es, que en ninguno escribió su nombre si no fue en el templo de Trajano. En Roma casi renovó todo el templo que llamavan Pantheo[n], do estava la diosa Berecinta y adonde eran honrados todos los dioses. Estava el campo Marcio antiguamente cercado y por la mucha antigüedad estavan los hedifficios ya por el suelo, y Adriano no sólo renovó las paredes caídas, mas aun hizo allí unas generosas casas. Hedifficó el palacio real que llamó de Neptuno, ensanchó la plaça de Augusto, empedró la plaça de Trajano, redifficó el vaño de Tiberio, alçó mucho más el templo de Thito, y en todos estos hedifficios puso los nombres de los príncipes que antiguamente los avían hedifficado y no puso el suyo que los avía rehedificado. Desde el fundamento hizo una solemníssima puente que después se llamó la puente de Adriano. Hizo ansimesmo un sepulchro junto al río Tiberin, las piedras del qual fueron traídas de la India y los artífices de Grecia. Trasladó el templo de la diosa de la Buena Fortuna y trasladó la estatua de Deciano el artífice que estava allí puesta, la qual era tan pesada, que fueron necesarios veynte y quatro elephantes para moverla. Estava esta estatua consagrada al sol, y Adriano hizo hazer otra tan pesada y tan rica para consagrarla a la Luna, y fue el gran Polidoro el artífice della. Hedifficó en Roma el hedifficio el qual mucho tiempo se llamó Moles Adriani y agora se llama el castillo de Sanctangelo. Sacó de madre muchos ríos para regar los campos, traxo muchas fuentes para proveer las ciudades y en Grecia hedifficó una ciudad la qual se llamó en otro tiempo Adrianópolis. En el reyno de Palestina rehedifficó la gran ciudad de Hierusalén, la qual avía sido destruyda por Thito y Vespasiano, y púsola por nombre Elia, a causa que se llamava él Elio Adriano [472]”⁴⁰.



Granada, Casa de los Miradores

El “palacio real que llamó de Neptuno”, que habría edificado Adriano en el Campo Marcio, sería la llamada Basilica Neptuni de la que escribió también Aelio Spartiano (s. IV) en la *Historia Augusta (De Vita Hadriani)*; y ésta se ha identificado con el edificio, un salón basilical con un friso de delfines y veneras, adosado al lado sur del Pantheon⁴¹. Habría sido construido en conjunción

40 Guevara 1539, Vida del Emperador Adriano, cap. xiv (reed. J. R. Jones) y en *Obras completas*, I, pp. 470-471. Citado por STIGLMAYR 2000, p. 133.

41 GATTI 1940, pp. 61-73.

con uno de los dos pórticos, el occidental de Poseidón (o *Poseidonion*, Stoa de Poseidón o Porticus Argonautarum, frente al oriental de Meleagro) del renovado espacio de la Saepa Julia; pero también podría haberse tratado del propio pórtico de la Saepa Julia, si el edificio meridional hubiera sido en realidad la llamada biblioteca en *Pantheio*⁴².



Granada, Casa real nueva de Carlos V, Puerta sur del palacio
(foto F. Marías)

Es evidente la insistencia en la denominación de Palacio de Neptuno, y no debiéramos olvidar la presencia de una iconografía marítima en la fachada meridional del palacio granadino, en los relieves de la ventana de apariciones en serliana, en torno a este dios del mar y la victoria de Carlos V en Túnez⁴³. E incluso que esta composición en serliana podía vincularse –si queremos desde los dibujos de Ciriaco d’Ancona del Arco de Adriano en Atenas (Staatsbibliothek zu Berlin, Hamilton Ms. 254, fol. 85 vº) o de Giuliano da Sangallo, con el Partenón y el Arco de Atenas (BAV, Cod. Vat. Lat. 4424, fol. 28 vº), un modelo que Machuca podría haber conocido. Y naturalmente, que el palacio marítimo por antonomasia debía ser para todos los entendidos en la arquitectura antigua la Villa Adriana de Tívoli y, con ella, el Teatro Marittimo o la Isla con su patio circular abovedado y sus relieves neptunianos (putti, tritones, animales marinos y deidades mitológicas) en los frisos⁴⁴. Y sabemos que otro de los miembros de cenáculo cortesano de 1526, Navagero, había visitado las ruinas de Villa Adriana en la primavera de 1516, nada menos que en la compañía de Pietro Bembo, Agostino Beazzano, Castiglione y Rafael; y probablemente también lo habría hecho Machuca.

Algunas de las fuentes compositivas y ornamentales parecen haber escapado al periodo italiano de Machuca y a la cultura libresca del marqués y, siendo de última hora, parecen seguir el itinerario Messina-Génova que muchos españoles recorrieron -en parte con Carlos V en su triunfal viaje italiano- tras la Jornada de Túnez (1535) y, quizá entre ellos, don Luis, herido leve

42 Véase sobre todo el problema BOATWRIGHT 1987, pp. 33-52.

43 Aparece en los pedestales del mirador o serliana meridional del palacio, a la izquierda, “Neptuno calmando la tempestad y castigando a los vientos rebeldes”, a la manera de *La Eneida* de Virgilio, y a la derecha “Neptuno llevando en brazos a una mujer que señala hacia el Mirador”, junto a un “Tritón sonando una trompa sobre un dragón marino” y el “Vellocino de Oro de Jasón y los argonautas”. Normalmente la figura de mujer se ha identificado con la esposa de Neptuno Anfítrite, pero la tradición iconográfica no coincide con la de esta imagen, casi como de un rapto o un rescate (por ello podría tratarse de Amimone, hija del rey Dánao de Argos, o incluso la ninfa Cimotoe, compañera de Neptuno en el pasaje virgiliano de *La Eneida*, 1, 125-154). Evidentemente existe un deseo de mostrar al dios Neptuno dominando las fuerzas del mar, al servicio de Jasón en su búsqueda del Toisón y de Eneas; la obra de Virgilio se publicó incluso en Granada en 1545 (en Opera, 1546). Ahora también FROMMEL y PARADA LÓPEZ DE CORSELAS 2014, pp. 287-318 y PARADA LÓPEZ DE CORSELAS 2015.

44 FISKA 2013. GROS 2002. DI TEODORO 2003. MACDONALD y PINTO 1995.

en la batalla del 26 de junio de 1535⁴⁵; es posible que desde África pasara a Italia, aunque estaba ya de regreso a finales de septiembre de 1535. ¿Pudo don Luis Hurtado de Mendoza recoger esta “información”, o su hermano Diego Hurtado de Mendoza en su defecto, de la misma forma que contratara en Génova, en 1536, al escultor Niccolò da Corte⁴⁶? ¿Pudo acompañar el escudero Machuca a su señor entre los cien hombres que el Marqués desplazó en su compañía? Nada parece más lógico en el caso de un hidalgo que era escudero jinete -de 1520 a 1550- de la Capitanía granadina, formación que contaba con cien jinetes -llamados “escuderos del Marqués de Mondéjar”⁴⁷- en el destacamento de la Alhambra. Esta hipótesis no solo explicaría las últimas novedades o el énfasis en la victoria africana de las primeras decoraciones palaciegas, sino también la cronología de la obra, iniciada en 1531 en su cimentación, pero que no parece comenzarse en su superestructura hasta 1536, y encontrar su reflejo en las nóminas y documentos económicos hasta marzo de 1537.

El marqués y su arquitecto

Mondéjar tuvo que escoger, como señalaron ya en el pasado sus biografías manuscritas, el proyecto y, en consecuencia, a su arquitecto, en la persona del hidalgo y pintor -supuestamente de Toledo- Pedro Machuca⁴⁸, carente de una formación estrictamente constructiva -su actividad en este campo no había pasado del diseño de las decoraciones efímeras para el ingreso granadino de los monarcas-, pero conocedor en cambio del mundo artístico de la Roma de Rafael y Miguel Ángel y, en aquellos momentos, el único artista presente en la ciudad con experiencia de las prácticas italianas, al haber desaparecido Jacopo Torni l’Indaco Vecchio, también conocido como Jacopo Florentino, y encontrarse Diego de Siloé todavía en Burgos. Así lo señalaría todavía en 1576, en informe a Felipe II, Juan de Maeda⁴⁹:

“Machuca el viexo, que fue el primer maestro que intentó los edificios de esta real casa, era pintor mui ecelente, y el hixo que le sucedió [Luis Machuca], también, y estos tales, en componer y adornar una delantera y acabarla, hizieronlo mui bien, y asi pareçe por lo que en esta real casa está edificado y en lo demás, que son los repartimientos ataxos gruesos de paredes, y considerar el edifiçio hecho y acabado, devieron de tener algunas faltas, teniendo en poco el discurso de la xeumetría, no dando los gruesos y tamaños que convenia a las paredes, ni haziéndolas bastantes ansi para reçeibir los entibos de las bóvedas que a ellas se arrimasen, como para reçeibir el peso de lo alto...” Este juicio tan radicalmente crítico plantea

45 AGS, Estado, Legajo 1201, fol. 95, citado por DEL MORAL 1966, pág. 243. La cédula real nombrando al hijo alcaide interino de la Alhambra, dada en Barcelona el 22 de mayo de 1535, por la partida del padre, en Archivo de la Alhambra, L-2-1. No obstante, parece que el Marqués se encontraba ya de regreso en Granada el 16 de octubre de 1535 (AGS, Estado, Leg. 30, fol. 315).

46 Véase la contribución de FROMMEL, Christoph Luitpold en este mismo volumen, sobre ROSENTHAL 1966, pp. 209-244 y 1968, pp. 358-363.

47 RAH, Colección Salazar y Castro, Ms. B-74, fol. 305.

48 Un resumen en LÓPEZ GUZMÁN y ESPINOSA SPÍNOLA 2001.

49 ROSENTHAL 1985, p. 291, doc. 129.

la cuestión de si realmente Machuca cometió un error de maestro de cantería principiante, o él era una víctima de un cambio de programa técnico-constructivo para el palacio exigido por su comitente.

Otras intervenciones del marqués nos son bien conocidas, como su solicitud de la intervención de la Emperatriz “en lo de mudar de la yglesia desta Alhambra”, quien contestó con una cédula, del 22 de enero de 1530, en la que prometía el estudio del problema⁵⁰. Consultado el arzobispo de Granada Gaspar de Ávalos, tras recibir una cédula y una carta de la Emperatriz, contestó a doña Isabel el 23 de noviembre de 1530, poniendo evidentes pegas a la expropiación y demolición de la iglesia de la Alhambra⁵¹. No obstante, el marqués no cejó en su empeño y escribió, a través del secretario imperial Francisco de los Cobos, a Flandes al Emperador antes del 30 de junio de este mismo año de 1530, carta que no se acabó de constestar, desde Bruselas, por parte del César hasta septiembre de 1531⁵². Mondéjar reconocía que en Granada “se señalan los quartos un poco más baxo de lo que estaba platicado”, ante lo que Carlos V conminaba perentoriamente: “mirad que en ninguna manera se hagan sino que uno venga en par del quarto de los Leones y el otro del de Comares, porque no siendo así sería al contrario de lo que yo querría, y si a esto embaraça algo lo de la iglesia escrevidme lo que sera menester para que se mude a otra parte por que yo lo mande luego proveer”.

Por lo tanto, no quedaba todavía resuelta la ubicación del Palacio y no lo quedaría jamás aparentemente ante la reiteración de la negativa arzobispal. Esta negativa a los deseos regioes de proximidad entre Casa Vieja y Casa Nueva y de ortogonalidad, que requería ocupar parte del terreno y espacio sacro de la cercana parroquia de Santa María y antes de la mezquita de la Alhambra –necesario para contemplar la calle y pórtico orientales que unirían las plazas con el zaguán este– suspendió provisionalmente –y a la larga, para siempre– el proyecto de calles y plazas que rodearían el nuevo palacio.

Así pues, la toma de decisiones finales del proyecto tuvo que retrasarse hasta el invierno de 1531-1532⁵³, no comenzándose a abrir las zanjas de los dos quartos principales, occidental y meridional, hasta 1532⁵⁴; de hecho, el Marqués de Mondéjar escribió al Emperador desde Granada, el 13 de mayo de 1532, en los siguientes términos⁵⁵: “... en la obra de la Casa desta Alha[m]bra hago dar mucha prisa tengo ya sacadas las çanjas de los dos quartos prinçipales

50 AGS, Cámara de Castilla, Cédulas, Libro 318-2, fol. 328.

51 Una carta de Isabel de Portugal del 22 de enero de 1530 (AGS, Cámara de Castilla, Cédulas, Libro 318-2, fol. 328) parece justificar el retraso de la carta arzobispal, incluso más allá de 1530. Hasta ahora, con ROSENTHAL 1985, doc. 4, p. 266, se había fechado en 1529, dado que también se hacía referencia a la estancia de Diego de Siloé en la corte; y en Toledo cobraba de su catedral en enero de 1530; es posible, no obstante, que Siloé regresara a la corte otra vez, a fines de 1530, extremo que requerirá una ulterior aclaración. De no ser así, habría de volverse a la datación de 1529.

52 AGS, Estado, Leg. 23, fol. 200.

53 Quizá la carta definitiva del arzobispo sea precisamente la 23 de noviembre de 1531.

54 Desde ROSENTHAL 1985, pp. 51 y ss., se había dado la fecha de 1533 como la del inicio de la apertura de las zanjas para la cimentación.

55 AGS, Estado, Leg. 22, fols. 255-256.

que no es pequeña parte de la obra”. Para añadir que “en la obra desta Casa yo tengo fin a ques la primera cosa que Vuestra Magestad manda edificar en España y a que asy como *lo morisco* es la mejor cosa que ay de su manera, así ésta lo sea por su arte aunque [e]l gasto sea algo más de lo que se pensaba. Nuestro Señor ensalce y prospere la S.C.C. persona de Vuestra magestad; hecha en esta *su Alhambra* a xiii de mayo [de 1532]”⁵⁶.

Para el 15 de noviembre de 1532, según nos indica de nuevo el marqués, las obras habían proseguido con prontitud: “Los días pasado hiçe saber a Vuestra Magestad el estado en que va la obra de la Casa que manda hazer en esta Alhambra la qual se a después continuado con toda diligentia y a my parecer y a el de otros que lo saben mejor juzgar va de manera que Vuestra Magestad puede holgar que se aya hecho por su mandado a bueltas las otras cosas de más calidad y porque una de las mejores cosas que pueden tener las obras de los príncipes y en lo que se an de aventajar de las de los otros es en que se hagan en pocos años”, suplicaba al Emperador que se sirviera librar los “*otros XVIII mil ducados* que determinó de gastar en esta Casa porque con ellos se porná en tal estado que Vuestra Magestad huelgue de vella quando en buena ora venga a estos reynos y se pueda aprovechar della...”; ante esta petición, se decidió “que se le libr[ar]e lo que queda del servicio para la obra de la casa”⁵⁷ en 1539, quizá tras el traspaso de la dirección de la fábrica de las manos del II Marqués de Mondéjar a las de su hijo el III Marqués don Iñigo López de Mendoza⁵⁸, el arquitecto reintrodujo las columnas en su patio y en el modelo, aunque manteniendo la geometrización sistemática de la reduplicación del cuadrado de la planta del AHN.

Hemos de situar en estas fechas, por consiguiente, la decisión de erigir una Casa Real Nueva en la Alhambra, destinando para ello los fondos del nuevo impuesto de la farda que se estipuló el 10 de diciembre de 1526, a cambio de levantar la orden que tres días antes Carlos V había firmado, prohibiendo a los moriscos el uso de su lengua y vestimentas, de sus armas (espada o daga) y de sus baños públicos; y el mismo día de las instrucciones dadas al arzobispo Fray Pedro Ramírez de Alba para la recristianización de los antiguos moros nazaríes y ya moriscos forzosamente bautizados. La cuestión de hasta qué punto no estuviera el II Marqués de Mondéjar, y su política de transigencia hacia los moriscos, detrás de la idea de un palacio sufragado con la farda, como “juguete” que posibilitara la solución al citado problema, no se ha resuelto todavía; pero la construcción de la Casa Real Nueva se convirtió para don Luis Hurtado

56 Al exterior de la carta se apuntan las fechas de 1531 y 1532, y un “conforme a la tª que esta hordenadª” al lado de un resumen de los puntos principales de la misiva marquesal. Me inclino por la segunda de las fechas.

57 AGS, Estado, Leg. 24, fols. 269-272. Dado que los primeros 18.000 ducados debían haberse entregado entre 1529 y 1532, es esta última fecha la primera posible para esta carta. En apariencia se habrían gastado fundamentalmente en los “apostentos” de la Casa Vieja, más que en la fábrica de la Casa Nueva. Rosenthal, doc. 5, publica una carta de Carlos V, de Toledo a 23 de mayo de 1534, por la que envía 50.000 ducados para seis años de obras, a comenzar a contarse desde 1533. A pesar de las promesas de celeridad “princesca”, y de que a su regreso de Italia a Granada, tras la Jornada de Túnez, el 16 de octubre de 1535 había hallado que “había buen recavdo”, para el 20 de noviembre de 1535 escribía ya el Marqués al Emperador, casi como una premonición, que la obra del palacio “es cosa grande y no se puede hacer en breve tiempo”; véase AGS, Estado, Leg. 30, fol. 315.

58 Al salir de Granada para ocupar el virreinato de Navarra en 1543-1546 y más adelante la presidencia de los Consejos de Indias (1546-1559) y Castilla (1559-1565). Don Iñigo (1511-1580) había sido discípulo de los poetas Juan de Vilches y Luis Pérez de Portillo y había participado en la desastrosa campaña de Argel; en 1539 sustituyó a su padre como capitán general del reino de Granada y alcaide de la Alhambra. Tras una embajada en Roma en 1560 y la Guerra de Granada, fue nombrado virrey de Valencia y Nápoles.

de Mendoza, gobernador militar del reino y alcaide de la Alhambra, en una actividad central, tras la estrictamente militar, de su cargo.

El modelo (1532(?)-1539) del palacio de Carlos no deja de plantear diferentes problemas⁵⁹. Sabemos que el pintor y arquitecto Pedro Machuca, según una carta de don Luis al emperador de 27 de febrero de 1528, pensaba hacer sobre sus primeros proyectos “un modelo de madera para que mejor se vea la graçia y proporción que ha de tener, y se entienda y conozca lo que agora por la traça no se parece tan claro”⁶⁰; se pretendía con él convencer mejor tanto a Carlos V como a su arquitecto –y de su secretario Cobos– Luis de Vega (1495-1562). No obstante la promesa, solo tenemos vagas noticias de su construcción desde 1532, y de hecho solamente aparecen pagos en 1539 (entre marzo y mayo) a los entalladores Ruberto, Pierre⁶¹ y Juan Barros/Garros, entre otras cosas 20 columnas. Cuando se abonó en marzo de 1542 “una caxa de oxa de Milán” para llevar al emperador la “traça de la casa”, es posible que se estuviera embalando nuestro modelo y no solo una serie de dibujos; esta cronología parece coincidir con el proyecto de la fachada occidental que atestigua el diseño “Burlington” (Nueva York, The Metropolitan Museum), fechable entre 1537 y 1542)⁶², probable testimonio final de la actividad proyectual de Machuca.

Aunque se ha supuesto un modelo solo de las dos fachadas principales (occidental y sur) a la manera del modelo de la iglesia de San Lorenzo de Florencia de Miguel Ángel de 1518⁶³, las referencias documentales a la talla de 20 columnas nos hacen pensar más bien en un ángulo de unos 90 grados de la planta y el alzado (que no entra en contradicción con las cinco quartas [ca. 110 cm de longitud por unos 30 cm de alto] por cada una de sus caras, presente en una descripción de 1764, momento en que hubieran podido haber desaparecido ya los elementos de la planta del palacio, tras más de dos siglos de abandono).

Este sector del círculo inscrito en un cuarto del cuadrado de base podría haber incluido no solo la definición de los alzados exteriores o de la distribución de los dos medios cuartos con sus zaguanes, sino también la organización de los dos pisos de la circunferencia del patio y la correspondiente ordenación del muro circular con sus pilastras. La reintroducción de

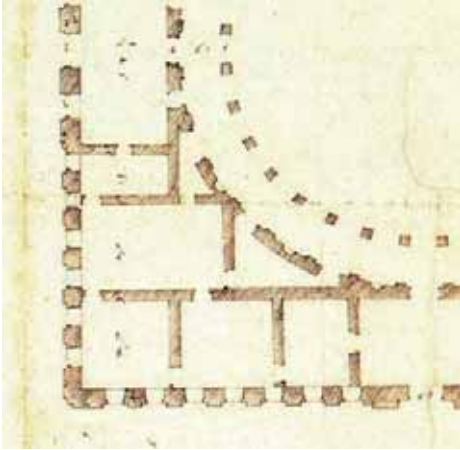
59 MARÍAS 2000, pp. 107-128 y 2000b, pp. 201-221; MARÍAS 2010, pp. 293-321 y 2015, pp. 143-158.

60 ROSENTHAL 1985, pp. 266-267, doc. 2 y p. 268, docs. 22-24 y p. 269, doc. 36 (trad. esp. 1988, pp. 281 y 284).

61 Tal vez el entallador francés Pierre Guillebert que se había encargado hasta 1532 del modelo de la catedral.

62 Véanse los argumentos de TAFURI 1987, pp. 4-26 (trad. esp. 1987b, pp. 77-108), pp. 14ss., para modificar la atribución y cronología de este dibujo, y en 1992, pp. 255-304. La cronología tardía parte de ROSENTHAL 1979, pp. 137-147 y continúa con BANNER 1999, pp. 394-404.

63 GENTIL BALDRICH 1998, pp. 116-137, con una revisión muy importante, aunque el carácter biunívoco del término modelo lo lleva a atribuir una tridimensionalidad a algunos proyectos que tuvieron que ser solo sobre pergamino o papel, como los supuestos del Hospital de la Sangre de Sevilla de 1546 de Martín de Gaínza, o los dos de 1574 de Hernán González de Lara y Nicolás de Vergara el Viejo para el Ayuntamiento de Toledo, convertidos en única maqueta. CABEZAS GELABERT 2008, pp. 213-216 y 237-241, sobre GÓMEZ-MORENO 1941 y 19832, p. 168. Se parte de la descripción de 1764 de Juan Velázquez de Echeverría, en sus *Paseos por Granada y sus contornos* (Granada, 1764 y 1993), quien, según cierto alcaide de la Alhambra, se había visto en la Casa real “en uno de los aposentos de ella el modelo de las dos fachadas principales, executado en madera, como de unas cinco quartas [ca. 110 cm] el largo de cada una de sus líneas, y el correspondiente alto, el qual dice era un embeleso por su primor y delicadeza; que después no lo ha vuelto a ver, y no se ha podido hallar”.



Hipótesis de la maqueta del Palacio de Carlos V de Granada

las columnas constituía la prueba de la victoria final de don Luis –o de su hijo don Íñigo López de Mendoza, quien sustituyó a su padre ese mismo año– y de Machuca frente a la propuesta más sólida de 1529, desde un punto de vista constructivo, que atribuimos a Diego de Siloé, y cuyo dibujo se conserva en el Archivo Histórico Nacional (Sección Osuna, de Nobleza, Toledo, antes en Madrid); éste había cambiado el sistema adintelado de columnas exentas del original por el de pilares con semicolumnas (pilastras en el muro),

que regían el doble sistema de arcos y entablamento del Coliseo romano. Esta sustitución no dejaría de tener inconvenientes para el modelo pues los 28 soportes se cambiaban por las 32 columnas de la circunferencia del patio y unos y otros habrían tenido diferente correspondencia en los muros periféricos del círculo.



Machuca y el marqués debieron reaccionar en un primer momento con el rediseño que aparece, como *segundo diseño*, en la “planta grande” del Archivo General de Palacio de Madrid, en el que -sin renunciar a sus dimensiones, medidas y formas- fortaleció el anillo exterior del patio, transformando en pared continua sus previos soportes exentos, e introduciendo nuevas escaleras en sus esquinas meridionales; su replanteamiento en limpio, que debía enviarse a Toledo y es fechable en la primavera-verano de 1529⁶⁴, lo constituye la “planta pequeña” del AGP, que serviría probablemente para la definición del modelo final de 1539⁶⁵, al que hemos ya aludido.

Granada, Casa real nueva de Carlos V, Patio del palacio (foto F. Marías)

64 En su reverso lleva escrito “la traz de grenada mandarez touledo” que citó GÓMEZ-MORENO 1941 y 1983, p. 106, pero que no ha sido recogido por Rosenthal, 1985. Carlos V e Isabel de Portugal permanecieron respectivamente en Toledo hasta marzo y hasta julio de 1529; su regreso más tardío, entre febrero y mayo de 1534, es difícilmente aceptable como fecha para el envío de este plano.

65 La interpretación de ROSENTHAL 1985, p. 213 y ss., como estructura sobre pilares no nos parece totalmente convincente a causa de los métodos de representación de los dibujos de Machuca.

Y es por esta experiencia en maquetas por la que se justifica, según un fragmento de una carta del marqués al secretario imperial Juan Vázquez de Molina, un sobrino del poderoso Francisco de los Cobos, de 4 de mayo [de 1539], que don Luis había ido a la ciudad de Úbeda y que había estado con el Comendador Mayor Francisco de los Cobos, donde “... hablamos largo en lo que toca a sus edefiçios y parecería que en lo de la capilla está resuelto en hazella en Saviote, aunque aquellas señoras están en otra cosa. En lo que toca al edefiçio de la fortaleza véole inclinado a gastar poco y por ésta no sé sy se deternynará a remendar en lo viejo o a edificar de nuevo, a lo primero le veo más inclinado; quiso que sobre todas las traças le hiziese hazer una y un modelo y asý lo hize. Lo que yo le aconsejo es que ya que no se deternyne a gastar mucho dinero junto que vinyere cosa buena y honrada y que gaste cada año 3.000 ducados, que lo que toca a fortifiçación en no muchos años será hecho y lo demás aunque algunos años se detenga no va mucho en ello; paréceme que está ganoso de començar cosa que con pocos dineros se pueda acabar”⁶⁶.

Ante un Cobos dubitativo respecto a sus arquitecturas civiles o militares, era el marqués quien le hiciera proyectar una nueva traza y construir un modelo para visualizar mejor lo dibujado. Es evidente que don Luis estaba en grado de servirle, dada su experiencia en fábricas controlables a través de maquetas y sus conocimientos, entre los libros y la práctica, de la arquitectura.

Asy como lo morisco es la mejor cosa que ay de su manera, así ésta lo sea por su arte

El resultado definitivo de la intervención de don Luis, el palacio granadino “romano más que castellano”, con su tipología y sus composiciones verdaderamente anticuarias y no solo con sus ornatos al romano, ponía un punto final a la tradición italianizante de los Tendilla-Mondéjar-Zenete⁶⁷, y cerraba -con un arquitecto español como Machuca y con un *architector* no formado en Italia- un ciclo que había debido experimentar con todas las alternativas posibles para su logro material. La definición ideal solo pudo darse al coincidir en sus intereses los deseos y las capacidades de los arquitectos profesionales y las pretensiones de los señores de título que ejercían de *architectores*⁶⁸. Quizá fuera el II Marqués de Mondéjar el primero que verdaderamente intervino de forma decisiva en una fábrica española del Quinientos, abriendo una senda que seguiría de inmediato el propio Felipe.

66 AGS, Guerra Antigua, Leg. 16, fol. 184, agradezco a la Prof. María José Redondo Cantera esta información documental. La fecha de la carta se infiere de la noticia de la muerte de la emperatriz Isabel de Portugal. Sobre Francisco de los Cobos y sus obras, véase ahora, MARÍAS 2014, pp. 205-228 y REDONDO CANTERA 2014, pp. 229-248.

67 Esa alianza final se daría no tanto entre el II Conde de Tendilla y el I Marqués del Zenete -rivales e incluso estimulante el uno con respecto al otro en la construcción de sus casas granadinas- sino entre los miembros de la siguiente generación de los dos nobles. No podemos olvidar las relaciones “fraternales”, sobre materias anticuarias, que tuvieron los primos Bernardino (ca. 1497-1557) y Diego Hurtado de Mendoza (1504-1575) con doña Mencía de Mendoza (1508-1554), la hija y heredera del Marqués del Zenete don Rodrigo de Mendoza. Sobre el obispo Francisco de Mendoza, véase MARTÍNEZ ROJAS 2007, pp. 43-109, lleno de inquietudes como para apoyar en Flandes a Francisco de Encinas (1552), para que Carlos V aceptara su dedicatoria de su traducción del Nuevo Testamento del griego al castellano.

68 MARÍAS 2000, pp. 107-128 y 2000b, pp. 201-221; y MARÍAS 2010, pp. 293-321.

BIBLIOGRAFÍA

- AITON, A. Scott (1927), *Antonio de Mendoza. First Viceroy of New Spain*, Duke University Press, Durham (redd. 1967²).
- ALBA, DUQUE DE (1915), *Noticias históricas y genealógicas de los estados de Montijo y Teba*, Madrid.
- ANÓNIMO (1995), *De arquitectura*, ed. Cristina Gutiérrez-Cortines Corral, Ministerio de Cultura, Madrid.
- BANNER, L. A. (1999), «A Selection of Spanish Drawings from the Metropolitan Museum of Art», *Master Drawings*, 37, pp. 394-404.
- BIERSACK, M (2007), «El mecenazgo del II Marqués de Mondéjar», *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, 38, pp. 43-60.
- BIERSACK, M. (2010), «Ser y parecer. La nobleza española y el saber culto en el siglo XVI», en *Congreso internacional Imágen y apariencia*, Universidad de Murcia, Murcia, 2008 y *Mediterranean Kulturtransfer am Beginn der Neuzeit. Die Rezeption der italienischen Renaissance in Kastilien zur Zeit der Katholischen Könige*, Mittelalter und Renaissance in der Romania, 4, Munich.
- BOATWRIGHT, M. Tagliaferro (1987), *Hadrian and the City of Rome*, Princeton University Press, Princeton.
- BOURNE, M. (2001), «A Viceroy Comes to Mantua: Ramon Folch de Cardona, Lorenzo Costa and the Italian Renaissance in Spain», en *Coming about: Festschrift for John Shearman*, ed. Lars R. Jones y Louisa C. Matthew, Harvard University Press, Cambridge, Mass., pp. 127-133.
- CABEZAS GELABERT, L. (1993-1994), «Los modelos tridimensionales de arquitectura en el contexto profesional y en las teorías gráficas del siglo XVI», *Anales de arquitectura*, 5, pp. 5-15.
- CABEZAS GELABERT, L. (2008), *El dibujo como invención. Idear, construir, dibujar (En torno al pensamiento gráfico de los tracistas españoles del siglo XVI)*, Cátedra, Madrid.
- CALZONA, A. (2002), Francesco Paolo Fiore, Alberto Tenenti y Cesare Vasoli, *Il Principe architetto. Atti del Convegno Internazionale (Mantova, 1999)*, Olschki, Florencia.
- CÁMARA MUÑOZ, A. (2000), «La Corona de Castilla», en *Las fortificaciones de Carlos V*, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid, pp. 415-439.
- CAMPBELL, I. y Robert W. Gaston (2010), «Pirro Ligorio and two column caelata drawings at Windsor Castle», *Papers of the British School at Rome*, 78, pp. 265-287.

- CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, M. D. (2013), «*Melior Traiano, Felicior Augusto*. Medallas y medallones al servicio de la propaganda e imagen imperial de Carlos V», en *La impronta humanística (ss. XV-XVIII). Saberes, visiones e interpretaciones*, eds. Ana Castro Santamaría y J. García Nistal, Universidad de Salamanca, Salamanca, pp. 377-399.
- CÁTEDRA, P. M. (1985), «Noticia de Pedro de Navarra», en Pedro de Navarra, *Diálogos de la diferencia del hablar al escribir*, Barcelona, pp. 9-57.
- CHIVA BELTRÁN, J. (2014), «Antonio de Mendoza. El hacedor del Imperio Carolino en América», en *El imperio y las Hispanias de Trajano a Carlos V. Clasicismo y poder en el arte español*, eds. Sandro De Maria y Manuel Parada López de Corselas, Bolonia University Press, Bolonia, pp. 505-516.
- CORTÉS, V. (1994), *Anatomía, academia y dibujo clásico*, Cátedra, Madrid.
- DAVIES, P. (2009), *The Palace of Charles V in Granada and two Drawings from the School of Raphael*, in *Imitation, Representation and Printing in the Italian Renaissance*, Fabrizio Serra, Pisa-Roma, 2009, pp. 157-190.
- DAVIES, P. y David HEMSOLL (2013), *Renaissance and Later Architecture and Ornament. The Paper Museum of Cassiano dal Pozzo*, 2 vols., Harvey Miller-Brepols, Londres-Turnhout, nº 90-91, pp. 281-286.
- DI TEODORO, F. (2003), *Raffaello, Baldassar Castiglione e la Lettera a Leone X “...con lo aiuto tuo mi sforcero vendicare dalla morte quel poco che resta...” con l’aggiunta di due saggi raffaelleschi*, Minerva, Bolonia.
- ESCUADERO BUENDÍA, F. J. (2003), *Antonio de Mendoza. Comendador de la Villa de Socuélamos y Primer Virrey de la Nueva España*, Perea, El Toboso.
- ESTRELLA, A. (2004), *Poder, ejército y gobierno en el siglo XVI. La capitanía general del Reino de Granada y sus agentes*, Universidad, Granada.
- FERNÁNDEZ, R. D. (2002), *Antonio de Mendoza. Grandes Protagonistas de la Historia Mexicana*, Planeta De Agostini, México.
- FISKA, G. (2013), *Das Teatro Marittimo in der Villa Hadriana. Neue Untersuchungen zur Architektur*, Phoibos, Viena.
- FROMMEL, S. (2014) y M. PARADA LÓPEZ DE CORSELAS, “Serlianas durante el Renacimiento italiano y español: del triunfo de la religión católica al lenguaje imperial”, en *El imperio y las Hispanias de Trajano a Carlos V. Clasicismo y poder en el arte español*, eds. Sandro De Maria y Manuel Parada López de Corselas, Bononia University Press, Bolonia, pp. 287-318.

FROMMEL, S. (2014), *Giuliano da Sangallo*, Edifir, Florencia.

FROMMEL, S. y F. BARDATI (2005), *Francesco Primaticcio architetto*, Electa, Milán.

GARCÍA LÓPEZ, A. (1995), «La correspondencia del conde de Tendilla. Nuevos datos sobre el mecenazgo de la familia del Cardenal Mendoza», *Wad-al-Hayara*, 22, pp. 65-122.

GARCÍA LÓPEZ, Aurelio, «El novator Gaspar Ibáñez de Segovia y su Historia de la Casa de Mondéjar», *Wad-al-ayara*, 31-32, 2004, pp. 45-102.

GARCÍA LÓPEZ, Aurelio, «Erudición y renovación historiográfica en la obra del novator Gaspar Ibáñez de Mendoza (1628-1708)», *Indagación: revista de historia y arte*, 4, 1999, pp. 97-120.

GATTI, G. (1940), «Il portico degli Argonauti e la basilica di Nettuno», *Atti del III^o Convegno nazionale di storia dell'architettura, Roma 1938*, Roma, pp. 61-73.

GENTIL BALDRICH, J. M. (1998), *Traza y modelo en el Renacimiento*, Universidad de Sevilla, Sevilla.

GÓMEZ-FERRER LOZANO, M. (2010), «El marqués de Zenete y sus posesiones valencianas. Mentalidad arquitectónica y artística de un noble del Renacimiento», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 22, pp. 27-46.

GÓMEZ-FERRER LOZANO, M. (2010b), «Las almonedas de los libros del Marqués de Zenete en 1529 y 1535 en Valencia», *Lemir*, 14, pp. 231-246.

GÓMEZ-MORENO, M. (1941), *Las águilas del Renacimiento español*, Madrid (red. 1983²).

GOÑI GAZTAMBIDE, J. (1990), «Pedro Labrit de Navarra, obispo de Comminges», *Príncipe de Viana*, 90, pp. 559-595.

GROS, P. (2002), «Hadrien Architecte: Bilan des Recherches recentes», en *Hadrien Empererur et Architecte: La Villa d'Hadrien: Tradition et modernite d'un paysage culturel: Actes du colloque*, eds. Monique Mosser y Henri Lavagne, Vogele, Ginebra.

GUEVARA, Fray A. de (1539), *Una Década de Césares (Las vidas de diez emperadores romanos que imperaron en los tiempos del buen Marco Aurelio)*, Valladolid (reed. ed. J. R. Jones, University of North Carolina, Chapel Hill, 1966).

GUEVARA, Fray A. de (1994), *Obras completas*, I, ed. Emilio Blanco, Biblioteca Castro, Turner, Madrid, pp. 470-471.

- HERNÁNDEZ CASTELLÓ, M. C. (2009), «El Memorial de las obras del Convento de San Francisco de la Alhambra y el II Conde de Tendilla», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte*, 75, pp. 75-83.
- HERNÁNDEZ CASTELLÓ, M. C. (2014), *D. Íñigo López de Mendoza, II conde de Tendilla, y las artes ¿entre España e Italia?*, Tesis doctoral, Universidad de Valladolid, Valladolid.
- HERNÁNDEZ CASTELLÓ, M. C. (2014b), «El II conde de Tendilla como representante de los Reyes Católicos en Italia: su paso por Bolonia, Florencia, Roma y Nápoles», en *El imperio y las Hispanias de Trajano a Carlos V. Clasicismo y poder en el arte español*, eds. Sandro De Maria y Manuel Parada López de Corselas, Bononia University Press, Bolonia, pp. 261-270.
- JIMÉNEZ ESTRELLA, A. (2005), «El Conde de Tendilla y su estirpe: el poder político y militar de una familia nobiliaria», en *Estudios en homenaje al profesor José Szmolka Clares*, eds. L. Cortés Peña, F. Sánchez-Montes González y M. L. López-Guadalupe Muñoz, Universidad de Granada, Granada, pp. 345-358.
- LÓPEZ GUZMÁN, R. (2001) y G. Espinosa Spínola, *Pedro Machuca*, Comares, Granada.
- LÓPEZ PIÑERO, J. M. (1979), *Ciencia y técnica en la sociedad española de los siglos XVI y XVII*, Labor, Barcelona.
- LÓPEZ PIÑERO, J. M. (1983), *Diccionario histórico de la ciencia moderna en España*, eds. José María López Piñero, Thomas F. Glick, Eugenio Portela Marco y Víctor Navarro Brotóns, Edicions 62, Barcelona.
- MACDONALD, W. L. (1995) y J. PINTO, *Hadrian's Villa and Its Legacy*, Yale University Press, New Haven-Londres.
- MAGGIOROTTI, L. A. (1939), *Gli architetti militari italiani nella Spagna, del Portogallo e nelle loro colonie, en L'Opera del Genio italiano all'Estero, IV. Architetti e architetture militari*, VIII, Roma.
- MARÍAS MARTÍNEZ, C. (2014), «La vida cotidiana en las epístolas en verso del Renacimiento: ¿Tradición clásica o reescritura autobiográfica?», en *El texto infinito. Tradición y reescritura en la Edad Media y el Renacimiento*, ed. Cesc Esteve, Semyr, Salamanca, pp. 713-730.
- MARÍAS MARTÍNEZ, C. (2015), «Luces y sombras de un poderoso noble al servicio de Carlos V y Felipe II, el II Marqués de Mondéjar», en *Arte Español desde El Greco a Dalí. Ambigüedades en lugar de estereotipos. Neues Licht auf die 'Schwarze Legende'. Ambiguitäten statt Stereotypen, del 19 Deutscher Hispanistentag (XIX Congreso de la Asociación Alemana de Hispanistas)*, eds. Michael Scholz-Hänsel y David Sánchez, Frank & Timme Verlag, Berlín, pp. 129-158.

- MARÍAS, F. (1983) y A. Bustamante, «Un tratado inédito de arquitectura de hacia 1550», *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, xiii, pp. 41-57.
- MARÍAS, F. (1998), «Los Mendoza y la introducción del Renacimiento en España», en *Nobleza, coleccionismo y Mecenazgo*, Real Maestranza de Caballería, Sevilla, pp. 29-44.
- MARÍAS, F. (2000), «El Palacio de Carlos V en Granada: formas romanas, usos castellanos», en *Carlos V y las artes*, en *Promoción artística y familia imperial*, eds. María José Redondo Cantera y Miguel Ángel Zalama, Junta de Castilla y León, Valladolid, pp. 107-128.
- MARÍAS, F. (2000b), «La Casa Real Nueva de Carlos V en la Alhambra: letras, armas y arquitectura entre Roma y Granada», en *Carlos V, las armas y las letras*, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid, pp. 201-221.
- MARÍAS, F. (2008), «Geografías de la arquitectura del Renacimiento», en *La arquitectura de la Corona de Aragón entre el gótico y el renacimiento (1450-1550). Rasgos de unidad y diversidad*, en *Artigrama*, 23, pp. 21-37.
- MARÍAS, F. (2010), «La Spagna: il palazzo di Carlo V a Granada e l'Escorial», en *Il Rinascimento italiano e l'Europa. VI. Luoghi, spazi, architetture*, eds. Donatella Calabi y Elena Svalduz, Angelo Colla Editore, Venecia-Vicenza, pp. 293-321.
- MARÍAS, F. (2014), «La familia Mendoza y la introducción del Renacimiento entre Italia y España», en *Giornate di studi in onore di Arnaldo Bruschi, II, Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura*, Sapienza-Università di Roma-Bonsignore, Roma, pp. 51-60.
- MARÍAS, F. (2014), «La Sacra Capilla del Salvador de Úbeda: entre Italia y España», en *San Juanito de Úbeda restaurado/Il San Giovannino di Ubeda Restituito. Convegno internazionale, Firenze 2013*, ed. Maria Cristina Improta, Edifir, Florencia, pp. 205-228.
- MARÍAS, F. (2015), «Il modello architettonico durante il Rinascimento in Spagna: da Granada a Málaga», en *Modelli architettonici: funzione e evoluzione di uno strumento di concezione e di rappresentazione. Atti del Convegno 2013*, ed. Sabine Frommel, Centro Studi sul Rinascimento di Bologna, Bologna, pp. 143-158.
- MARTÍN GARCÍA, J. M. (1999), *Don Íñigo López de Mendoza (1442-1515): Del espíritu caballeresco al humanismo renacentista. Tradición y modernidad de un mecenas español*, Granada, Universidad de Granada.
- MARTÍN GARCÍA, J. M. (2000), «Fundator Italiae Pacis et honoris: la aventura italiana del conde de Tendilla», *Wad-al-Hayara*, 27, pp. 55-84.

- MARTÍN GARCÍA, J. M. (2002), *Arte y diplomacia en el reinado de los Reyes Católicos*, Fundación Universitaria Española, Madrid.
- MARTÍN GARCÍA, J. M. (2003), Íñigo López de Mendoza. El Conde de Tendilla, Granada, Comares.
- MARTÍN GARCÍA, J. M. (2014), *Cultura y modernidad artística en tiempos de los Reyes Católicos*, ed. Juan Manuel Martín García, Granada, Universidad de Granada.
- MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, S. (2003), «Obras... que hazer para entretenerse. La arquitectura en la cultura nobiliario-cortesana del Siglo de Oro: a propósito del Marqués de Velada y Francisco de Mora», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, xv, 2003, pp. 59-77.
- MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, S. (2004), *El Marqués de Velada y la corte en los reinados de Felipe II y Felipe III: nobleza cortesana y cultura política en la España del Siglo de Oro*, Junta de Castilla y León, Valladolid.
- MARTÍNEZ MARTÍN, J. (2000-2001), «Eugenio de Salazar y la poesía novohispana», en *Studi di letteratura ispano-americana*, 34-35, pp. 7-28
- MARTÍNEZ MARTÍN, J. (2002), *Eugenio de Salazar y la poesía novohispana*, CNR-Bulzoni Editore, Roma.
- MARTÍNEZ ROJAS, F. J. (2007), «Iglesia y humanismo en el Jaén del Renacimiento», en *Doce calas en el Renacimiento y un epílogo*, ed. María Dolores Rincón González, Universidad de Jaén, Jaén, pp. 43-109.
- MENESES GARCÍA, E. (1972), «Granada y el II Conde de Tendilla», *Hispania*, 122, pp. 547-585.
- MENESES GARCÍA, E. (1976), «Luis Hurtado de Mendoza, Marqués de Mondéjar (1489-1522)», *Hispania*, 36, 134, pp. 525-566.
- MENESES GARCÍA, E. (1982), «Luis Hurtado de Mendoza, Marqués de Mondéjar (1525-1566)», *Cuadernos de la Alhambra*, 18, pp. 43-77.
- MONDÉJAR, MARQUÉS DE [Gaspar Ibáñez de Peralta y Mendoza (1628-1708)]. *Historia de la Casa de Mondéjar*. [1696] Madrid, BNE, Ms. 3.315 y Madrid, Biblioteca Real Academia de la Historia, *Historia de la Casa de Mondéjar*, Ms. 9/183-185, 3 vols., III (9/185), fols. 411-412, y Toledo, AHN, Archivo de la Nobleza, Sección de Osuna, Ms. 10.670 (solo Libros I-III).
- MORAL, J. M. del (1966), *El virrey de Nápoles Don Pedro de Toledo y la guerra contra el turco*, Instituto de Estudios Africanos, Madrid.
- MOREJÓN RAMOS, J. A. (2009), *Nobleza y humanismo. Martín de Gurrea y Aragón. La figura cultural del IV duque de Villahermosa (1526-1581)*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza.

- MORENO TRUJILLO, M. A. (2005), «Escritura y poder: el Conde de Tendilla, de la espada a la pluma», en *Estudios en homenaje al profesor José Szmolka Clares*, eds. L. Cortés Peña, F. Sánchez-Montes González y M. L. López-Guadalupe Muñoz, Universidad de Granada, Granada, pp. 443-458.
- MUÑOZ JIMÉNEZ, J. M. (1987), *La arquitectura del Manierismo en Guadalajara*, Institución Marqués de Santillana, Guadalajara.
- MUÑOZ JIMÉNEZ, J. M. (1987b), «Sobre el jardín del manierismo en España: jardines del Palacio de Mondéjar», *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, liii, pp. 338-347.
- NADER, H. (1986), *Los Mendoza y el Renacimiento español*, Diputación, Guadalajara.
- NAVARRA, P. de (1567), *Diálogos muy sutiles y notables*, Juan Millán, Zaragoza.
- NAVARRA, P. de (ca. 156), *Diálogos, cuál debe ser el chronista del Príncipe*, s.l., s.a. (ca. 1565, y Toledo, s.a.).
- 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, L'Erma di Bretschneider.
- PAUWELS, Y. (1996), «Les Français à la recherche d'un langage. Les ordres hétérodoxes de Philibert de L'Orme et Pierre Lescot», *Revue de l'Art*, 112, pp. 9-15.
- PAUWELS, Y. (2002), *L'architecture au temps de La Pléiade*, Gérard Monfort, París.
- PEREDA ESPESO, F. (1999), «Leer en la Catedral: la experiencia de la arquitectura en 1549», en Ramón González y Felipe Pereda, *La catedral de Toledo 1549. Según el Doctor Blas Ortiz Descripción gráfica y elegantísima de la S.l. de Toledo*, Antonio Pareja Editor, Toledo, pp. 81-125.
- PEREDA, F. (2012), «Measuring Jerusalem: the Marquis of Tarifa's Pilgrimage in 1520 and its urban Consequences», *Città e Storia*, viii, 1, pp. 77-102.
- PHILLIPS (1990), *Old Master Drawings*, Electa, Milán, 1990 (*Old master drawings: to be sold by auction Wednesday, 12 December 1990; [to include an important group of drawings from the Pozzo - Albani collection]*, Phillips, Son & Neale [Glasgow, 207 Bath Street], Londres, 1990).
- PLAZA, C. (2014), «Hernando Colón y la arquitectura de la Antigüedad: notas sobre su interés por Vitruvio, Plinio el Joven y otros escritores antiguos a través de los libros de su biblioteca», en *El imperio y las Hispanias de Trajano a Carlos V. Clasicismo y poder en el arte español*, eds. Sandro De Maria y Manuel Parada López de Corselas, Bononia University Press, Bolonia, pp. 393-406.

- RAMÓN-LACA MENÉNDEZ DE LUARCA, L. (2004), "Pedro Machuca y el Marqués de Mondéjar", *Reales Sitios*, 162, 2004, pp. 42-54.
- REDONDO CANTERA, M. J. (2014), «El palacio 'imperial' de Francisco de los Cobos en Valladolid», en *San Juanito de Úbeda restaurado/ Il San Giovannino di Ubeda Restituito. Convegno internazionale, Firenze 2013*, ed. Maria Cristina Improta, Edifir, Florencia, pp. 229-248.
- RODRÍGUEZ RASO, R. (1963), *Maximiliano de Austria, gobernador de Carlos V en España. Cartas al emperador*, CSIC, Madrid.
- RODRÍGUEZ RUIZ, D. (2000), «El Palacio del Real Sitio de La Granja de San Ildefonso. Un retrato cambiante del rey», en *El Real Sitio de La Granja de San Ildefonso. Retrato y escena del rey*, Patrimonio Nacional, Madrid.
- RODRÍGUEZ RUIZ, D. (2003), «Vandelvira y después. Modelos periféricos en Andalucía: de Francesco Colonna a Du Cerceau», en *Úbeda en el siglo XVI*, ed. Arsenio Moreno Mendoza, Fundación Renacimiento, Úbeda, 2003, pp. 321-368.
- ROSENTHAL, E. E. (1966), "The Lombard Sculptor Niccolò da Corte in Granada from 1537 to 1552", *Art Quarterly*, xxix, 314, pp. 209-244.
- ROSENTHAL, E. E. (1968), "Niccolò da Corte and the Portal of the Palace of Andrea Doria in Genoa", *Festschrift Ulrich Middeldorf, eds. Antje Kosegarten y Peter Tigler*, Berlín, Walter Gruyter, pp. 358-363.
- ROSENTHAL, E. E. (1979), «A Sixteenth Century Drawing of the West Façade of the Palace of Charles V in Granada», *Facultad de Filosofía y Letras*, 3, pp. 137-147.
- ROSENTHAL, E. E. (1985), *The Palace of Charles V in Granada*, Princeton University Press, Princeton (trad. esp. Alianza, Madrid, 1988).
- SALAZAR, Eugenio de, *Silva de poesía*, Madrid, Real Academia de la Historia, Ms. Autógrafo 9/5477, fols. 248 vº-250.
- SERLIO, S. (1584), *I sette libri dell'architettura*, Venecia.
- SETTIS, S. (2014), *Laocoonte. Fama y estilo* [1999], Vaso Roto, Madrid-México D.F.
- STIGLMAYR, C. M. (2000), *Der Palast Karls V. in Granada*, Peter Lang Verlag, Frankfurt.
- TAFURI, M. (1987), «Il Palazzo di Carlo V a Granada: architettura 'a lo romano' e iconografia imperiale», *Ricerche di Storia dell'arte*, 32, pp. 4-26 (trad. esp. en *Cuadernos de la Alhambra*, 24, 1987, pp. 77-108)

TAFURI, M. (1992), *Ricerca del Rinascimento. Principi, città, architetti*, Einaudi, Turín.

TOVAR DE TERESA, G. (1992), Miguel León-Portilla y Silvio Zavala, *La utopía mexicana del Siglo XVI. Lo bello, lo verdadero y lo bueno*, Azabache, México.

VARO ZAFRA, J. (2012), *Don Diego Hurtado de Mendoza y la Guerra de Granada en su contexto histórico*, Universidad, Valladolid.

VÁZQUEZ, G. (1987), *Antonio de Mendoza*, Historia 16-Quorum, Madrid.

VELÁZQUEZ DE ECHEVERRÍA, J. (1764), *Paseos por Granada y sus contornos*, Granada (reed. 1993).

VILAR SÁNCHEZ, J. A. (2005), «Una visión humana del Conde de Tendilla y su corte provinciana alhambreña en 1505-1506», en *Estudios en homenaje al profesor José Szmolka Clares*, eds. L. Cortés Peña, F. Sánchez-Montes González y M. L. López-Guadalupe Muñoz, Universidad de Granada, Granada, pp. 513-524.

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 diletano 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).

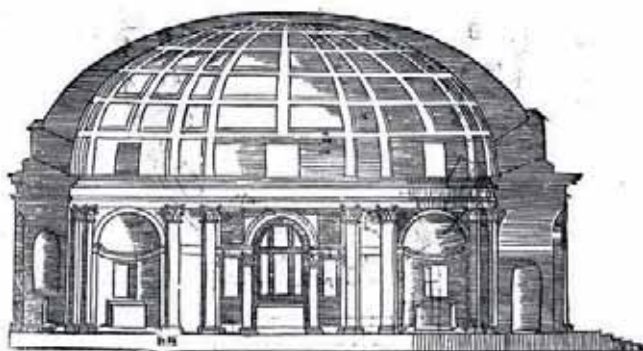


Fig. 2. Serlio, interior de iglesia (lib. V, fol. 4v).

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 Serenísima.



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* –diafragma 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.

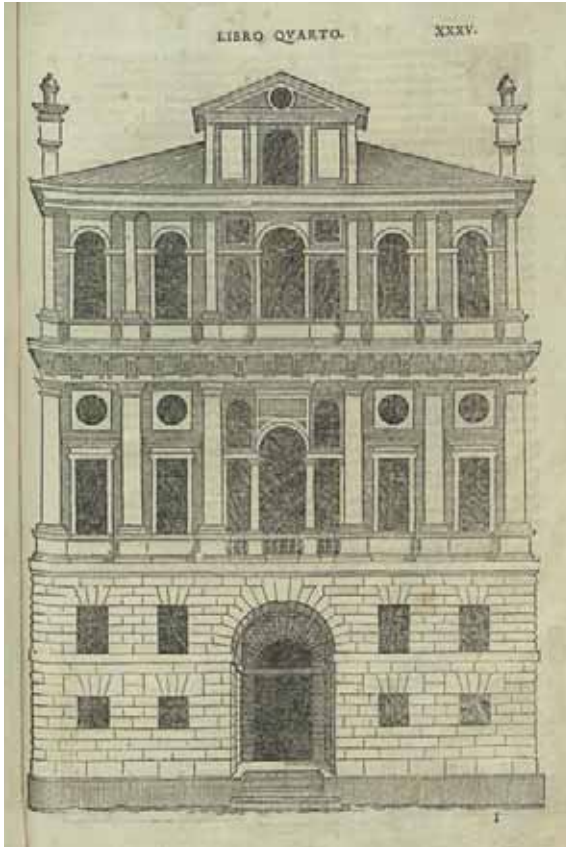


Fig. 4. Serlio, fachada de palacio (lib. IV, fol. 35r).

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 entablamento en los jardines nacionales de Atenas.

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

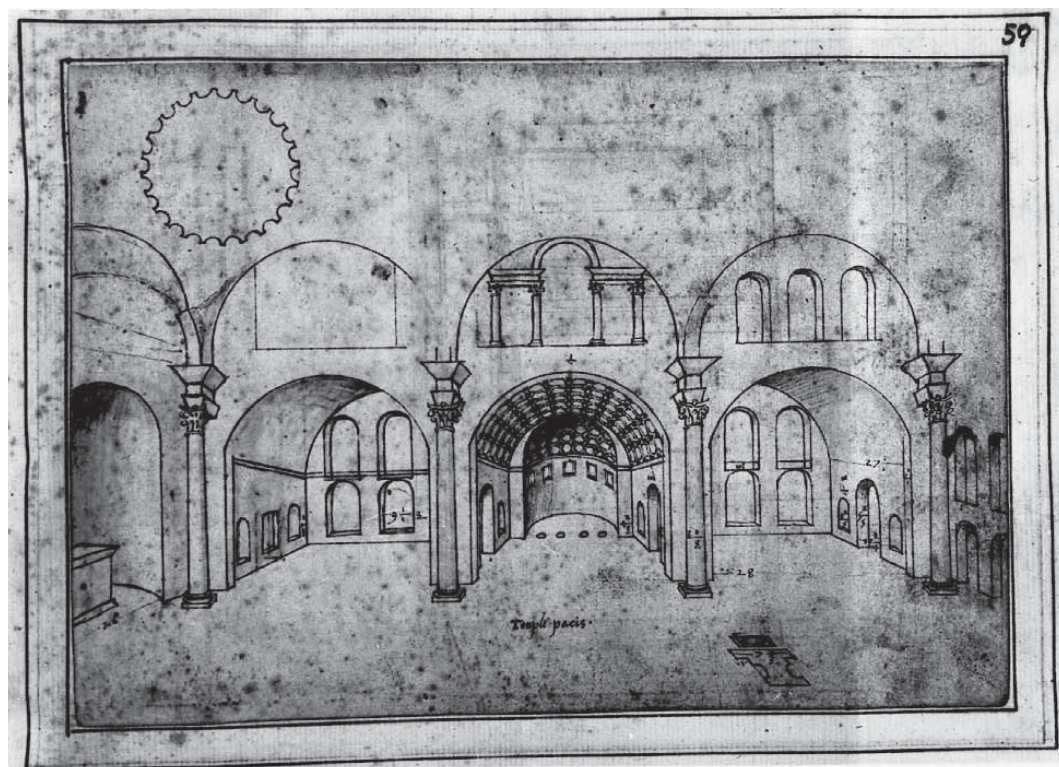


Fig. 6. Basílica de Majencio/Constantino según el codex Coner.

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 acuse 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.

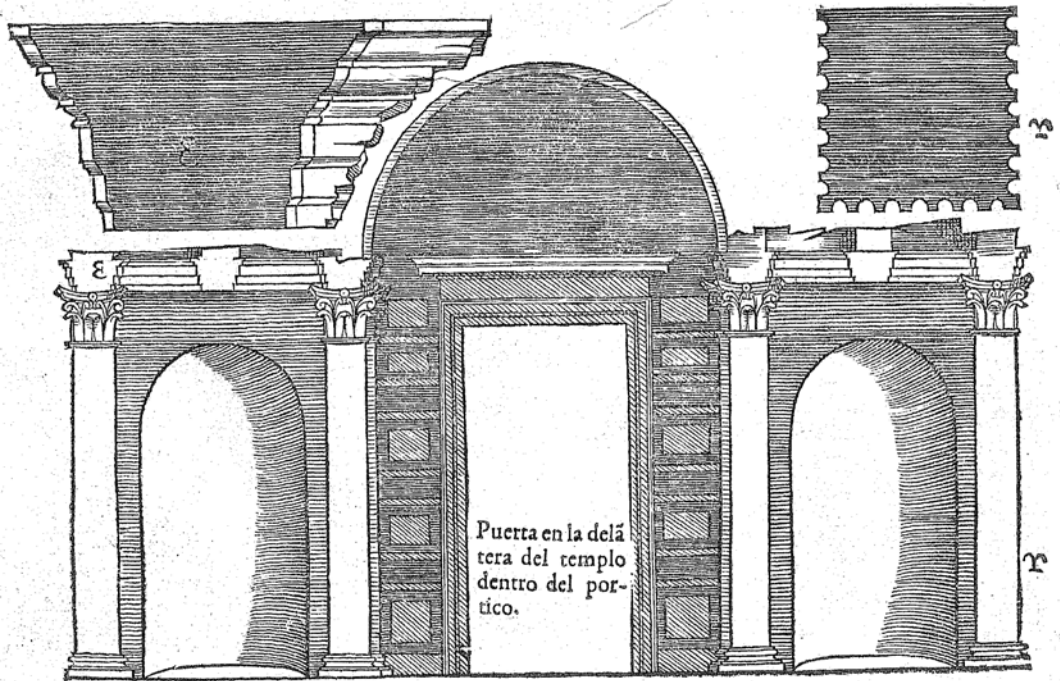
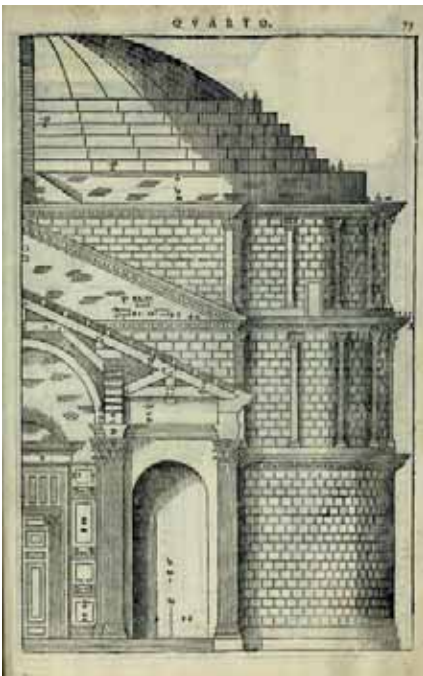


Fig. 7. Sección de pórtico del Panteón de Roma según a) Serlio y b) Palladio.



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 (códice 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 *tacchino* sienés (Bibl.

¹⁷ Ibid., p. 64.

¹⁸ Borsi, 1985, pp. 277-282.

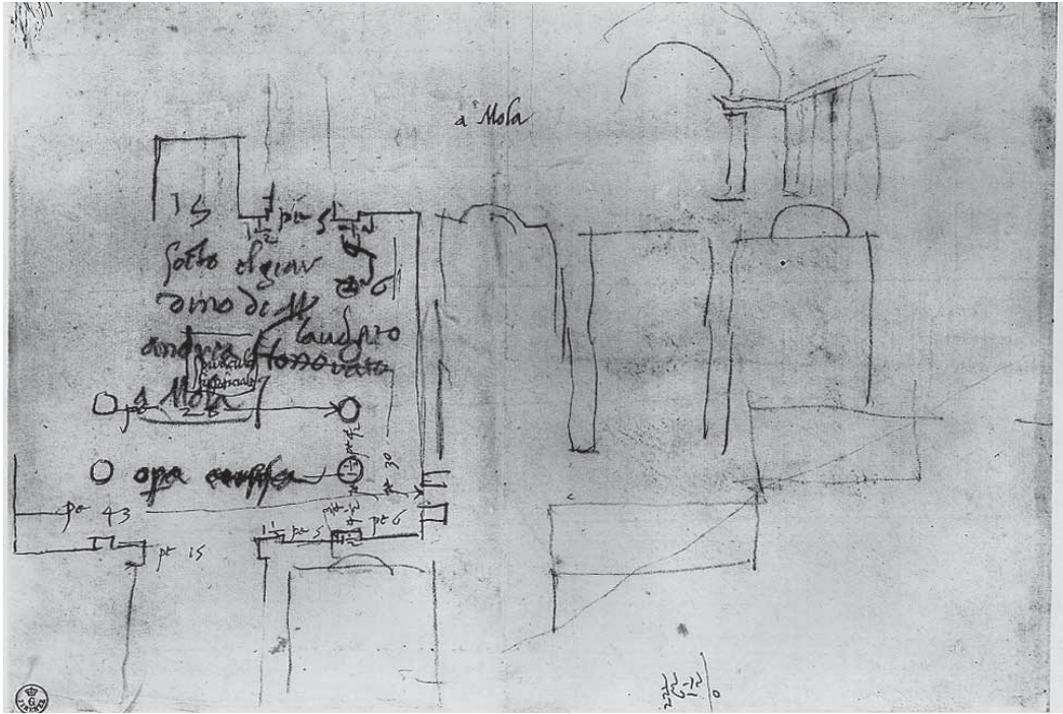


Fig. 8. Ninfeo Mayor de Formia según Peruzzi.

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.

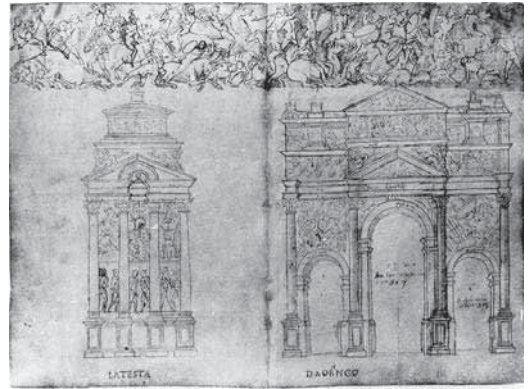


Fig. 9. Arco de Orange según Sangallo en a) el código Barberini y b) el taccuino sienés.

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.

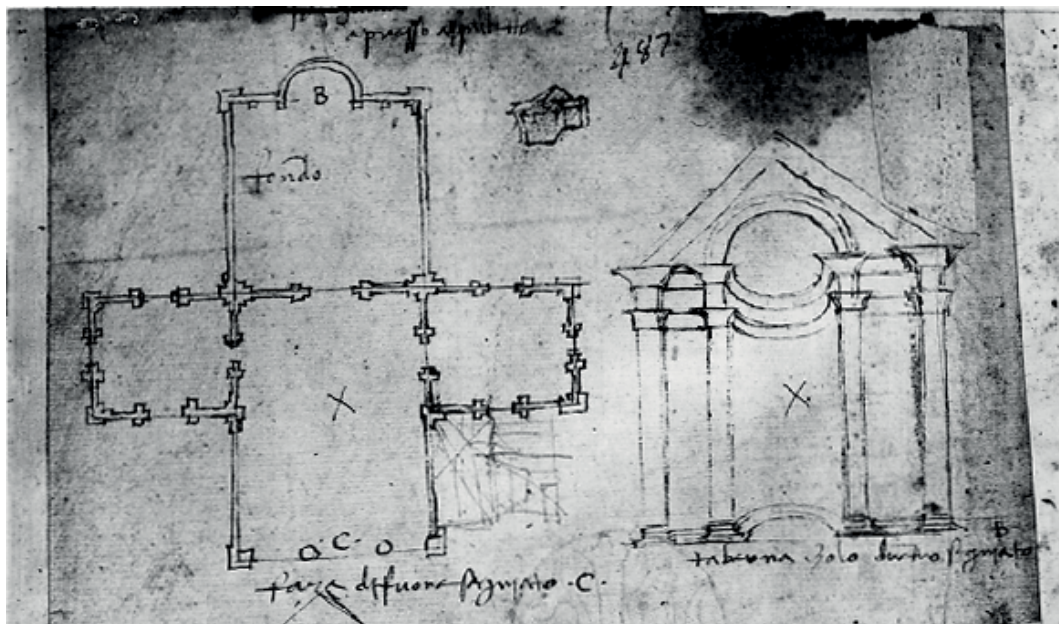
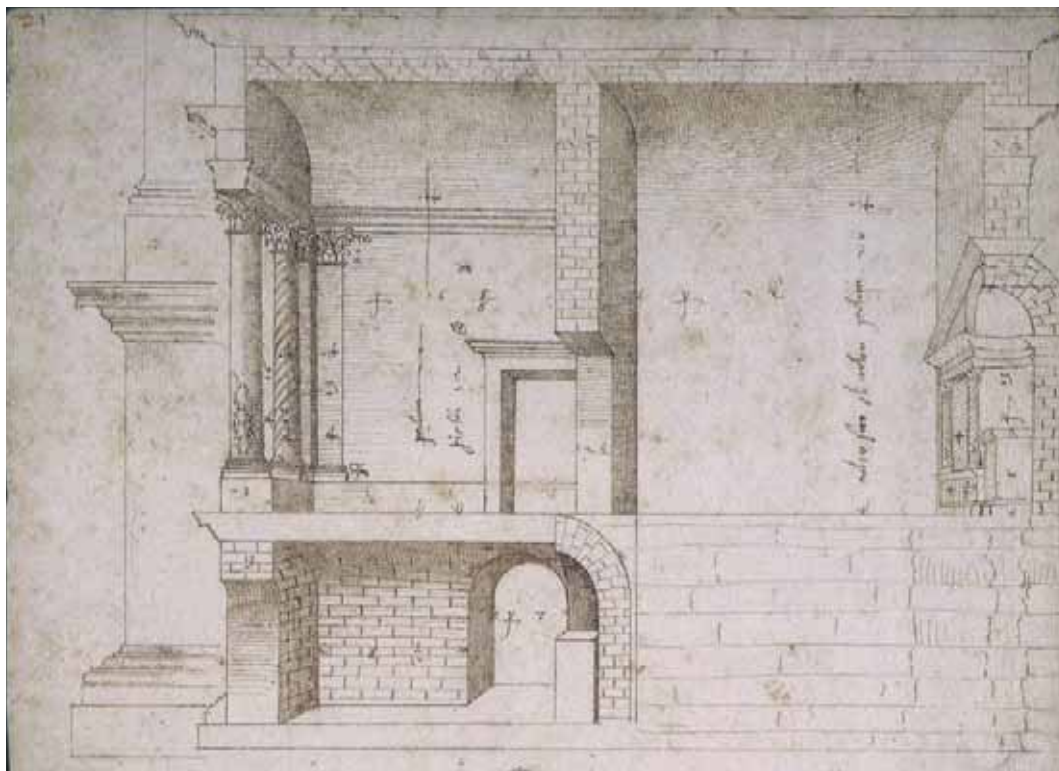


Fig. 10. Templo de Clitunno según a) el taccuiono de Francesco del Giorgio Martini y b) un seguidor de Palladio.



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

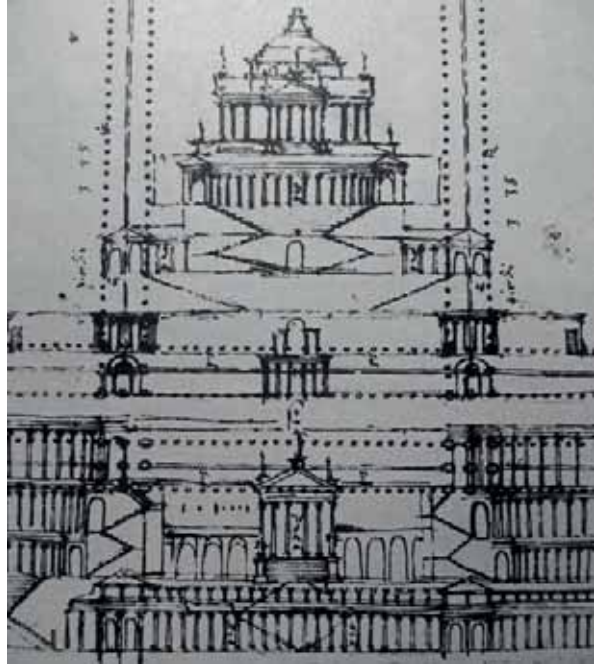


Fig. 11. Templo de Fortuna Primigenia en Palestrina según Palladio.

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 perspectíva 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



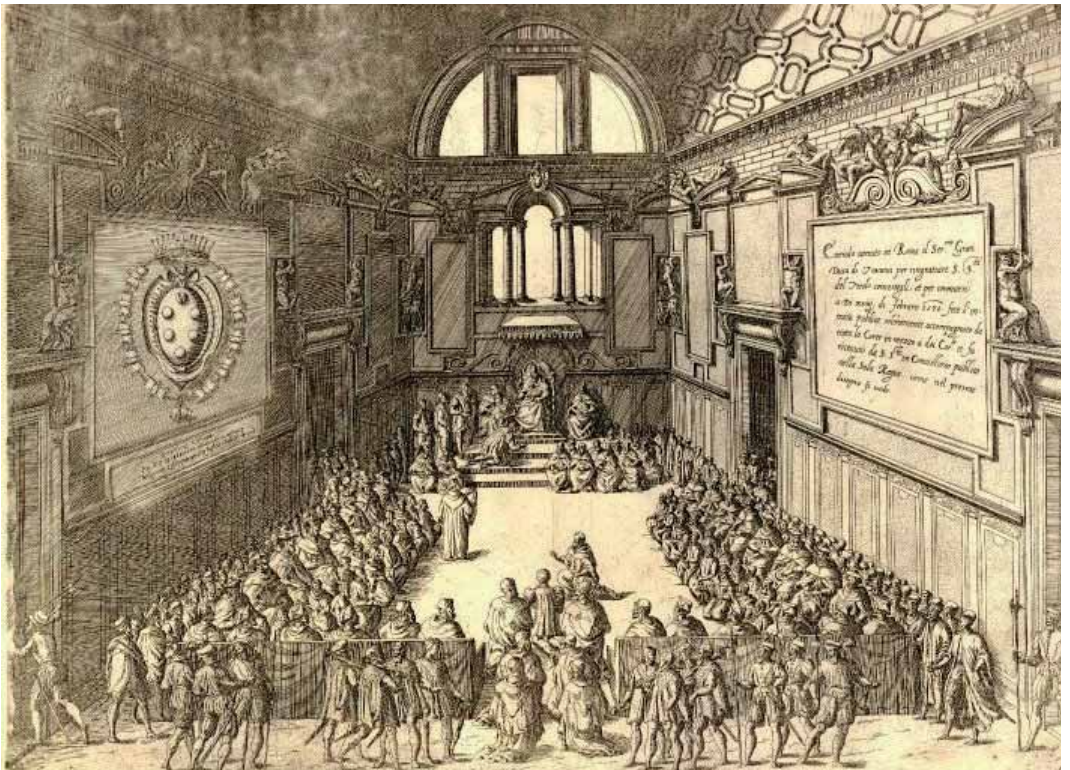
Fig. 14. Detalle de la serliana de la Sala Regia, Vaticano.

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».

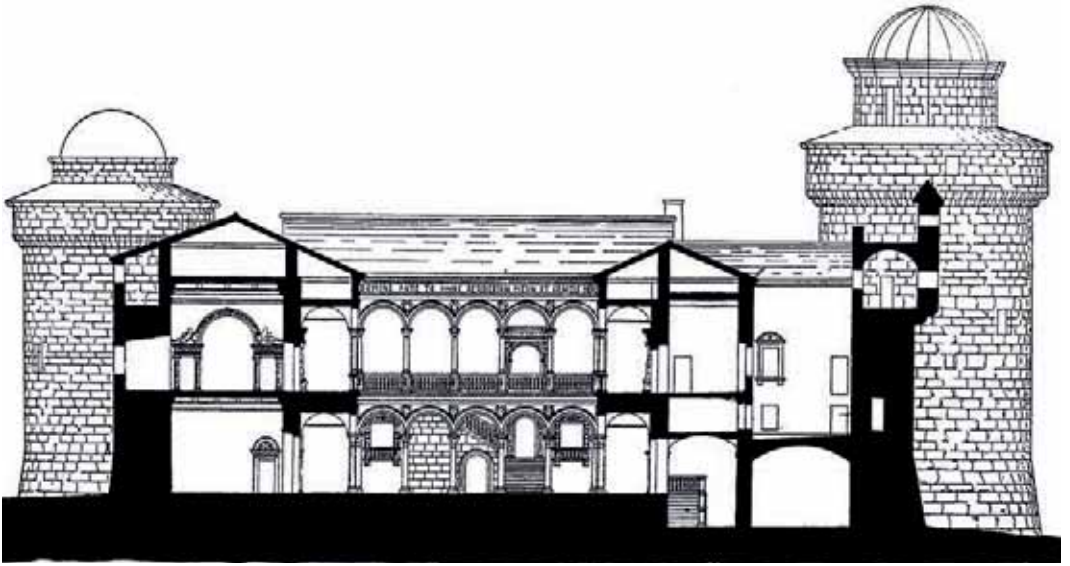


Fig. 16. Castillo-palacio de La Calahorra, a) sección oeste (Lampérez, 1914) y b) detalle de la serliana en su actual emplazamiento en Madrid (foto © Fundación Universitaria San Pablo CEU, gentileza de Sara Jesús Izquierdo Álvarez).

heráldico y decoración anti-
cuaria de carácter conme-
morativo y triunfal, elemen-
tos que, unidos a la tipología
del vano triple, se erigen en
un enmarque escenográfico
y de reafirmación de la dig-
nidad del comitente. No ol-
videmos que el marqués in-
tervino como embajador en
Roma entre finales de 1504 y
principios de 1506³⁹; durante
su misión verá la serliana de
la Sala Regia y posiblement-
e 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. 215s.

46 Quoniam & Guimard, 1988, p. 44.

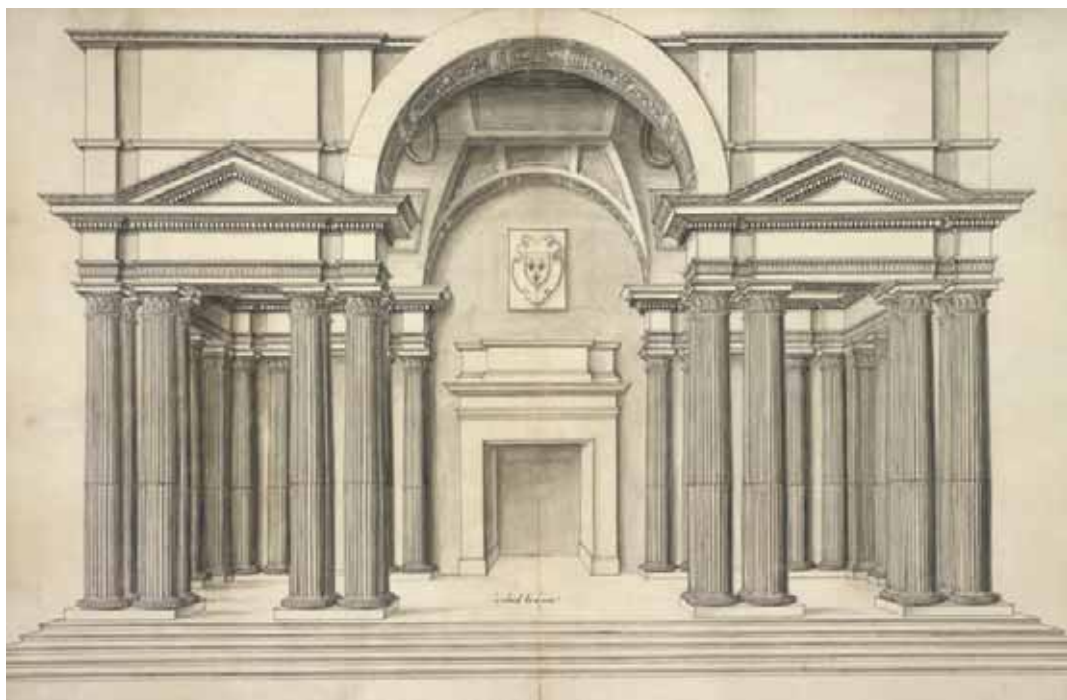


Fig. 18. Tribunal del Louvre a) según Du Cerceau y b) vista actual.



2. 2. La ascunción 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 Almendralejo 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.

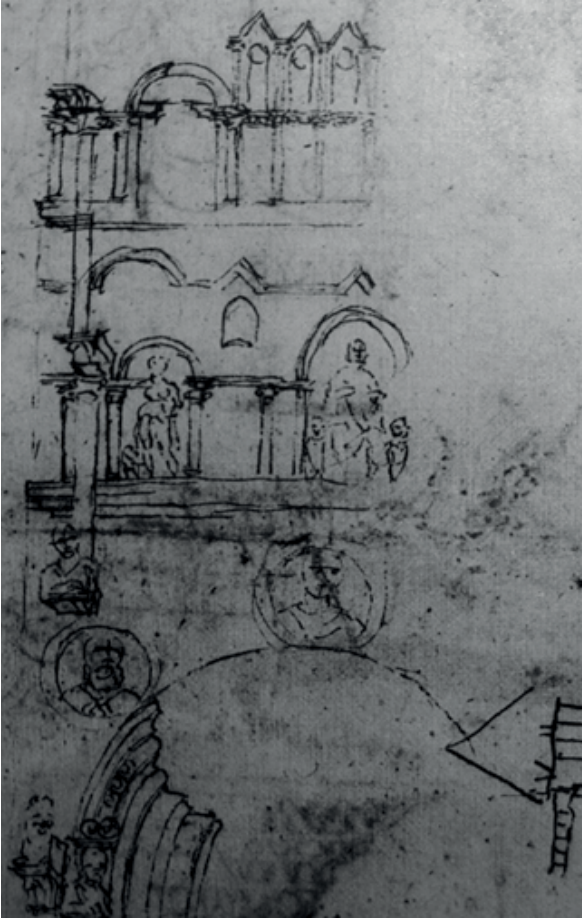


Fig. 20. Detalles del Arco Romano de Capua según Francesco di Giorgio Martini.

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. p.



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.

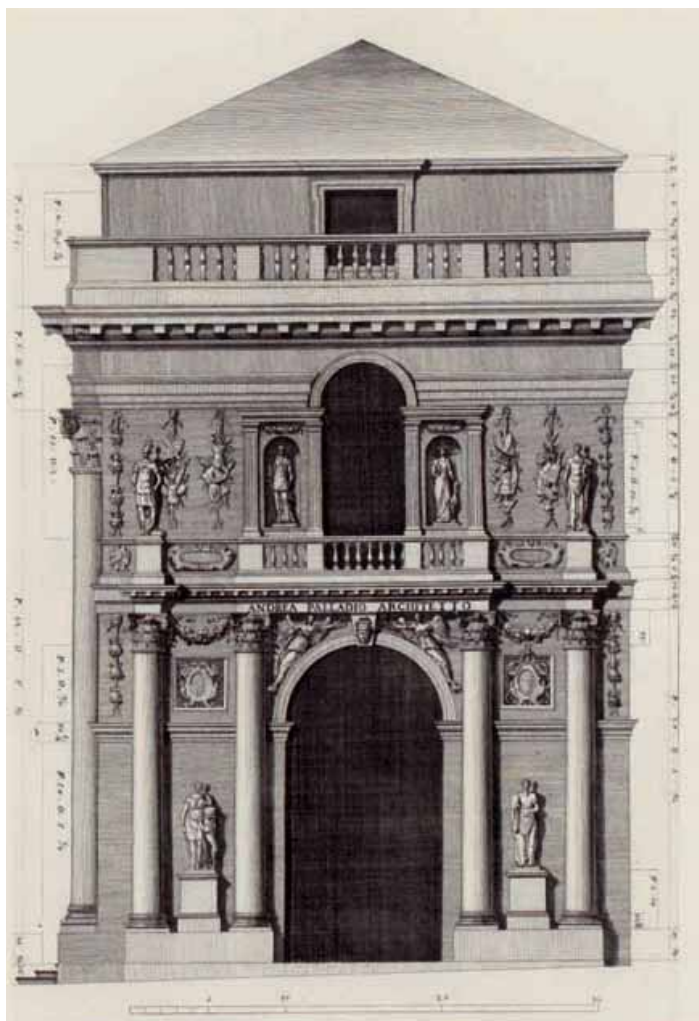


Fig. 27. Loggia del Capitaniato, Vicenza, según Bertotti Scamozzi.

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.

inmensos escudos del Gran Capitán (fig. 30), así como un dibujo de una escenografía (fig. 31) que se atribuye al mismo artista y que podría vincularse con Granada⁷⁵. La asociación de la serliana con ámbitos de glorificación es evidente en el primer tercio del s. XVI en España; otro de sus ejemplos paradigmáticos en iconografía lo supone la clave del apeadero del ayuntamiento de Sevilla (1526-1530), en la que una serliana contiene el emblema de la ciudad, las figuras del rey san Fernando –en el vano central– flanqueado por las de san Isidoro y san Leandro –en nichos rematados en arco situados dentro de los intercolumnios laterales–⁷⁶ (fig. 32).



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



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



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

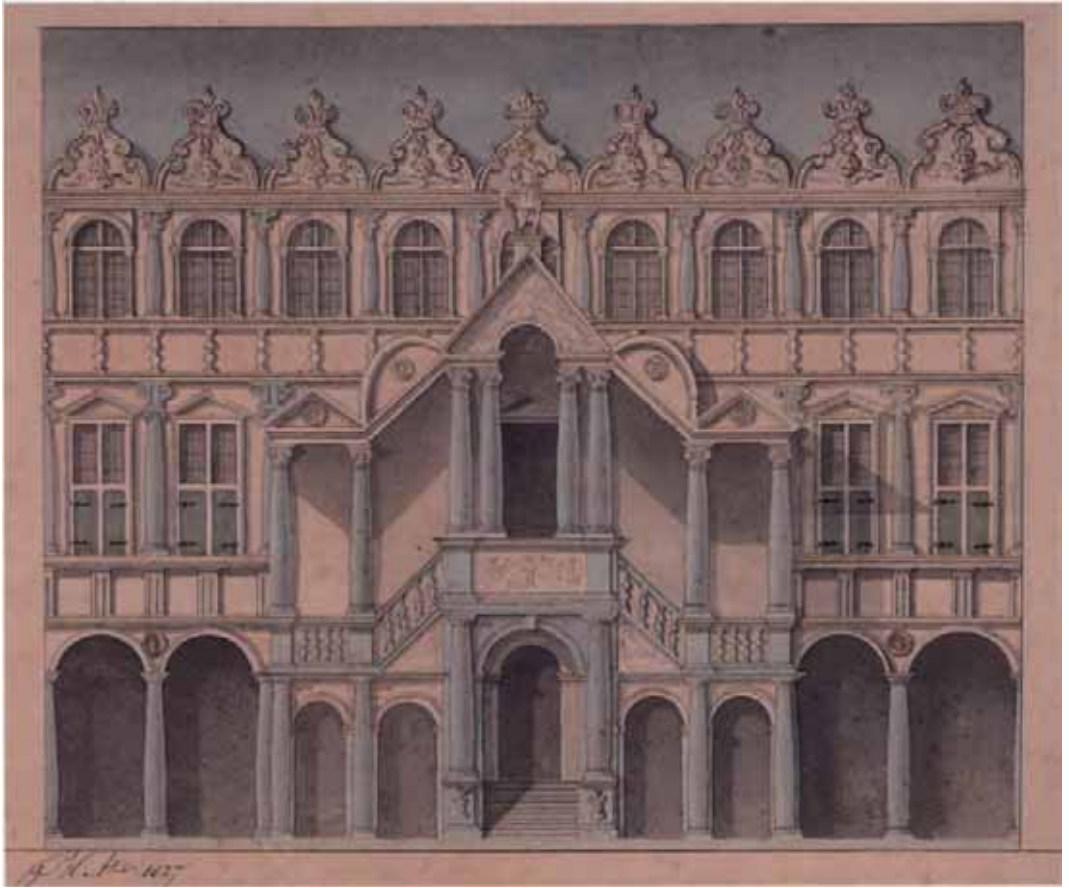


Fig. 33. Castillo-palacio de Breda (G H Az, 1827).

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. Prosdocimo di Padova e il ritratto del santo titolare», *Rivista di Archeologia Cristiana* 34, pp. 137-158.

DE CHAMBORD À GRENADE: DEUX RÊVES DE PRINCES

Jean Guillaume

Pour comprendre le palais de Grenade il ne suffit pas d'étudier son architecture et ses sources italiennes, il faut aussi se demander pourquoi Charles Quint eut en 1527-1528 l'idée de créer un grand palais alors qu'il ne s'est jamais soucié d'élever de nouvelles résidences, à l'exception du modeste logis qu'il adossa à l'Alhambra en 1528 afin de pouvoir loger commodément près du merveilleux palais arabe.

Le nouvel édifice répondait à d'autres exigences. Ses dimensions, ses façades "romaines" sans précédent en Espagne, sa cour circulaire qui rappelait les splendeurs du château de Bellver édifié deux siècles plus tôt par les rois de Majorque, en faisaient un édifice extraordinaire, parfaite image de la puissance de l'empereur, là où les Rois catholiques avaient déjà triomphé des Maures. La cathédrale de Grenade, entreprise au même moment, exprime les mêmes idées, mais elle répond aussi à un besoin réel : doter d'une cathédrale des terres redevenues chrétiennes. Le nouveau palais, au contraire, ne pouvait être qu'une résidence très occasionnelle pour un souverain appelé à se déplacer sans cesse dans son immense empire. Il y eut donc des raisons particulières qui ont amené un prince aussi réfléchi que Charles Quint à entreprendre, une fois dans sa vie, une construction grandiose qu'il n'habita jamais.

Poser cette question invite à regarder en dehors de l'Espagne et de l'Italie, vers la France où le grand rival de Charles Quint est un bâtisseur passionné. Roi à 21 ans, vainqueur à Marignan quelques mois plus tard, le jeune François I^{er} persuade Léonard de venir en France afin de concevoir un grand château royal à Romorantin. Ce projet est vite remplacé par un autre, bien différent et beaucoup plus surprenant : un château destiné à des séjours brefs du roi et de ses invités, situé à la lisière de la forêt de Chambord, près de Blois (fig. 1). L'édifice a la forme d'un donjon, démesurément agrandi, cantonné de quatre tours, couronné de lucarnes, de cheminées, de tourelles, de toits pointus qui rappellent les châteaux du XIV^e siècle représentés dans les *Très riches heures du duc de Berry*. A l'intérieur, en revanche, on découvre un plan centré en croix tout italien dont le centre est occupé par un escalier en vis à doubles révolutions certainement imaginé par Léonard (fig. 2). Ce "donjon" extraordinaire, achevé dès le début des années trente (prolongé ensuite par des ailes), fut immédiatement célèbre : le château devint un monument monarchique, un symbole de la grandeur du royaume.

Charles Quint a certainement connu ce grand chantier dont le «roi-architecte» devait souvent parler devant les ambassadeurs¹. Aussi peut-on se demander s'il n'a pas voulu rivaliser avec François I^{er} en élevant lui aussi un bâtiment extraordinaire, plus remarquable encore puisque son architecture est beaucoup plus «antique» –donc impériale– que celle de Chambord. Entre ces deux entreprises, il y a en effet d'étranges similitudes : elles sont nées après une grande victoire –Marignan et Pavie– qui a donné aux deux princes, à dix ans de distance, l'illusion d'être désormais le maître du monde; elles ne répondent l'une et l'autre à aucune nécessité, mais au désir d'affirmer son rang par une construction hors normes.

La concurrence entre les princes, toujours attentifs à ce que font leurs pairs, a donc pu jouer un rôle dans la création du palais de Grenade². Le cas n'est pas isolé. Quand Henri VIII entreprend en 1538 la construction d'un château extraordinaire, revêtu de bas-reliefs de stuc inspirés par le décor de la galerie François I^{er}, il veut clairement rivaliser avec Fontainebleau et pense l'emporter sur son modèle en développant ce décor sur toute l'étendue d'une façade (fig. 3). Le nom qu'il donne au château résume tout : “Non Such”, sans pareil... Plus tard, l'immense projet de Charleval conçu pour Charles IX en 1570-1572, sans précédent en France, pourrait bien être une “réponse” à l'Escorial de Philippe II en cours de construction. Inversement, il nous semble à peu près certain que les Tuileries de Catherine de Médicis ont donné à Ferdinand II l'idée du “nouveau bâtiment” (*Neugebaude*) tout en longueur, ouvert sur un grand jardin, qu'il entreprend en 1572 aux portes de Vienne. On en a cherché vainement la source en Italie sans penser que depuis un an la fille de l'empereur était reine de France et que les Tuileries étaient donc parfaitement connues à Vienne.

Aussi est-il possible que les sources du palais de Grenade ne soient pas toutes en Italie, mais aussi en France –et à Majorque...

1 Sur ce sujet, voir notre contribution et celle de Monique Chatenet dans *Il principe architetto*, Florence, 2002, p. 517-544.

2 La volonté d'impressionner la population maure a pu aussi contribuer à la décision, comme l'explique C. Brothers, “The Renaissance reception of the Alhambra...”, dans *Muqarnas*, 1994, p. 79-102, spécialement p. 85.

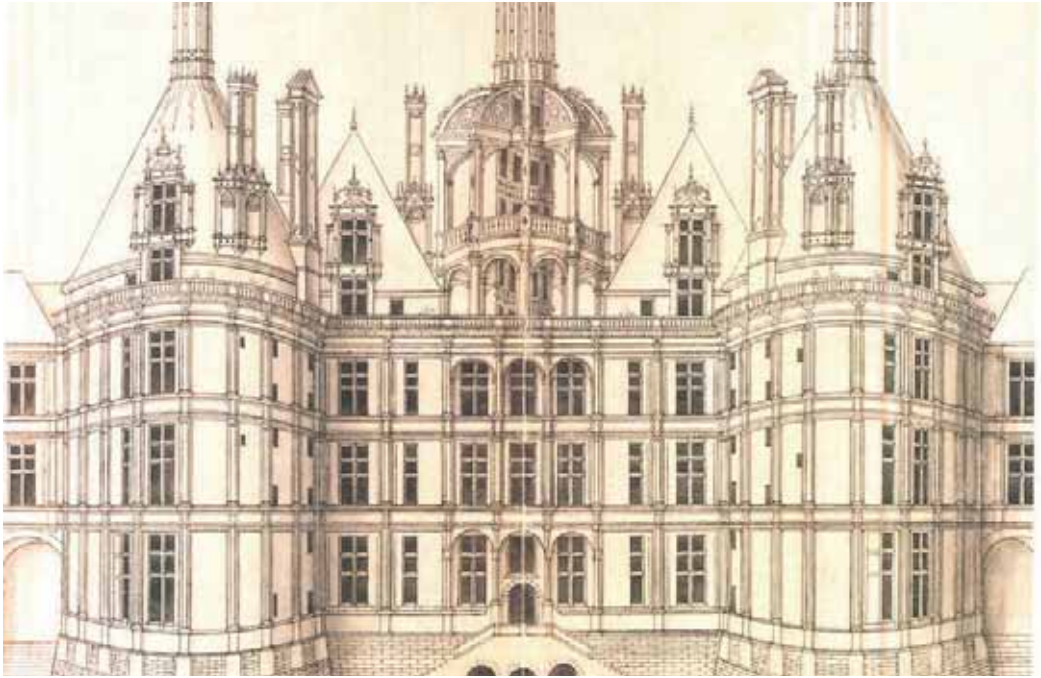


Fig. 1. Le “donjon” de Chambord. Dessin de Du Cerceau (British Museum).

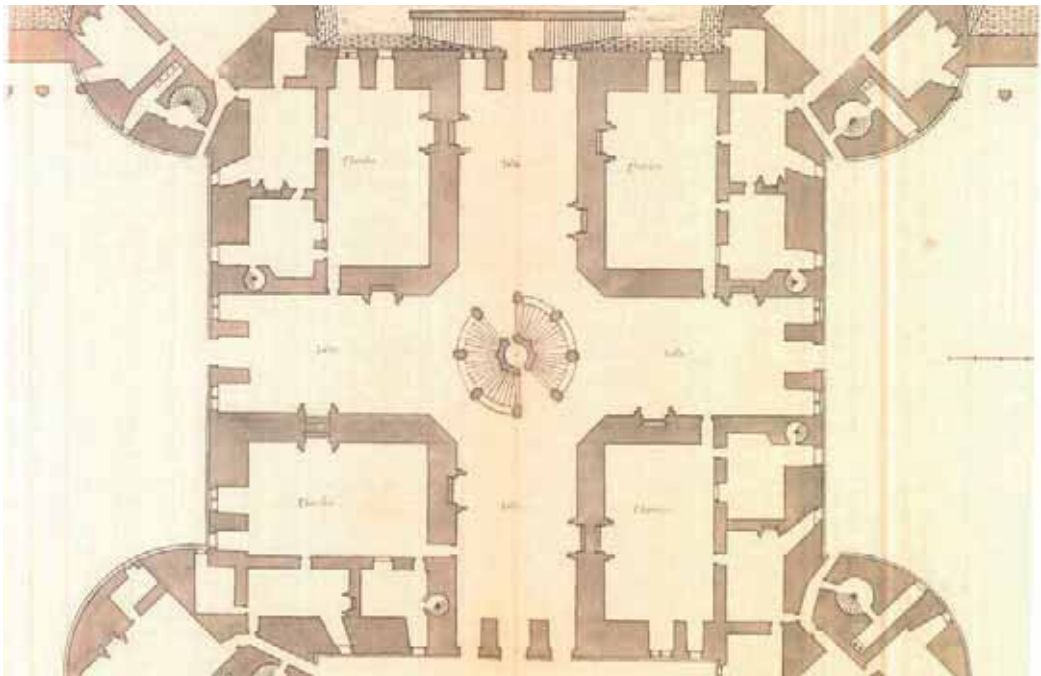


Fig. 2. Chambord, plan du donjon. Dessin de Du Cerceau (British Museum).

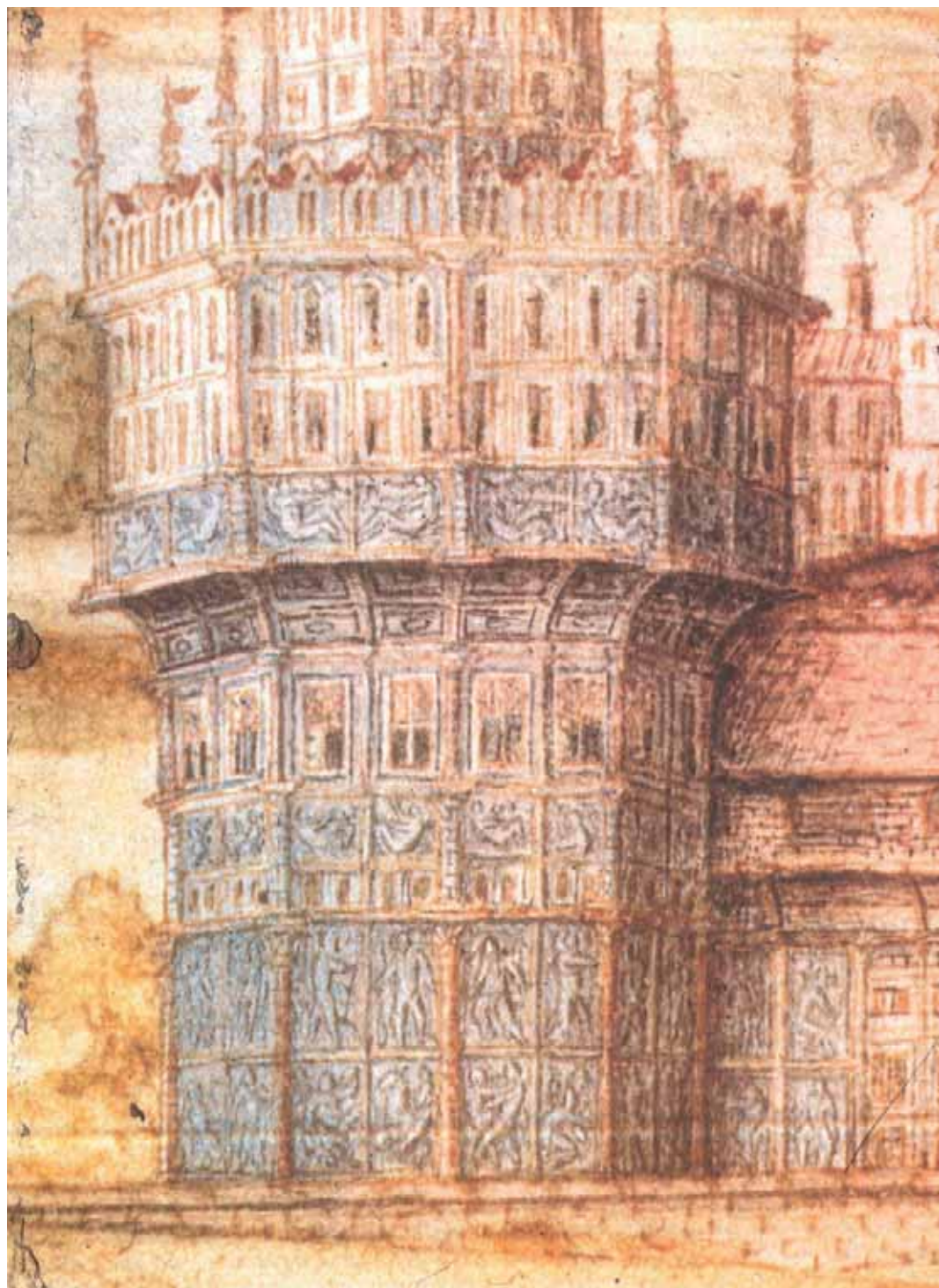


Fig. 3. Non Such, extrémité de la façade principale et tour sud. Dessin de Hoefnagel (British Museum)

RESIDENZE A CONFRONTO: IL PALAZZO DI CARLO V A GRANADA, IL CASTELLO DI FONTAINEBLEAU E LA RICOSTRUZIONE DEL LOUVRE DI FRANCESCO I

Sabine Frommel

Per motivi del tutto diversi, ma non privi di legami tra loro, Carlo V e Francesco I si occupano negli stessi anni del progetto di una nuova residenza: il primo dal 1526 a Granada, presso l'Alhambra¹, e il secondo dal 1527 nella fortezza di Saint Louis a Fontainebleau (figg. 1, 2). A Granada la scomparsa dell'architetto Pedro Machuca nel 1550 segna la fine della fase più importante del cantiere, organizzato in modo continuo grazie a finanziamenti consistenti; invece il cantiere del castello francese, del quale il re si occuperà fino alla sua morte nel 1547, cresce a intervalli. Ambedue i sovrani si spostano frequentemente con una corte numerosa: Francesco I soggiorna spesso in quel castello, che è il suo preferito e che, secondo Vasari, è una seconda Roma; mentre l'imperatore non torna mai a Granada, che è l'originaria destinazione di una delle sue residenze principali². Proprio in questo periodo i due sovrani diventano avversari in un teso conflitto. In seguito alla sconfitta di Pavia nel 1525, Francesco I è fatto prigioniero da Carlo V e ottiene la libertà a condizione di rinunciare alle sue pretese sulla penisola italiana e sulla Borgogna, che rientra nel possesso degli Asburgo. Dopo il suo ritorno, il re rinnega il patto e si rivolge a Clemente VII. Francesco I affronta in patria una situazione critica, aggravata dalla crisi finanziaria, tanto da dover intensificare i legami con le forze politiche del Paese e rendere Parigi, trascurata per lungo tempo, un'alleata fedele, appoggiandosi sulle sedi amministrative e giuridiche oltre che sulla ricca borghesia. I castelli della valle della Loira, luoghi privilegiati dai Valois, perdono la loro attualità mentre acquistano importanza le costruzioni erette nella capitale e nei dintorni. Per Carlo V, il decennio si evolve sotto il segno dell'espansione, per concludersi con la sua incoronazione a Imperatore del Sacro Romano Impero a Bologna.

1 Oltre i saggi pubblicati in questo volume, si vedano M. Gómez-Moreno González, *Las águilas del Renacimiento español*, Madrid 1941; E.E. Rosenthal, *The palace of Charles V in Granada*, Princeton 1985, pp. 11-18; F. Marias, *El largo siglo XVI. Las usas artísticas del Renacimiento español*, Madrid 1989; M. Tafuri, *Ricerca del Rinascimento. Principi, città, architetti*, Firenze 1992; F. Marias, *El Palacio de Carlos V en Granada: Formas romanas, usos castellanos*, in *Carlos V y las Artes. Promoción artística y familia imperial*, a cura di J. Redondo, M. A. Zalanda, Valladolid 2000, pp. 107-128; F. Marias, *La Casa Real nueva de Carlos V en la Alhambra: Letras, Armas y Arquitectura entre Roma y Granada*, in *ivi*, pp. 202-222; C.M. Stiglmayr, *Der Palast Karls V. in Granada*, Frankfurt 2000; *Carlos V y la Alhambra*, Catalogo della mostra (Granada 20 luglio - 30 dicembre 2000), a cura di P.A. Galera Andreu, Granada 2000; F. Marias, *Il palazzo di Carlo V a Granada e l'Escorial*, in *Luoghi, spazi, architetture*, a cura di D. Calabi, Vicenza 2010, pp. 293-321, 768-771 con bibliog. (*Il Rinascimento italiano e L'Europa*, vol. 6); V. Nieto, A. J. Morales, F. Checa, *Arquitectura del Renacimiento en España 1488-1599*, Madrid 2010 (ed. or. 1989).

2 Nel 1520 la corte di Carlo V ospita circa 4000 persone, mentre quella di Francesco I fino a 10.000 (E.E. Rosenthal, *The palace of...*, p. 32). Per il cerimoniale di corte durante il regno di Francesco I, si veda M. Chatenet, *La cour de France au XVI^e siècle. Vie sociale et architecture*, Paris 2002.



Fig. 1. Palazzo di Carlo V, vista generale H. Sevilla)

Egli fa il suo ingresso trionfale con la moglie Isabella di Portogallo nel 1526 a Granada, città che ospita le tombe degli antenati del sovrano e dove egli stesso vuole essere seppellito. In questa occasione, la coppia reale avverte l'insufficienza di spazi rappresentativi e privati nel palazzo musulmano di Granada³. Il clima piacevole dell'Andalusia e l'incanto del vasto complesso, articolato da cortili e giardini, colpisce i due principi, che perciò sognano di vivere lì. Isabella promuove con energia la decorazione del suo appartamento fino alla sua morte nel 1539, dopo la quale l'interesse dell'imperatore, legato a un obiettivo comune con la moglie, svanisce presto, impedendo così la realizzazione dell'ambizioso progetto. Nel momento in cui inizia la ricostruzione della fortezza medievale, Francesco I è vedovo, ma nel 1530 si sposa con Eleonora d'Austria, sorella di Carlo V, mentre nel '31 muore sua madre Louise de Savoie. A seguito di questi eventi appare necessaria una riorganizzazione degli appartamenti nel castello di Fontainebleau. L'appassionato cacciatore è attirato dalla foresta ricca di selvaggina. La presenza del monumento storico assume, in entrambi i casi, un significato politico: se il re di Francia si basa direttamente sulla fortezza di Saint Louis, grande figura del regno, per Carlo V l'ubicazione in prossimità dell'Alhambra esprime simbolicamente la vittoria del mondo cristiano su quello musulmano. In Spagna sono privilegiati maestri locali, mentre Francesco I invita artisti italiani, proseguendo così la tradizione di Carlo VIII e Luigi XII. Le mutazioni che si notano nei due cantieri fino alla seconda metà degli anni '40 del Cinquecento si profilano secondo dinamiche piuttosto diverse, ma in entrambi si può distinguere la tendenza verso un rinnovamento dell'architettura che trae ispirazione dal Rinascimento Italiano. In Francia queste ricerche culminano nel 1546 con la ricostruzione dell'ala occidentale del Louvre, che rappresenta l'esordio di un primo e autentico classicismo, mentre a Granada tali ricerche conducono alla realizzazione di porti a carattere trionfale (figg. 7, 9, 16 a, b, 17).

3 E.E. Rosenthal, *The palace of...*, p. 32.

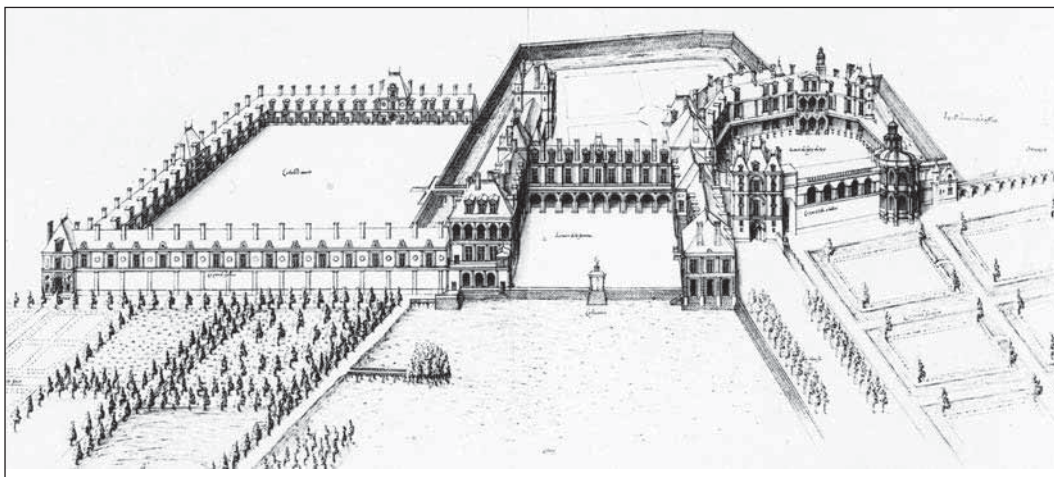


Fig. 2. Castello di Fontainebleau secondo Jacques Androuet du Cerceau, *Les plus excellents bastiments de France* (1576-1579)

Ancor più direttamente che nell'architettura residenziale, si possono rilevare novità significative nell'architettura militare e fortificata che, dal ritorno della cattività di Madrid e soprattutto dall'inizio degli anni '40, rappresenta un campo favorito da forte competizione e da un fermento innovatore che si esprime attraverso l'impegno di ingegneri e l'uso di fortezze bastionate⁴.

I protagonisti, i riferimenti e i metodi

A Granada, la presenza di umanisti italiani come Baldassarre Castiglione, nunzio apostolico alla corte di Spagna, e come Andrea Navagero, ambasciatore veneziano e poeta, testimonia l'influenza del Rinascimento italiano⁵. Castiglione è il destinatario della lettera di Raffaello su Villa Madama, concepita per Leone X e il cardinale Giulio de' Medici sul Monte Mario intorno ad

4 Dopo il ritorno dalla cattività madrilena, il primo bastione a Troyes risale al 1534. Mentre Francesco I fortifica la frontiera settentrionale e orientale grazie al Bolognese Girolamo Marini (Saint-Dizier 1544, Vitry-le François 1546, Villefranche-sur-Meuse 1545), Carlo V invia in Lorena, dove regna la nipote Chrétienne de Danemark, i suoi ingegneri, allora impegnati in Franche-Comté, soprattutto il genovese Ambrosio Precipiano, che sarà attivo a La Mothe e a Pont-à-Mousson. L'imperatore commissiona anche nuove fortificazioni nei Paesi Bassi spagnoli, in primo luogo Dinant al Bolognese Alessandro Pasqualini: B. Beck, *Les urbanistes et ingénieurs italiens au service de François Ier et Henri II en Normandie et en France*, in *L'émigration-immigration italienne et les métiers du bâtiment en France et en Normandie*, Atti del Convegno Internazionale (Caen 24-26 novembre 2000), a cura di M. Colin, Caen 2001, pp. 21-34 («Cahier des Annales de Normandie», 31, 2001); B. Collet, *Du boulevard au bastion: les exemples champenois sous le gouvernement de Claude de Lorraine*, in *La genèse du système bastionné en Europe. The Genesis of the Bastioned System in Europe. 1500-1550*, Atti del Convegno Internazionale (Tours 4-6 giugno 2002), a cura di N. Faucherre, P. Martens e H. Paucot, Navarrenx 2014, pp. 65-84; R. Tassin, *Les premiers architectes italiens en Lorraine et le rôle fondamental de la Franche-Comté espagnole*, in «Travaux 2012 de la Société d'émulation du Jura», 2013, pp. 217-230. Ringrazio Raphaël Tassin per queste informazioni.

5 Nonostante il Sacco di Roma nel maggio del 1527, Carlo V mantiene uno stretto contatto con Castiglione, che morirà a Toledo nel 1529. Si veda il saggio di CL. Frommel in questo volume.

un cortile circolare, centro di una dimora ispirata alla descrizione dei Tuscus di Plinio il Giovane⁶. Inoltre il Teatro marittimo di Villa Adriana a Tivoli – appartamento privato dell'imperatore entro un'“isola” circolare cinta da un fossato – e il Pantheon – monumento dedicato a tutti gli dèi e rappresentazione simboli del cosmo – sono profondamente radicati nell'immaginario dei progettisti⁷. Verosimilmente Carlo V e il suo governatore Luis Hurtado de Mendoza, committente del progetto, si ricordano anche di monumenti più vicini, come il castello di Belfort, eretto nel primo Trecento dai re di Mallorca e riconquistato dall'Asburgo nel 1522⁸. In ogni caso, le scelte del sovrano devono essere state ispirate anche alla straordinaria nitidezza geometrica di un capolavoro medievale come Castel del Monte di Federico II, espressione eloquente del potere politico⁹.

I soggiorni dell'imperatore a Napoli, Roma e Mantova, dopo la vittoria di Pavia nel 1525 fino alla sua incoronazione a Bologna nel 1530, fanno verosimilmente crescere il suo interesse per l'arte edilizia, nonostante Carlo V nutra per l'architettura una passione inferiore a quella di Francesco I^o. Due eccellenti conoscitori dell'arte del Rinascimento Italiano sono in questo momento attivi a Granada: si tratta di Diego Siloé, prima impegnato per alcuni anni a Napoli, e Pedro Machuca, tornato nel 1519 da un soggiorno a Roma, durante il quale ha collaborato con Raffaello alla Seconda Loggia¹¹. Analogamente a quest'ultimo, lo Spagnolo esordisce in qualità di pittore-architetto, proprio come Rosso Fiorentino e Francesco Primaticcio, impegnati a Fontainebleau anche in opere architettoniche

Ibanez de Segovia (1613) ricorda che diversi architetti spagnoli mandarono le loro proposte, probabilmente nella primavera del 1527¹². De Mendoza, uomo di fiducia dell'imperatore, segue la stesura del progetto ed invita Luis de Vega, architetto di Francisco de los Cobos, segretario del sovrano, per esprimere un parere sull'inserimento topografico della futura residenza¹³.

6 La straordinaria chiarezza geometrica del palazzo di Carlo V, un blocco quadrato di 63 metri con cortile circolare dal diametro pari a 33,35 metri, quasi uguale a quello di Villa Madama, rivela l'influsso di questa dimora. Per la situazione panoramica del palazzo di Carlo V, si possono ritenere suoi modelli non solo Villa Madama, ma anche Palazzo Farnese a Caprarola, per il quale Antonio da Sangallo il Giovane aveva progettato nel 1520 un dispositivo fortificato con cortile circolare. Si veda il saggio di Francesco Di Teodoro in questo volume.

7 I due ambasciatori avevano visitato il Teatro Marittimo assieme a Raffaello nel 1516 (E.E. Rosenthal, *The palace of...*, pp. 10, 252; si veda anche il saggio di C.L. Frommel in questo volume).

8 G. Kerscher, *Architektur als Repräsentation: spätmittelalterliche Palastbaukunst zwischen Pracht und zeremoniellen Voraussetzungen: Avignon - Mallorca - Kirchenstaat*, Tübingen 2000, pp. 35-36, fig. 23. Su Luis Hurtado de Mendoza, si veda anche il saggio di F. Marias in questo volume.

9 La teoria rinascimentale ha molto insistito sulla pianta centrale anche per i palazzi, ma esigenze pratiche hanno ostacolato le realizzazioni, promosse da Francesco di Giorgio, Leonardo, Giuliano da Sangallo, Antonio da Sangallo il Vecchio, Antonio da Sangallo il Giovane e altri (S. Frommel, *Ricerca, immaginazione, malinteso: Francesco di Giorgio e la tipologia degli edifici residenziali a pianta centrale*, in *Francesco di Giorgio alla corte di Federico di Montefeltro*, Atti del Convegno internazionale (Urbino 11-13 ottobre 2001) a cura di F.P. Fiore, 2 voll., Firenze, 2004, vol. 2, pp. 643-677; S. Frommel, *Sogni architettonici: i Sangallo e la tipologia di palazzi e ville a pianta centralizzata*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura», 40, 2002, pp. 17-38).

10 Pare che l'interesse di Carlo si sia intensificato sotto l'influsso di Federico Gonzaga e Alfonso d'Este di Ferrara.

11 Lo Spagnolo potrebbe aver seguito la progettazione di Villa Madama ed essersi informato su altre iniziative edilizie di questo periodo (E.E. Rosenthal, *The palace of...*, p. 11).

12 «Mandò hazer diferentes disenos según se reconce de varias cartas escritas al maqués sobre la forma en que se havia de executar, hasta que dexó al arbitrio del marqués la eleccion de qual se havia de executar» (E.E. Rosenthal, *The palace of...*, p. 23, nota 116).

13 Questo sarebbe stato possibile nella primavera del 1527; nel novembre dello stesso anno Corbos scrive una lettera al governatore con una serie di suggerimenti richiesti dall'imperatore. In una lettera del 27 febbraio 1528 il governatore informa Carlo di aver discusso del sito del palazzo con Luis del Vega, che dimostra di apprezzarlo molto (E.E. Rosenthal, *The palace of...*, pp. 18-19).

Diversamente dall'imperatore, Francesco I è personalmente coinvolto nella costruzione di un gran numero di dimore; neanche lui dialoga direttamente con gli architetti, ma incarica i suoi funzionari, rallentando spesso le procedure¹⁴. È possibile che, seguendo la tradizione italiana, siano stati impiegati come riferimenti rilievi o modelli lignei dei monumenti¹⁵. In ogni caso, tali strumenti sono stati certamente adoperati durante la progettazione. Secondo la lettera di Mendoza del febbraio 1528, un plastico è servito a rappresentare i tratti specifici del progetto: «un modello ligneo per visualizzare meglio la grazia e la proporzione che deve avere, e si capisca e conosca ciò che adesso, attraverso il disegno, non sembra così chiaro»¹⁶. Fabbricato probabilmente nel 1532, esso costituisce la base della realizzazione, approvata da Carlo V un anno più tardi¹⁷. Questa prassi è seguita anche nel cantiere della cattedrale di Granada nel 1528 da Diego Siloe, che adotta probabilmente un modello ligneo integrale, seguito da altri in gesso per la sagrestia maggiore¹⁸. Documenti più espliciti, risalenti al 1539, parlano di un nuovo modello del palazzo che raffigura le facciate meridionali e occidentali e una parte del cortile¹⁹. Forse nel 1542, quando l'imperatore esamina un disegno della facciata occidentale, gli viene presentato anche tale modello²⁰. Nel dicembre 1539 viene pagato un carpentiere per costruire una cassa in legno per trasportare una colonna in situ: senza dubbio un modello in scala 1:1 il cui scopo è di verificare l'effetto formale e spaziale.

Nel 1527 Francesco I dispone di una buona esperienza in campo architettonico. Subito dopo la salita al trono nel 1515, viene invitato a corte Leonardo da Vinci per progettare a Romorantin una residenza ex novo, rimasta sulla carta e poi sostituita dal castello di Chambord, concepito verosimilmente a partire da un disegno del celebre Fiorentino²¹. Nel castello di suo padre a Blois, il giovane sovrano fa aggiungere un'ala che testimonia la ricerca di nuove soluzioni ispirate a sistemi del Rinascimento Italiano e che culmina nella facciata esterna con le logge sovrapposte²². Nel 1527 il castello di Fontainebleau e quello chiamato Madrid nel Bois de Boulogne sono agli antipodi: il primo come residenza con cortile interno e il secondo, uno château de chasse, come sistema compatto plasmato secondo il modello di un'alcoba, con il quale il re può aver preso dimestichezza durante il suo soggiorno in Spagna²³. Nessun documento indica gli strumenti

14 Per le difficoltà del rapporto tra Francesco I e i suoi artisti, si veda S. Serlio, *Terzo Libro*, Venezia 1540, f. CLV.

15 Ad esempio, quelli di Villa Madama, che al momento della partenza di Castiglione era stata da poco cominciata. In tal modo procedettero illustri committenti come Lorenzo de' Medici, che ordinò un modello della chiesa San Sebastiano a Mantova quando fu iniziata la progettazione del santuario di Santa Maria delle Carceri, oppure Caterina de' Medici e Maria de' Medici, che ordinarono un rilievo di Palazzo Pitti a Firenze.

16 In questa lettera Mendoza sostiene che tale modello verrà costruito appena la planimetria sarà approvata dal re (E.E. Rosenthal, *The palace of...*, p. 144).

17 Ivi, pp. 42-43. Su questo modello, si veda anche il saggio di Fernando Marias in questo volume.

18 I modelli in gesso sono stati realizzati tra il 1534 e il 1535, poi nel 1538 e ancora nel 1541 (E.E. Rosenthal, *The palace of...*, p. 41).

19 Ivi, pp. 42-43, 77.

20 Siccome fu impiegato un carro per questo trasporto, è molto probabile che il modello fosse parte della consegna.

21 Nella ricca bibliografia su questo argomento, si veda almeno J. Guillaume, *Leonard, Architect of Francis I*, in *Leonardo da Vinci & France*, Catalogo della Mostra (Amboise 2009-2011), Poggio a Caiano 2011, pp. 157-160.

22 Forse anche questo dispositivo, che ricorda il cortile di San Damaso nel Vaticano, si riallaccia a Leonardo (S. Frommel, *L'art de bien bâtir*, in *L'art en France. De la Renaissance aux Lumières*, a cura di M.-C. Heck, Paris 2011, pp. 21-75, qui p. 28).

23 Questa distinzione tipologica tra la residenza principale, caratterizzata da un cortile e frutto di ristrutturazione ed estensioni di vecchie dimore e castelli di caccia, e le costruzioni ex novo, riservate a un numero inferiore di cortigiani e definite spesso da una pianta compatta e centrica, rimane tipica durante tutto il regno di Francesco I.

adottati a Fontainebleau da Francesco I e dai responsabili della progettazione per concepire e rappresentare le architetture. Il gotico francese aveva stabilito una solida tradizione del disegno architettonico, ma i modelli documentati a Chambord nel 1518 e all'hôtel de Ville a Parigi nel 1533 rivelano che questa prassi è diffusa anche nella Francia dell'epoca²⁴. Mentre il muratore Gilles Le Breton, incaricato del cantiere, si è verosimilmente servito del disegno in conformità alle corporazioni, dal 1530 gli artisti italiani potrebbero aver promosso l'uso dei modelli architettonici. Ad esempio, la scala trionfale nella cour Ovale, un sistema complesso di rampe, pianerottoli e arcate, richiede l'impiego di plastici²⁵. Scale simili, come quelle raffigurate negli affreschi della galleria di Francesco I, potrebbero aver tratto ispirazione da essa. Ad ogni modo, nella prima metà degli anni '40, un plastico di cera viene utilizzato per plasmare la facciata della grotta dei Pini, attribuita a Francesco Primaticcio. Sebastiano Serlio accenna a tale prassi a proposito del suo padiglione nel grande giardino: «sopra del quale sono stati fatti di molti disegni: e modelli per farvi sopra uno edificio»²⁶.

Dalle prime tappe fino al progetto definitivo

Due lettere tra Carlo V e Mendoza, stese nel novembre 1527 e nel febbraio 1528, gettano luce sugli esordi del palazzo di Carlo V insieme a tre planimetrie²⁷. Dopo aver esaminato una pianta, sottoposta nella primavera del 1527 e non tramandata, il sovrano richiede cambiamenti funzionali che riguardano la sala grande, la cappella e i cortili antistanti per cerimonie²⁸. A queste esigenze ubbidiscono in buona parte tre disegni: una pianta del piano terreno, custodita in Archivo Histórico Nacional e firmata verosimilmente da Diego Siloé, seguita da una planimetria integrale e un'altra più dettagliata, ambedue concepite da Pedro Machuca²⁹ (fig. 3a-3c). Anche se con una grafia maldestra, ma d'incontestabile autorità, il primo disegno rappresenta tutti gli elementi specifici del progetto, poi tradotti in una versione più accurata³⁰. Il cambiamento più importante interessa il cortile circolare, fulcro di feste, cerimonie e tornei, articolato da Siloé

24 Conosciamo anche precoci testimonianze dell'uso del modello in Francia alla fine del Quattrocento. I modelli di Chambord e dell'hôtel de ville sono stati costruiti da Domenico da Cortona. Il primo costituisce una versione iniziale del progetto, tramandato da disegni di André Félibien nel 1681, mentre il secondo è una simulazione della futura realizzazione (J. Guillaume, *Les maquettes d'architecture en France au XVI^e siècle*, in *Les maquettes d'architecture. Fonction et évolution d'un instrument de conception et de réalisation*, a cura di S. Frommel, Paris/Roma, 2015, pp. 121-130).

25 Francesco Primaticcio, formatosi a Palazzo Te a Mantova con Giulio Romano, il più talentato allievo di Raffaello, ha sicuramente familiarità con la simulazione tridimensionale.

26 S. Serlio, *Sesto Libro*, ms. New York, XXXIV (*Serlio on domestic architecture*, a cura di N.M. Rosenfeld, Massachusetts/London, 1978). La differenza tra disegni e modelli, che spesso si confondono, è in questo caso chiara.

27 E.E. Rosenthal, *The palace of...*, pp. 22-45.

28 Il doppio ingresso alla cappella rivela che il palazzo è destinato anche a sua moglie Isabella, che forse ha promosso vigorosamente questo progetto (E.E. Rosenthal, *The palace of...*, p. 265). Si può ipotizzare che nella planimetria sottoposta, la cappella sia stata discretamente inserita in uno degli angoli, senza alcun impatto sul volume esterno (ivi, p. 43).

29 Rosenthal attribuisce la prima planimetria (Fig. 3a) a Luis de Vega e sostiene che sia stata concepita durante la visita di questi a Granada nel febbraio del 1528 (E.E. Rosenthal, *The palace of...*, p. 27). Pare che la planimetria integrale fosse un palinsesto che manteneva il portico aperto negli angoli del cortile, chiudendoli in un secondo momento (ivi, p. 40). Gli architetti non ascoltano la richiesta dell'imperatore di collocare la cappella, collegata direttamente alla sala grande, nell'ala anteriore.

30 I cambiamenti riguardano soprattutto gli scaloni e il ritmo delle finestre.

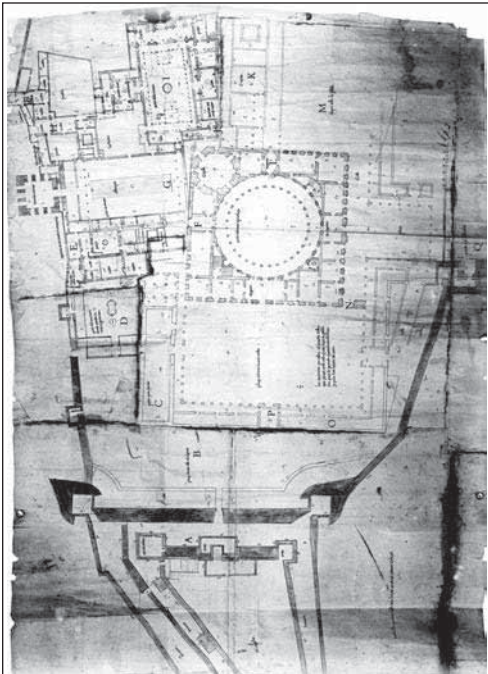
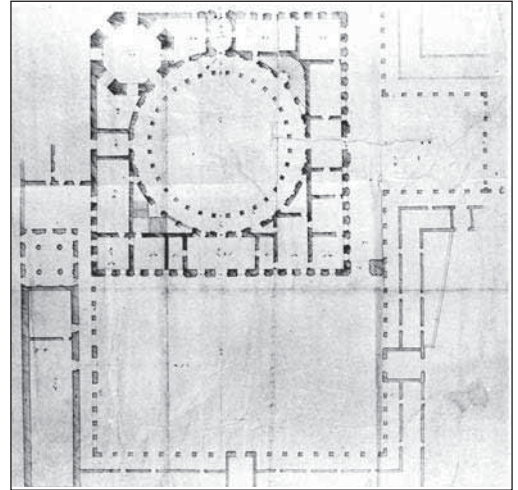
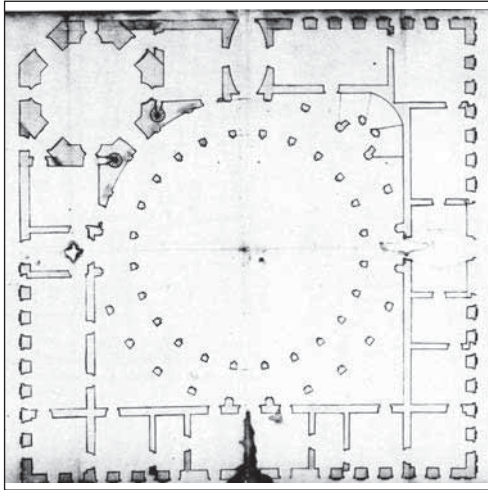


Fig. 3. a) Diego Siloé, planimetria del palazzo di Carlo V, 1528 (Archivio Historico Nacional, Madrid)
 b) Pedro Machuca, planimetria del palazzo di Carlo V, 1528 (Patrimonio Nacional)
 c) Pedro Machuca, planimetria del palazzo di Carlo V, 1531 (Patrimonio Nacional)

segundo il prototipo degli anfiteatri romani con pilastri provvisti di semicolonne che reggono arcate; sistema poi cambiato da Machuca con l'introduzione di un più stretto ritmo di campate trabeate³¹. A Fontainebleau, invece di seguire un progetto unitario, si compiono scelte di volta in volta diverse, che si sviluppano secondo un proprio dinamismo, non sempre coerente e fedele a esigenze funzionali. A Granada i quattro corpi edilizi vengono innalzati solo dal 1533, mentre gli interventi edilizi nel castello francese sono quasi immediatamente visibili. Dall'estate del 1527 Francesco I fa ristrutturare il poligono dell'antica fortezza secondo

un'operazione economica: i muri vengono eretti su massicce fondamenta medievali, formate da pietre irregolari, moellon, rivestite d'intonaco³². I rinforzi angolari e le incorniciature delle porte e finestre in grès, pietra arenaria delle vicine cave, conferiscono a questi edifici il loro carattere inconfondibile. La Porte Dorée, collocata presso il vecchio ingresso della fortezza, rimanda a paradigmi quattrocenteschi, come le logge trionfali di Castel Nuovo a Napoli o quelle

31 Un sistema simile è stato adottato da Diego Siloé nel Patio del Colegio Fonseca di Salamanca.

32 Il cortile ospita alloggi per la famiglia reale: F. Boudon, J. Blécon, C. Grodecki, *Le château de Fontainebleau de François I^{er} à Henri IV. Les bâtiments et leurs fonctions*, Paris 1998, pp. 16-17.



Fig. 4. Château de Fontainebleau, Porte Dorée

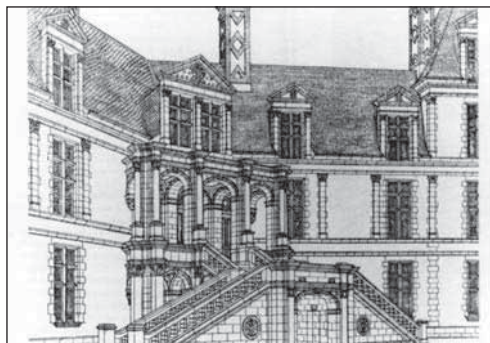


Fig. 5. In alto Château de Fontainebleau, scala trionfale della Cour ovale di A. Bray, in basso lo satato odierno

del palazzo ducale di Urbino³³ (fig. 4) La modanatura maldestra delle maestranze locali, però, snatura abbastanza il disegno di questi prototipi. Animata da edonismo e gioia di vivere, l'opera segue priorità diverse rispetto a quella di Granada. Dal 1533 la galleria di Francesco I, ubicata tra il vecchio castello e l'abbazia dei Trinitari ad ovest, viene decorata da Rosso Fiorentino e Francesco Primaticcio con uno stile nuovo, caratterizzato da vivace erotismo; al piano terra i bagni, sistemati sul modello delle terme antiche, rappresentano il fulcro della vita sociale. Il re fa erigere rapidamente l'ingresso trionfale al suo appartamento, menzionato in precedenza³⁴; la ricostruzione della cappella di Saint Saturnin si prolunga fino al 1546³⁵ (fig. 5). L'inizio del cantiere della splendida residenza a Granada e forse anche quello del castello che Enrico VIII aveva cominciato a Nonsuch possono aver motivato un disegno più ambizioso per Fontainebleau verso il 1535. Infatti, viene aggiunto un enorme quadrilatero rettangolare ad ovest, circondato da corpi edilizi, tra cui quello posteriore, di maggiore altezza e ricchezza, che diventerà la

33 Gilles le Breton deve essersi basato su disegni forniti da italiani oppure da Francesco I stesso. Alla corte di Francia sono attivi in questo momento Domenico da Cortona o Girolamo della Robbia. Francesco I può vantare capacità sul piano grafico, come dimostrano alcuni documenti (M. Chatenet, *Francesco I architetto; I documenti*, in *Il Principe Architetto*, Atti del Convegno Internazionale (Mantova 21-23 ottobre 1999), a cura di A. Calzona, F.P. Fiore, A. Tenenti, C. Vasoli, Firenze 2002, pp. 533-544).

34 Anche questa costruzione, eseguita in modo grossolano, è fondata su un disegno italiano. La costruzione, di taglio molto ingombrante, ha vita breve. Dopo la morte di Louise de Savoie nel 1531, il re si trasferisce nel suo appartamento, lasciando quello accanto della torre di Saint Louis a sua moglie Eleonora. Così la scala perde la sua funzione e viene demolita nel 1541.

35 Forse la corte si serve di spazi sacri nel monastero dei Trinitari.



Fig. 6. Martin Chambiges, Château de Saint-Germain-en-Laye

facciata principale³⁶ (fig.2). L'importante ampliamento, forse riconducibile ad artisti italiani attivi nel castello, non trova però corrispondenza con i linguaggi architettonici più aggiornati e sulle facciate la superficie intonacata, in una policromia vivace ma poco classicheggiante, contrasta con gli elementi strutturali in laterizio. Se Pedro Machuca verifica l'esecuzione di ogni dettaglio e garantisce così una sintonia tra disegno ed esecuzione, a Fontainebleau artisti italiani e maestranze locali si scontrano continuamente. Il castello di Saint-Germain-en-Laye, la cui ristrutturazione inizia nel 1539, dimostra l'eterogeneità delle ricerche architettoniche di questo periodo: i corpi edilizi sono sormontati da terrazzi sorretti da volte ogivali e sostenuti da contrafforti addossati alle facciate, in conformità alla tecnica della tradizione gotica³⁷ (fig. 6). Francesco I è più attento al rapporto osmotico tra interno ed esterno e alle viste panoramiche su paesaggi e giardini, quando manca ancora un prototipo della nuova corrente classicheggiante, come il palazzo di Carlo V.

36 Nel 1529, l'acquisizione e poi la demolizione del monastero dei Trinitari consente di allargare il perimetro. Centro e punto di partenza della nuova facciata sono rappresentati dalla galleria di Francesco I, che si conclude con un padiglione, al quale rispondono sul lato meridionale, con vista sul lago, il *Pavillon des Poêles* e, su quello settentrionale, il *Pavillon des Armes*. Il collegamento delle singole strutture edilizie deve essere stato terminato solo alla fine negli anni '50 del Cinquecento. I volumi contrastanti e gli idiomi di carattere molto diverso, da quelli rozzi delle maestranze francesi fino ai linguaggi più eleganti di Primaticcio, tradiscono esitazioni, cambiamenti e perfino conflitti.

37 Secondo Jacques Androuet du Cerceau, la fortezza medievale è stata ristrutturata a partire dal 1539, con una partecipazione diretta di Francesco I (*Les plus excellents bastiments de France*, Paris 1576-1579).



Fig. 7. Palazzo di Carlo V, motivo centrale dell'ala meridionale

Dai primi approcci alle norme vitruviane fino al trattato di Sebastiano Serlio

Sembra possibile che Machuca abbia sfruttato l'intervallo tra la stesura del disegno definitivo nel 1528 e l'inizio del cantiere nel 1533 per un nuovo viaggio in Italia, grazie quale avrebbe avuto occasione di studiare attentamente la sintassi e il dettaglio di grandi capolavori dell'architettura. Tali esperienze di viaggio spesso affiancano la genesi di un progetto, come nella Francia del Cinquecento, da Francesco I fino a Caterina de' Medici³⁸. Anche i viaggi dei committenti aprono nuovi orizzonti, come quello di Carlo V a Napoli e a Roma nel 1535/1536, grazie al quale l'imperatore può conoscere Porta Capuana, l'Arco trionfale di Castel Nuovo e gli effimeri archi trionfali all'antica³⁹.

Nel 1537, infatti, si notano nel palazzo di Granada mutazioni stilistiche che sembrano rispondere alle nuove inclinazioni di Carlo V, interessato ormai al potere universale e ad un maggiore fasto. Il portale dell'ala meridionale viene sostituito da Machuca con un'arcata rustica di pietra arenaria, articolata da uno splendido ordine marmoreo con semicolonne (fig. 7). Ora egli è assistito da Niccolò da Corte, allievo di Perino del Vaga a Genova, incaricato dei lavori di scultura.

³⁸ Nel 1539 anche Francesco I deve aver inviato Primaticcio in Italia per realizzare le copie dalle celebri statue del Belvedere e, più tardi, Caterina de' Medici manderà lo stesso maestro per studiare le ultime innovazioni in campo edilizio e per discutere i suoi progetti con gli artisti ed architetti più rinomati (S. Frommel, *L'architecture sacrée: la chapelle de Diane de Poitiers à Anet et la Rotonde des Valois*, in *Primatice architecte*, a cura di S. Frommel, Paris 2010, pp. 194, 206).

³⁹ Gli archi trionfali sono stati concepiti da Antonio da Sangallo il Giovane e Baldassarre Peruzzi (si veda il saggio di C.L. Frommel in questo volume).



Fig. 8 a) Pedro Machuca,
Palazzo di Carlo V,
finestre dell'ala meridionale



Fig. 8 b) Sebastiano Serlio, Quarto Libro,
Venezia, 1537, camino (f.LX)

Per adottare precisamente le proporzioni di Vitruvio, Machuca innalza le semicolonne ioniche su piedestalli comuni e segue, per il fusto scannellato e per i capitelli, le tavole del Vitruvio Pollione di Cesare Cesariano (1521)⁴⁰. I rilievi marziali di Da Corte alludono alle vittorie militari di Carlo V⁴¹. Anche l'ordine ionico del primo piano corrisponde in modo quasi perfetto ai dettagli del trattato antico⁴². Le finestre ioniche, realizzate solo nel 1546, si ispirano ad un camino del Quarto Libro di Serlio del 1537: sono decorate da un fregio convesso a festoni di frutta e cornici su mensole e sono alternatamente sormontate da frontoni triangolari e “attici” decorativi⁴³ (fig. 8 a). Machuca deve essersi procurato il trattato, pubblicato a Venezia nel 1537, nel quale Serlio divulga il linguaggio di Bramante e della sua scuola; forse è Niccolò da Corte a portare il libro in Spagna nel 1545, quando torna dall'Italia. Nel 1548, l'architetto introduce al centro del primo piano sia uno splendido arco siriano, motivo proveniente dalla Roma imperiale, sia una cornice trionfale, motivata dall'apparizione dei futuri re, giacché nel 1543 Carlo aveva affidato il regno al figlio Filippo (fig. 7). Il disegno si ispira forse ad una rappresentazione di Giulio Romano nel vano d'una finestra della Sala di Costantino in Vaticano, mentre gli oculi ricordano il progetto di Serlio per la Biblioteca Marciana a Venezia, pubblicato nel Quarto Libro⁴⁴.

40 Per l'evoluzione del linguaggio di Machuca, si veda il saggio di C. L. Frommel in questo volume.

41 Sull'ornamento marziale, si veda S. Frommel, R. Tassin, *Les décors militaires en Italie et en France du XVe siècle au Primo Cinquecento: un ornement polysémique*, in *Les Cahiers de L'Ornement*, vol. 2, a cura di P. Caye e F. Solinas, Roma 2016, pp. 45-65. I piedestalli di Palazzo Agostino Salvaro a Genova, firmato da Giacomo della Porta e Niccolò del Corte, testimoniano tali ornamenti.

42 Si veda il saggio di C.L. Frommel in questo volume.

43 S. Serlio, *Quarto Libro*, Venezia 1537, f. LX.

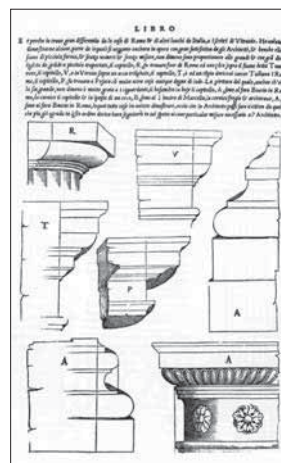
44 Nel 1537-39 vengono pagate le colonne e le lastre marmoree della “finestra” del piano superiore, forse una serliana come nella Porta del Perdono di Diego Siloe, che rimase incompiuta. Il nuovo progetto per il piano superiore del portale sud è del 1548, ma le clausole relative all'esecuzione sono già del 1546 (si veda anche E.E. Rosenthal, *The palace of...*, p. 74 e fig. 138).



Fig. 9 a) Palazzo di Carlo V, motivo centrale dell'ala occidentale



Fig. 9 b) Sebastiano Serlio, ordine dorico, Quarto Libro, Venezia, 1537, (f.XXI-XXII)



Il portale occidentale, iniziato da Machuca poco prima della sua morte nel 1550, è ancora più accurato e vitruviano e conferma l'uso del Quarto Libro come fonte essenziale⁴⁵ (fig. 9 a-b; fig. 16 a). Coppie di colonne doriche con fusti scanalati si innalzano su alti piedestalli e fiancheggiano un imponente portale con frontone triangolare al centro, accostato da campate più strette, incorniciate ugualmente da coppie di colonne. L'ordine dorico, dalla base attica fino al capitello e la trabeazione con triglifi e metope, segue il prototipo di Serlio⁴⁶. Le porte laterali, con frontone su mensole alternate a triglifi (una combinazione di dorico e di ionico), variano la finestra di Palazzo Fusconi a Roma, opera di Baldassarre Peruzzi rappresentata nel trattato di Serlio⁴⁷ (fig. 10 a-b). Anche il portale dell'ala orientale e la Porta delle Granate, che è l'entrata principale dalla città all'Alhambra, si ispirano a tali modelli e li ibridano⁴⁸. Nel cortile, con fondazioni iniziate forse nel 1540, i prototipi di Bramante assumono invece un ruolo essenziale.

Il colonnato circolare e l'ordine dorico presentano proporzioni pari a 1:9, cioè ancor più snelle di quelle del progetto per il Tempietto e il primo chiostro di S. Pietro in Montorio a Roma⁴⁹. Cortile e facciata, però, non si integrano in un insieme organico e tradiscono il pensiero in fondo eclettico di Machuca⁵⁰.

45 Ivi, pp. 89-94.

46 S. Serlio, *Quarto Libro*, Venezia 1537, foll. XX-XXII.

47 Ivi, fol. XXVII; C.L. Frommel, *Der römische Palastbau*, 3 voll., Tübingen 1973, vol. 3, fig. 77d-e; vol. 2, p. 196.

48 Il portale orientale combina due modelli dorici, l'edicola coronata da un frontone triangolare e l'apertura rastremata (S. Serlio, *Quarto Libro*, Venezia 1537, foll. XXII; XXIV; XXVI); E.E. Rosenthal, *The palace of...*, pp. 119-120. Le colonne lisce e più snelle, l'assenza degli anelli nei capitelli, gli ovali dell'echino con lancette e la trabeazione si distaccano invece dall'esempio del Quarto Libro. Inoltre la proporzione risulta molto più orizzontale rispetto al trattato, mentre l'inclinazione della trabeazione con l'iscrizione di Carlo V sottostante potrebbe essere stata influenzata da Sagredo (ivi, pp. 122-124). Alla Porta delle Granate, se l'ordine tuscanico segue quello di Serlio, il bugnato delle colonne si ispira a Giulio Romano, quello dei tre archi a Bramante e l'aggetto dell'edicola centrale al portale di Palazzo Baldassini di Antonio da Sangallo il Giovane (si veda il saggio di C.L. Frommel in questo volume). Le bugne sono però articolate in modo così poco continuo e coerente rispetto a quello del palazzo che il progetto potrebbe risalire agli anni successivi alla morte di Machuca.

49 C.L. Frommel, *Bramante, il Tempietto e il convento di San Pietro in Montorio*, in «Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana», 41, 2013/2014, pp. 111-164, qui p. 140.

50 Verosimilmente quest'ultimo ha progettato anche l'ordine ionico del primo piano, realizzato poi dal figlio.



Fig. 10 a) Pedro Muchuca, Palazzo di Carlo V, portale laterale del motivo centrale dell'ala occidentale

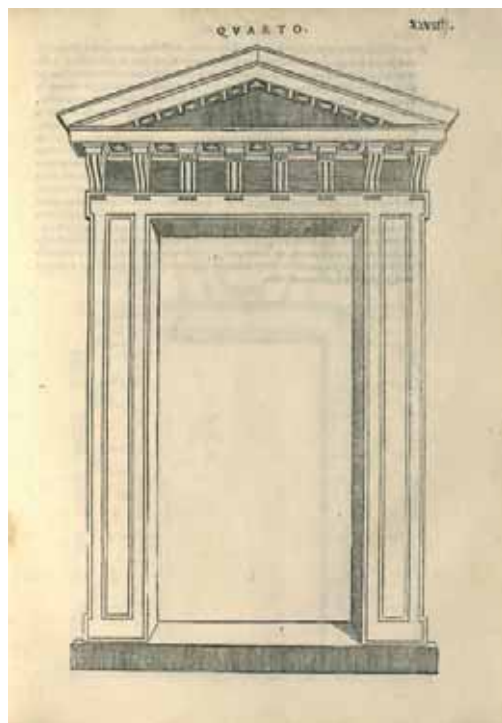


Fig. 10 b) Baldassare Peruzzi, finestra di Palazzo Fusconi-Pighini (secondo Sebastiano Serlio, Quarto Libro, Venezia, 1537, f. XXVII)

La visita di Carlo V nel 1539 al castello di Fontainebleau determina alcuni cambiamenti, come le decorazioni effimere e lo splendido fuoco d'artificio nella cour des cuisines, a sud della galleria di Francesco I, che anticipa la metamorfosi del quadrilatero irregolare in un elegante cortile d'onore, iniziato da Philibert Delorme e concluso da Primaticcio⁵¹ (fig. 2). Qui l'imperatore acquisisce familiarità con la galleria francese, giacché in questa occasione Francesco I e il suo ospite possono passeggiare e conversare lungamente nella galleria voltata, lunga 115 metri, posta al piano nobile dell'ala meridionale della grande basse Cour, decorata da Primaticcio con scene di Ulisse.

Con Sebastiano Serlio, nominato “paintre e architecteur du Roy” il 27 dicembre 1541, il castello accoglie un vero conoscitore delle norme vitruviane⁵². Nonostante la sua presenza, gli ordini architettonici del Quarto Libro sono lontani dal godere dello stesso successo ottenuto a Granada. Gli incarichi affidati al Bolognese si limitano ad opere di completamente e abbellimento di costruzioni eseguite da maestri locali. Nella grande basse Cour, da poco eretta, egli sembra aver introdotto un ordine di paraste e adottato anche lucernai, mentre l'ordine più imponente viene

51 F. Boudon, J. Blécon, C. Grodecki, *Le château de...*, p. 45; S. Frommel, *La surintendance de Fontainebleau (1559-1570): entre convenance et innovation*, in *Primaticcio architecte*, a cura di S. Frommel, Paris 2010, pp. 150-184.

52 S. Frommel, *Sebastiano Serlio architetto*, Milano 1998, pp. 249-266.



Fig. 11. Sebastiano Serlio (?), facciata settentrionale della grande basse Cour del Castello di Fontainebleau

scelto per il lucernaio del padiglione centrale, trattato come una facciata di chiesa in miniatura⁵³ (fig. 11). Inoltre il Bolognese realizza il secondo piano della cappella di Saint Saturnin con volta a cassettoni sovrapposta da una lanterna e corona le scale a chiocciola accostando la facciata a tempietti. Serlio e Primaticcio sono creatori di capricci, sintesi di architettura e scultura, talvolta nascosti, come la porta egizia del Pavillon des Armes, la grotta dei Pini, orientata verso il giardino dallo stesso nome, e la Fontana di Ercole di fronte alla galleria di Francesco I⁵⁴. Gilles Le Breton si oppone con fermezza, certamente in piena sintonia con le corporazioni, al crescente influsso degli artisti italiani. Francesco I, benché abbia chiamato Serlio come architecteur du Roy, non pensa ad una trasformazione del linguaggio locale attraverso l'adozione di ordini vitruviani. La sala da ballo della cour Ovale dimostra chiaramente che il sovrano resta fedele ad uno stile arcaico. Per questo edificio, ubicato sul fianco esterno della cour Ovale, accanto alla cappella di Saint Saturnin, Serlio propone una gliptoteca al piano terra, con copie delle statue del Belvedere riprodotte in bronzo da Primaticcio e Vignola, e un piano nobile con arcate aperto su entrambi i lati principali⁵⁵ (fig. 2, 12 a). Il re preferisce però il disegno di Gilles Le Breton, palesemente

53 Il piano terra dell'ala meridionale era originariamente aperto in un portico; muri e camini furono aggiunti quando i commercianti, seguendo la corte, si stabilirono lì (F. Boudon, J. Blécon, C. Grodecki, *Le château de...*, pp. 42-43).

54 S. Frommel, *Premières expériences: entre sculpture, construction et poésie. La grotte des Pins, la fontaine d'Hercule, l'architecture imaginée*, in *Primatice architecte*, a cura di S. Frommel, Paris 2010, pp. 87-112; S. Frommel, *Sebastiano Serlio...*, pp. 253-254.

55 S. Frommel, *Sebastiano Serlio...*, pp. 254-258.

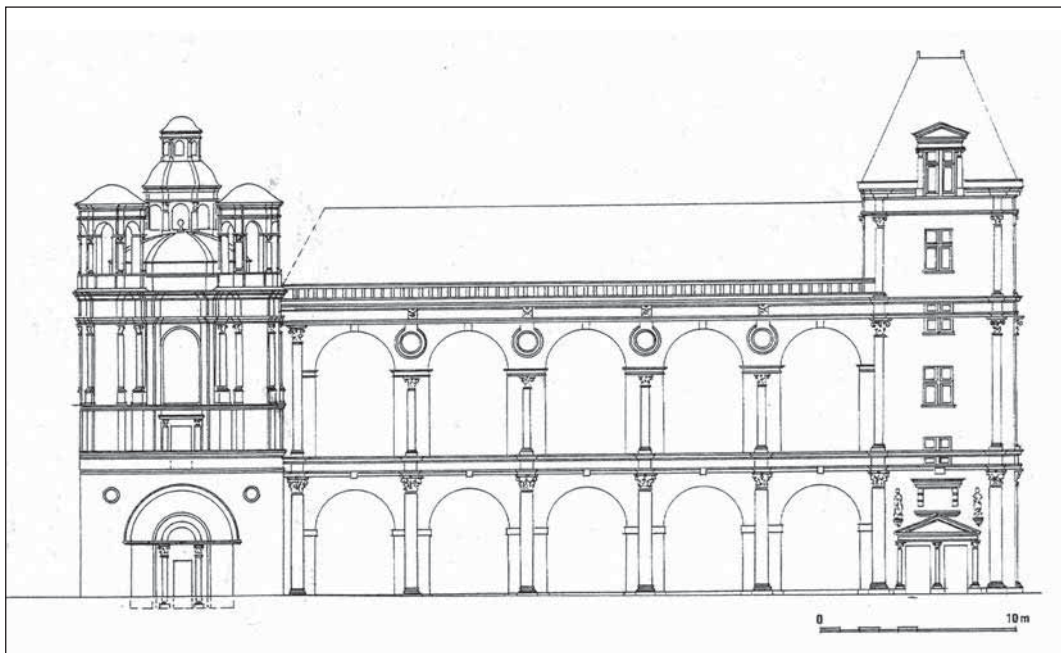
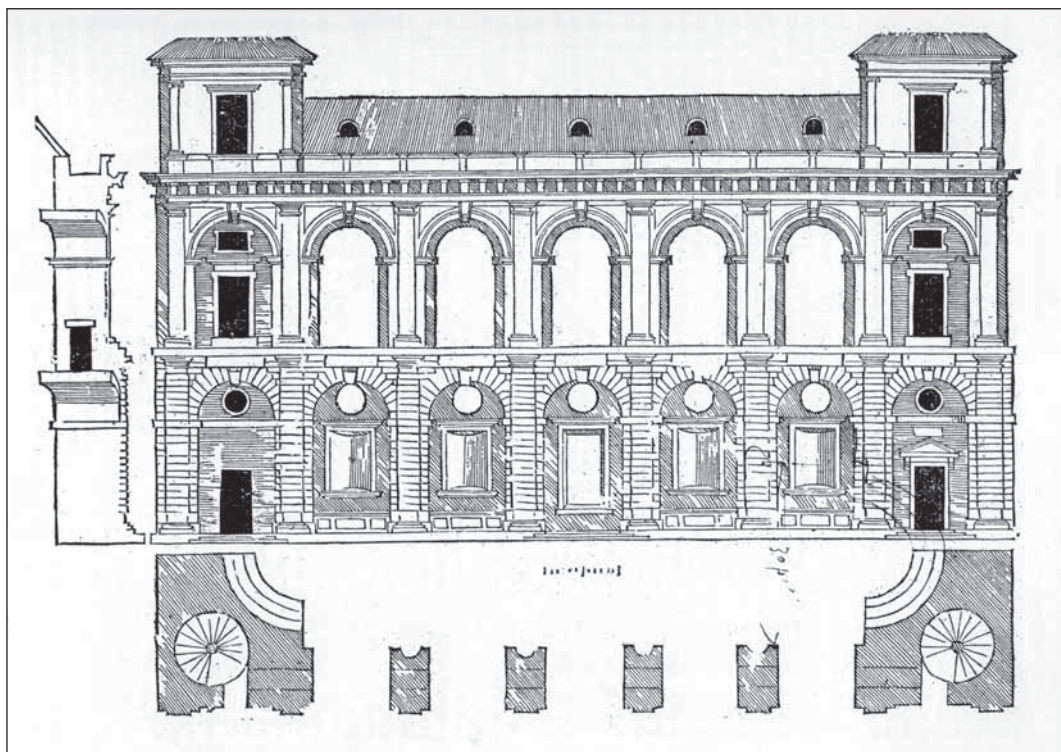


Fig. 12 a). Sebastiano Serlio, progetto per la sala da ballo, *Settimo Libro*, Francoforte, 1575, p.96;
 b). Gilles Le Breton, Sala da Ballo (restituzione di F. Boudon/ J. Blécon, *Le chateau de Fontainebleau de François Ier à Henri IV*, Paris 1998, p. 112)



Fig. 13. Sebastiano Serlio, castello di Ancy-le-Franc, cortile

giardini e dei giochi d'acqua; mentre a livello architettonico la residenza viene rapidamente superata dai castelli dell'aristocrazia. Ad esempio il castello di Ancy-le-Franc in Burgundia, che Serlio progetta e realizza per Antoine de Clermont-Tallard, un ambizioso gentiluomo francese che aspira ad una dimora all'italiana⁵⁹ (fig. 13). Proprio la sua genesi, rintracciabile grazie ai disegni e ai commentari di Serlio nel suo Sesto Libro, rivela le difficoltà di conciliare forme e metodi del Rinascimento italiano con la tradizione francese⁶⁰.

ispirato a quello del Bolognese, ma privo di una vera comprensione degli ordini. (fig. 12 b). Serlio si lamenta amaramente di questo nel suo Settimo Libro⁵⁶. Contrariamente ai principi di Vitruvio, l'ordine è qui applicato come ornamento sulla parete: al piano nobile le paraste reggono solo la cornice d'imposta delle arcate, mentre la trabeazione, coronata da una balaustra, è sostenuta solo dalla parasta all'estremità sinistra, dimostrando così un equilibrio precario. I capitelli sono privi d'ogni rapporto col canone normativo e rappresentano variazioni fantasiose⁵⁷. Un nuovo trionfo per i linguaggi locali, attraversati da elementi classicheggianti!⁵⁸ Ciononostante si sta preparando nel mestiere dell'architetto un cambiamento che determinerà, come vedremo, uno sviluppo del linguaggio architettonico.

La definizione vasariana di Fontainebleau come seconda Roma è ispirata alla decorazione degli interni, alla collezione di statue derivate dall'Antico, all'incanto dei

56 «Ma io, che era in quel luogo, e v'habitava di continuo, stipendiato dal magnanimo rè Fra[n]cesco, nè mi fu pur dimandato un minimo consiglio, hò voluto formare una loggia nel modo ch'io haverei ordinata, se a me fosse stata commessa cotale impresa: per far conoscere alla futura età la differenza del'una e del'altra a chi haverà veduto questa e quella» (S. Serlio, *Settimo Libro*, Frankfurt 1575, p. 96).

57 Philibert Delorme, arrivato nel cantiere nel 1548, chiude poi le arcate e sostituisce la volta in pietra con un terrazzo soprastante coperto da un soffitto ligneo (F. Boudon, J. Blécon, C. Grodecki, *Le château de...*, pp. 586-57).

58 Di fronte, per rendere più facile la comunicazione tra gli appartamenti, si apre una *coursière* che poggia su colonne troppo snelle, inserite in modo maldestro tra i piani con il loro vigoroso slancio verticalizzante.

59 S. Frommel, *Sebastiano Serlio...*, pp. 83-208.

60 Ivi, pp. 103-124.

Il palazzo di Carlo V e la ricostruzione del Louvre ad opera di Pierre Lescot

All'inizio dell'anno 1540 Carlo V visita Parigi. La corte di Francia, non senza imbarazzo, si accorge di non disporre nella capitale di una residenza idonea per accogliere degnamente una tale cerimonia. Nel 1528, dopo aver dichiarato di voler stabilire la sua residenza ordinaria a Parigi, Francesco I fa demolire il donjon nel cortile della fortezza – un atto simbolico –, senza eseguire altri interventi. La realizzazione di rapidi adornamenti – banderuole dorate, rappresentazioni dello stemma francese in diversi luoghi, candelabri d'ottone – non può dissimulare lo stato arcaico del vecchio castello, costruito da Filippo Augusto e ristrutturato dal re Carlo V⁶¹. Sembra che questo evento abbia spinto il re a indire un concorso per la ricostruzione⁶². Serlio presenta un ambizioso progetto – rimasto solo sulla carta –, che consiste nella successione

di tre cortili e richiede la demolizione di un quartiere denso di abitazioni⁶³. Il terzo cortile, di forma circolare, ospita gli appartamenti reali, orientati verso un ampio giardino, e sembra seguire il prototipo del palazzo di Carlo V, al quale si ispira verosimilmente anche il progetto contemporaneo di Jacopo Barozzi da Vignola per villa Cervini⁶⁴ (fig. 14). Pare quindi che i due emiliani conoscano il progetto di Machuca, che però non suscita particolare interesse alla corte di Francia. Francesco I preferisce il disegno di Pierre Lescot, che si limita all'ala occidentale della cour Carré, e dà il via alla sua esecuzione nel 1546⁶⁵. Anche se nessuna fonte lo conferma, non si può escludere che in questo momento il re intenda attuare una ricostruzione progressiva delle quattro ali della fortezza e voglia creare un vero cortile ispirato a modelli italiani. Incaricando un pittore-architetto di cultura umanistica, discendente dall'aristocrazia parigina, egli esprime nuove esigenze che devono evidentemente influire sul linguaggio architettonico.

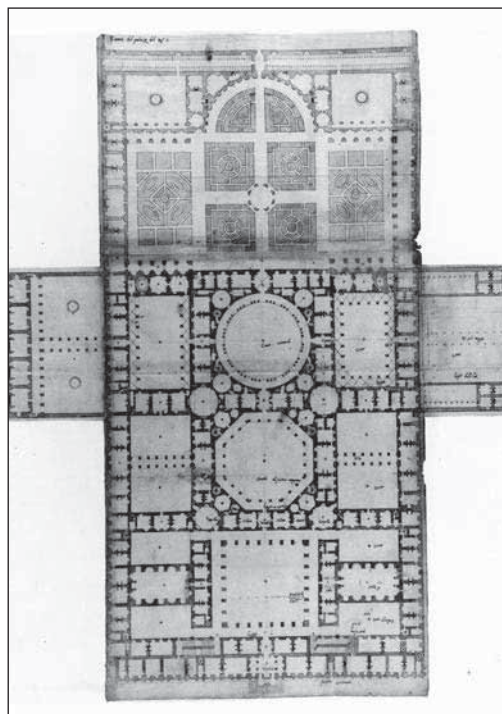


Fig. 14. Sebastiano Serlio, progetto per la ricostruzione del Louvre, circa 1542-1545, Sesto Libro, ms. New York, f.LXXI

61 Pare che in un solo appartamento abbiano alloggiato il re, la regina, il delfino e sua moglie, il re e la regina di Navarra, il cardinale di Tournon, il Connétable e la duchessa d'Etampes, la maîtresse di Francesco I.

62 Si veda Egnazio Danti: S. Frommel, *Vignola in Francia: un episodio incerto del suo itinerario artistico*, in *Studi su Jacopo Barozzi da Vignola*, Atti del Convegno Internazionale (Caprarola 23-26 ottobre 2008), a cura di A.M. Affanni, P. Portoghesi, Roma, 2011, pp. 215-236, qui p. 231.

63 S. Frommel, *Sebastiano Serlio...*, pp. 267-271.

64 Su Villa Cervini, si veda S. Frommel, *Vignola in Francia...*, pp. 218-222; C.L. Frommel, *Villa Cervini presso Montepulciano*, in *Vignola, Jacopo Barozzi*, a cura di R. Tuttle, B. Adorni, C.L. Frommel, C. Thoenes, Milano 2002, pp. 156-160; C. L. Frommel, *Villa Giulia a Roma*, in *ivi*, pp. 163-195; B. Adorni, *Palazzo Farnese a Piacenza*, in *ivi*, pp. 308-323.

65 S. Frommel, *Un nouveau château. Le Louvre de Pierre Lescot et des derniers Valois (1541-1588)*, *Un projet constitué par étapes, Histoire du Louvre*, in preparazione.



Fig. 15. Pierre Lescot, ricostruzione dell'ala occidentale del Louvre per Francesco I (restituzione S. Frommel/G. De Leo)

Diversamente dal Palazzo di Carlo V, con il suo volume indipendente e le sue pareti trattate in modo coerente, il corpo edilizio del nuovo Louvre culmina nella facciata della cour Carrée, che si distacca dal resto della costruzione (figg. 1, 17). Nessuna cura formale è invece prevista per la facciata esterna, che conserva addirittura la strumentazione militare medievale⁶⁶. In merito agli ordini, i due architetti, pur riallacciandosi a modelli cinquecenteschi, scelgono riferimenti diversi. All'esterno Machuca segue sistemi bramanteschi: un piano terra bugnato contrasta con un piano nobile, la cui parete liscia è articolata da paraste ioniche (fig. 7). Lo stretto ritmo delle finestre smaterializza però la superficie muraria del primo piano e attenua sensibilmente i valori plastici dei prototipi. Le bugne a forte rilievo del piano terra rimandano a invenzioni di Giulio Romano, ma il loro trattamento decorativo tradisce gusti e tecniche delle maestranze locali. Gli oculi che sovrastano le finestre stabiliscono un dialogo tra i due piani e contribuiscono, da parte loro, ad alleggerire il tessuto pesante del registro inferiore, dando anche maggior risalto al piano nobile. Perfino queste aperture, tagliate nella parete e prive d'ogni rapporto con l'ordine, attenuano il rigore tettonico del sistema⁶⁷. La cadenza delle finestre e il rilievo parietale sono sprovvisti di qualunque legame con la struttura edilizia e la distribuzione interna.

Lescot rinuncia alla dicotomia e concepisce i due piani secondo uno sviluppo progressivo, articolandoli con paraste corinzie e composite (fig. 15, 17). Per l'architetto francese la sottigliezza di questi ordini contribuisce a glorificare il sovrano, laddove Machuca riconosce nel dorico e

⁶⁶ *Histoire du Louvre*, vol. 1, *Des origines à l'heure napoléonienne*, a cura di G. Bresc-Bautier, G. Fonkenell, Paris 2016, pp. 129-130.

⁶⁷ Alla Farnesina, ad esempio, le finestre sono attaccate all'architrave oppure inserite nel fregio.

nello ionico il mezzo d'espressione ideale per la dimora di un imperatore vittorioso. L'avancorpo centrale, dietro il quale si trova lo scalone, domina la facciata ed echeggia con sporgenze, meno larghe e più basse, alle due estremità, dando enfasi a un triplo ritmo energicamente gerarchizzato (fig. 16b). La facciata rispetta principi serliani che Lescot non trae dal Quarto Libro, ma dal castello di Ancy-le-Franc: la sovrapposizione di due ordini simili, secondo una rigorosa gerarchia che implica ogni dettaglio, e la campata ritmica come leitmotiv dell'avancorpo centrale (figg. 13, 15, 17). Le quattro arcate arretrate sagomano larghi tratti ombreggiati che scavano il piano terra e contrastano con i pilastri su cui sono addossate le paraste e le semicolonne. Le alte finestre riducono sensibilmente la superficie parietale e ricordano sistemi gotici. Sempre in analogia con tali sistemi, i sostegni della facciata sul cortile e quelli della parte posteriore si trovano l'uno di fronte all'altro e determinano anche il ritmo degli spazi interni, parzialmente dotati in origine di archi diaframmi. Questa ratio differisce da quella del palazzo di Granada, dove non sussiste una nitida corrispondenza tra facciata e interno. Al bel étage le finestre slanciate sono sormontate da frontoni che raggiungono quasi il livello della trabeazione. A Granada alti piedestalli, pari alla metà dell'altezza delle finestre, marciano in modo quasi dissonante la successione delle campate della facciata meridionale, mentre quelli del Louvre corrispondono all'altezza dei parapetti e in origine si inserivano in una balaustrata. Quest'ultima doveva trovare riscontro in un'altra che coronava la facciata e avrebbe nascosto una parte del tetto a due spioventi (figg. 7, 15, 17).

La facciata parigina testimonia un rilievo parietale più ricco e complesso, animato in modo discreto dalla luce del cielo settentrionale. Se il capitello corinzio si ispira a quello del pronaos del Pantheon, adottato anche da Bramante all'interno di San Pietro, le tecniche delle maestranze locali lo traducono in un ductus più debole e astratto; le foglie d'acanto del modello, piene di vitalità, sembrano ora foglie morte. Per i motivi ornamentali Lescot si serve delle proprie esperienze, soprattutto quelle nel nord-est della penisola italiana, che gli consentono di individuare forme più facilmente compatibili con la tradizione francese rispetto a quelle del patrimonio del Rinascimento romano⁶⁸. Così le scanalature dei sostegni del Louvre, poco apprezzate nella città eterna, come anche la frammentazione muraria dovuta alle aperture di grande formato, godono di una notevole fortuna a Venezia e nel Veneto⁶⁹.

Nonostante il suo lungo soggiorno nella Serenissima, Serlio resta un difensore dei principi romani, come lo è anche Machuca, la cui adesione a tali principi spiega lo scarso successo ottenuto dal Bolognese in Francia. In Spagna, un maestro come Diego Silio è più legato di Machuca alla tradizione gotica e perciò più vicino alla sensibilità dei maestri francesi.

68 S. Frommel, *De l'ordre prodigieux au langage abrégé*, in *Le génie du lieu. La réception du langage classique en Europe (1540-1650)*. Selection, interprétation, invention, a cura di M. Chatenet, C. Mignot, Paris 2013, pp. 205-226.

69 Con la biblioteca Marciana Jacopo Sansovino aveva realizzato una facciata priva d'una superficie murale continua e costituita esclusivamente da sostegni.



Fig. 16. a) Pedro Machuca, Palazzo di Carlo V, motivo portale dell'ala occidentale



Fig. 16. b) Pierre Lescot, avancorpo dell'ala occidentale de Louvre

Gli archi trionfali che caratterizzano i motivi centrali del Louvre e della facciata occidentale del Palazzo di Carlo V rivelano importanti differenze (fig. 17). Lescot si ispira all'Arco dei Gavi a Verona, rappresentato nel Libro Terzo di Sebastiano Serlio (f. CXXXV): la campata centrale è fiancheggiata da semicolonne geminate con intercolunni ornati da nicchie sormontate da quadretti bislungi⁷⁰. Secondo il modello antico, le colonne corinzie sono scanalate e innalzate su singoli piedestalli. L'interruzione della trabeazione nella parte centrale introduce, in modo poco classicheggiante, un decisivo slancio verticale, assimilando il prototipo antico al linguaggio locale. Machuca invece parafrasa un arco trionfale con tre porte, reso in forma gerarchica, con un'apertura più grande al centro e due subordinate nelle campate laterali. Più ravvicinate rispetto a quelle del Louvre, le quattro coppie di colonne scanalate creano sostegni più robusti, addossati a una superficie parietale leggermente sporgente e innalzati su piedestalli comuni che echeggiano con risalti nella trabeazione. In tal modo il sistema diventa più compatto e potente di quello di Lescot, in cui singoli piedestalli coincidono con risalti in comune. Grazie alla dimensione ridotta degli ingressi laterali, la parete del portale del palazzo di Carlo V respira e accoglie ampi medaglioni con ornamenti bellici. La dimensione, il frontone triangolare che raggiunge l'architrave e il marmo che si distingue dalla pietra del resto della facciata fanno sì che il motivo contrasti fortemente con la soluzione del Louvre.

70 Si veda J. Guillaume, *Le Louvre de Henri II: une architecture "impériale"*, in *Henri II et les arts*, a cura di H. Oursel, J. Fritsch, Paris 2003, pp. 343-353; si veda anche J. Guillaume, *L'art de Lescot*, in preparazione.

Nella residenza parigina gli avancorpi, o perlomeno quello centrale, appartengono al progetto originale, mentre nel palazzo di Carlo V essi conferiscono un aspetto più aulico e trionfale alle facciate solo in un secondo momento. Diversi committenti procedono in questo modo poiché ciò risulta ideale per esprimere uno status o nuove rivendicazioni o semplicemente per aderire ad una nuova moda⁷¹. Nel cortile del suo castello di Écouen il Connestabile di Montmorency, dopo la restituzione dei suoi diritti all'inizio degli anni '50 a seguito della caduta in disgrazia, fa aggiungere portici trionfali che copiano parzialmente ordini dell'antichità romana e si distaccano nitidamente dalla costruzione precedente. Il Palazzo di Carlo V differisce completamente dalla tradizione locale e rappresenta un unicum, che però deve esercitare la sua influenza su un altro capolavoro architettonico, l'Escorial a Madrid. Dall'altro lato un maestro come Luis de Vega dimostra, fino alla sua morte nel 1562, di dedicare scarsa attenzione alla simmetria dell'organismo edilizio e di continuare in uno stile più decorativo che articola ogni dettaglio in modo individuale⁷². La bicromia delle sue facciate è animata dal contrasto tra granito grigio e laterizio, secondo la tradizione castigliana. Lescot, che è il primo architetto in Francia ad adottare pienamente i principi di Serlio, stabilisce una tradizione che concilia usi autoctoni e idiomi classicheggianti in una nuova sintesi. Se da un lato il gusto conservatore del re e il ruolo fondamentale delle corporazioni frenano lo sviluppo, dall'altro il primo classicismo di Lescot rappresenta un modello ancora per maestri del Seicento, da Salomon de Brosse a François Mansart. Senza ridurre l'originalità della sua opera, essa rispecchia anche una volontà collettiva, sostenuta da umanisti, poeti e committenti eruditi, di creare mezzi di espressione artistica più classicheggianti. La prima edizione del trattato di Vitruvio, pubblicata nel 1547 da Jean Martin con le illustrazioni di Jean Goujon, si impone subito come riferimento e porta a notevoli ripercussioni nel campo edilizio.

Il progetto di Pierre Lescot per il Louvre rappresenta una svolta, ma l'ornamentazione ricca e trionfale della facciata odierna risale agli interventi che l'architetto realizza per Enrico II dopo il 1549 (fig. 17). Si tratta di un'iconografia di carattere imperiale che aspira a ricondurre il sovrano nella tradizione degli imperatori romani, a cui alludono tutte le decorazioni, dalle grandi figure di divinità nei frontoni fino a dettagli come vittorie e foglie d'alloro e di quercia. Ogni motivo serve a glorificare il re come garante di una nuova età dell'oro, secondo un concetto che rievoca l'Antico. Anche in questa scelta emergono le differenze tra l'opera francese e quella spagnola. Nel palazzo di Carlo V, la corporeità del volume e la chiarezza geometrica dell'insieme, concepito con un solo intento, rappresentano il supremo status dell'imperatore (fig. 1). Al Louvre invece la facciata nascosta, coperta da un fitto tessuto di rilievi allegorici, assolve a questa funzione e ricorda le superfici parietali della tradizione gotica (figg. 15, 17).

71 Si veda la tesi di dottorato di A. de Grande, *L'influence de l'œuvre théorique de Sebastiano Serlio en Europe, la règle et la "licentia". Histoire et diffusion des formes de la Renaissance entre Sicile, France et Allemagne*, Sorbonne (EPHE), Paris 2015 (dir. S. Frommel).

72 E.E. Rosenthal, *The palace of...*, p. 20.



Fig. 17. Pierre Lescot / Jean Goujon, facciata dell'ala occidentale del Louvre secondo il progetto per Enrico II

Entrambi gli edifici rispecchiano modi più eloquenti di autorappresentazione del potere, che si profilano negli anni '40 del Cinquecento e che corrispondono a cambiamenti nella distribuzione interna –ad esempio la nascita dell'anticamera in Francia–, in funzione di cerimoniali più sontuosi. Se i modelli di Serlio consentono di “internazionalizzare” l'arte edilizia, gli usi percettivi e comunicativi, profondamente radicati nelle mentalità, producono diversi mezzi di espressione. Questo spiega anche il lento sviluppo del classicismo francese, che si libera solo progressivamente delle vecchie consuetudini, custodite dalle corporazioni. Il Palazzo di Carlo V a Granada, invece, si impone inaspettatamente come espressione d'un fenomeno che deve la sua forma a un colto dialogo italo-spagnolo, ma non sappiamo se l'imperatore abbia apprezzato veramente la nuova residenza.

CIRCULAR COURTYARDS IN CENTRAL EUROPE

Ivan P. Muchka

Sebastiano Serlio and Pietro Cataneo, two of the major architecture theoreticians of their time, thought about circular dispositions of courtyards. The examples to mention are from Sebastiano Serlio's unpublished 6th book on Domestic Architecture as we know it from manuscripts in the Avery Architectural and Fine Arts Library at Columbia University in New York and from the Bayerische Staatsbibliothek in Munich. Serlio says: "*Li antiqui romani fecero li amphiteatri per far giuochi publichi: triumphi é feste: ma tali edifici non erano habitati: ecetto forsi a qualchi guardini per custodia del loco, Hora mi é caduto nel pensiero de disporre una habitatione reggia in forma di amphitheatro: come si dimostra nella presente pianta...*"¹.

There are not many cases where Serlio presents a design for a round or oval courtyard with a covered arcade around. The "amphitheater" in the quote is one of few examples where Serlio talks about the reason for this disposition (fig. 1). He makes a reference to antiquity – *li antiqui romani* – and to the fact the building is to be used by the public, as a place for festivities and triumphal trains that the monarch may watch from the terrace above the walkway.

The specific detail of the design for a royal palace is a recess of the courtyard by ca 10 degrees so that there is a space for various games. The access is via four staircases on the axis of the entrance halls.

The design of a chapel with not negligible dimensions, marked by the letter I², presents a building type for the Christian era.

¹ See illustrations in: Serlio on Domestic architecture, Text by ROSENFELD, M. N. (1996), New York, pp. 45-47, (Project 31); the text in Munich manuscript, fol. 42v: „Li Romani antichi fecero li Amphiteatri per far diversi giuochi publichi et anche per rappresentare diverse cose, ma tali edifici non erano habitati ecetto da qualche dal qualche guardiano per custodia del luogo. Hora mi è caduto in pensiero di voler disporre una habitatione per un Re fuori della cita. la quale habitatione sara in forma ovale si come costumano li antichi romani...“.

² See note 2, p. 46.

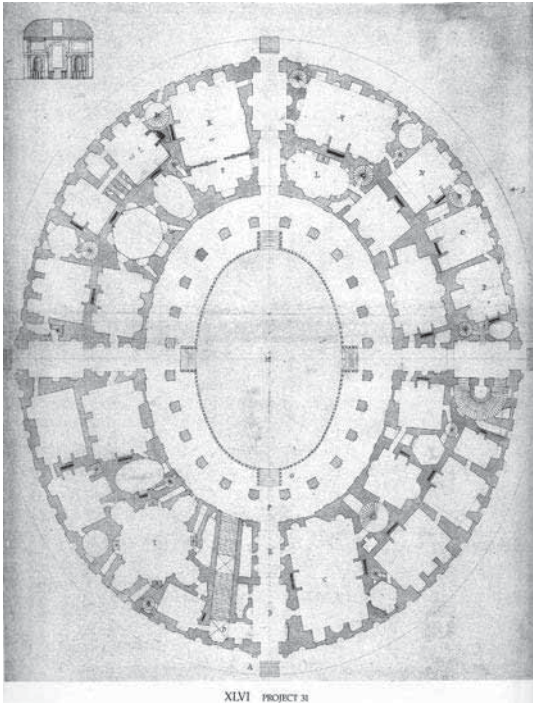


Fig. 1. Sebastiano Serlio. Libro Sexto. Munich.

“Il palazzo del re deve essere fra gli altri magnifico et ricchissimo di ornamenti⁴ (fig. 3) –the most important and the largest palace in the 6th book is the *Palazzo reale per fare dentro della citta*⁵, which has a series of courtyards, including a circular one with a diameter of 144 feet that was a result of a complicated composition of the monumental building with a facade 600 feet long.

There is also a design (in Munich only) “*Del palazzo del principe illustrissimo nella cita*”⁶ for a palace with a lateral oval courtyard - “*cortile in forma ovale*”, (fig. 4), where the shorter side was 108 feet and the longer 168 feet long⁷.

3 Munich manuscript, fol. 25v: „Sara talvolta un principe che alloggiando alla campagna vorá dormire sicuro, et vora anchora la sua casa di bello aspetto e fra giardini“.

4 Munich, fol.66v.

5 Munich, fol. 66-73, ROSENFELD, p. 71-73b, (Project W).

6 Munich, fol. 64-66r.

7 Ratio 3:2.

There is also a smaller chapel marked with L in the second half, probably envisioned as an alternative. The ratio scale makes it possible to measure the oval –its shorter dimension is exactly 100 feet.

If we looked at further pages it would be clear that “festive, round” dimensions were of great importance to Serlio.

Another design with a circular courtyard with columns and a terrace is the *Casa di un principe serrata in loco forte per battaglia da mano fuori della citta* (as the Duke wants to sleep in in peace - “*un principe vora dormire sicuro*”)³ (fig. 2). The text in the Munich manuscript (but missing from the US manuscript) explains that the basic measure is the diameter of 100 feet –“*piedi cento*”.

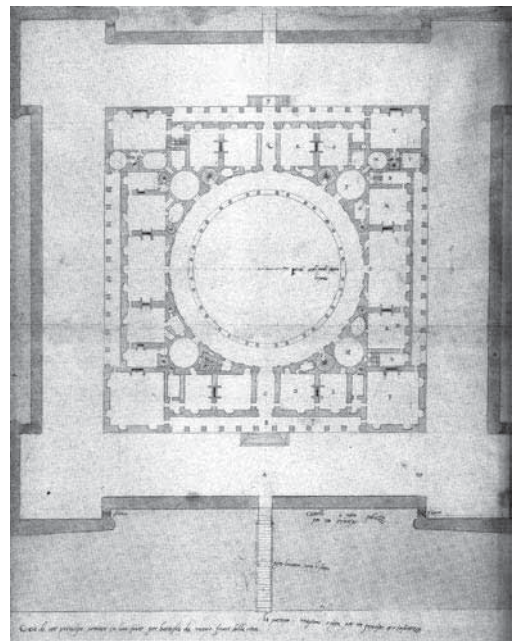


Fig. 2. Sebastiano Serlio. Libro Sexto. Munich.

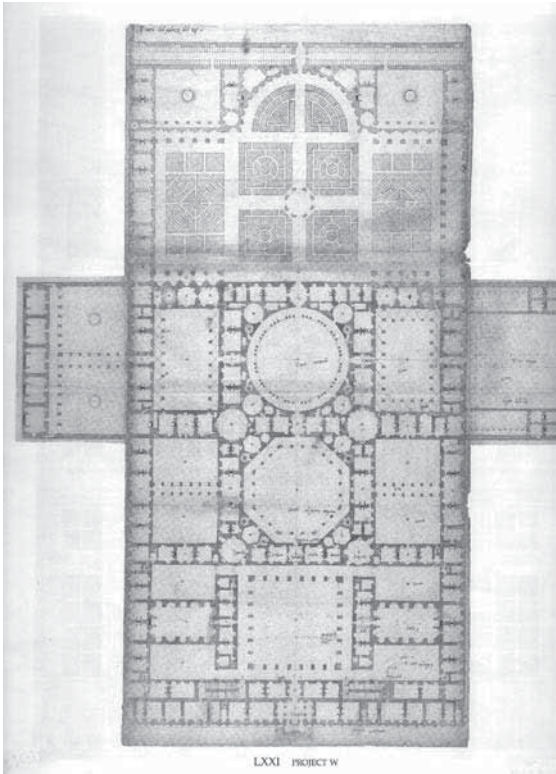


Fig. 3. - Sebastiano Serlio. Libro Sexto. Munich.

a rectangular courtyard as in reality but a circular ambulatory with four chapels in the corners instead. Serlio comments on this himself: “de le misure di questa pianta non dico cosa alcuna, ma solamente io ho fatta per l’inventione, della quale l’architetto si potrà servire”⁹.

The dimensions were given and it was not necessary to include them but the fact that Serlio “reworked” Bramante’s design because of “inventiveness” inspires us to think highly of the creativity and invention of Renaissance architects.

The last example of Serlio’s courtyard is from Book 7, from the 1584 edition, on page 26, (fig. 5) for the “*duodecima Casa fuori della città*”. Here Serlio’s commentary reads: “*La sequenta casa sarà di perfetta quadratura, havendo nel mezzo di se un cortile ritondo... il suo diametro è di piedi 30*”¹¹. Again, this was a “round” number.

8 First edition Venice 1540.

9 *Il terzo libro di Sabastiano Serlio Bolognese...*, Venetia 1544, p. 21.

10 See note 8, p. 41.

11 p. 26.

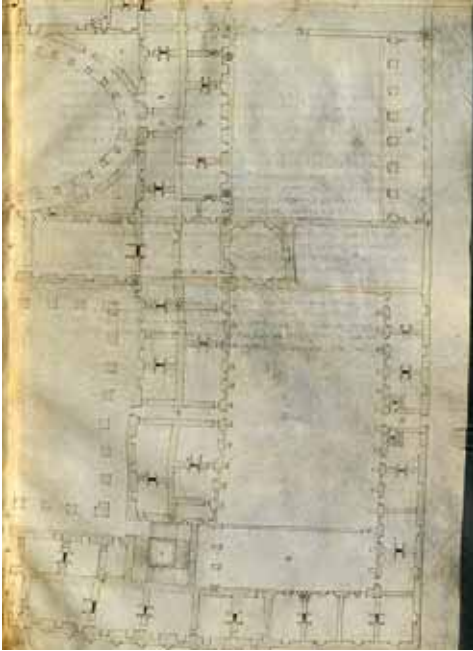


Fig. 4. Sebastiano Serlio. Libro Sexto

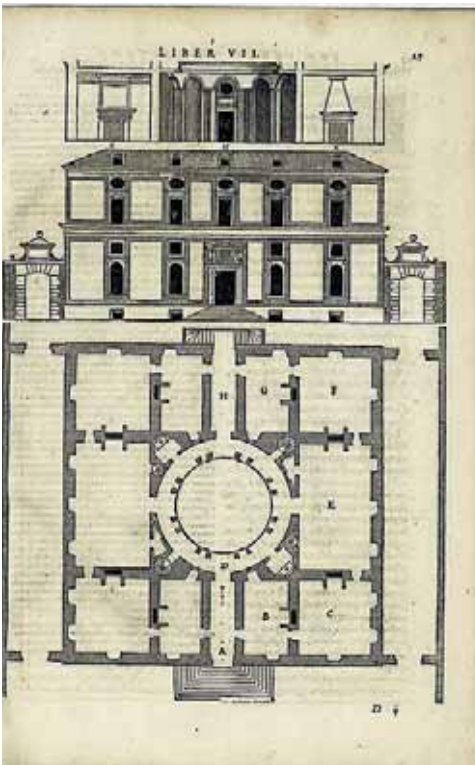


Fig. 5. Sebastiano Serlio. Libro Séptimo. (ed. 1584)

Pietro Cataneo was not as well known as Sebastiano Serlio; however, Ferdinand Archduke of Tirol, Governor in Bohemia, acquired the first edition of his treatise *I Quattro Primi Libri di Architettura* already in 1554 for his library¹². Unfortunately, we do not have any time to dwell on this fascinating library of the Archduke whose father was the Emperor Ferdinand I of Habsburg and brother the future Emperor Maximilian II. We may say however that the incentive for the unusual ground plan of the Star Summer Palace in Prague which I will be talking about shortly and which might have been initiated by the Archduke Ferdinand of Tirol himself, was influenced by Cataneo's book: "*Non solo è conveniente tal volta, per variare, così ne'palazzi come nell'altre fabbriche uscire delle figure contentute da anguli retti; ma ancor tal volta, per compiacere massime à i capricci de' Signori, è necessario procedere fuor delle figure rettelinee, & fabricare il palazzo circolare, ovale, o di altre simili figure. ma noi ne formaremo una pianta di circolo perfetto ...*"¹³.

Cataneo lists examples of such unusual buildings based on the shape of Greek cross, polygon and also a palace with a round courtyard. The central plan looks very near to Serlio, only in a slightly schematised form¹⁴ (fig. 6).

At this moment, I would like to point out the ground plan of Star Summer in Prague¹⁵ (fig. 7), because I see certain parallels with the topic of this conference. The ground plan is based on the circle—each of the six points of the star is located on the circle in a distance that equals the radius of the circle.

12 *I Quattro primi libri di architettura di Pietro Cataneo Senese.. Venetia (Aldus Manutius) 1554.*

13 See note 12, fol. 53v.

14 fol. 54r.

15 MUCHKA, I. – PURŠ, I. – DOBALOVÁ, S. – HAUSENBLASOVÁ, J. (2014). *Hvězda, Arcivévoda Ferdinand Tyrolský a jeho letohrádek vevropském kontextu*, Prague.

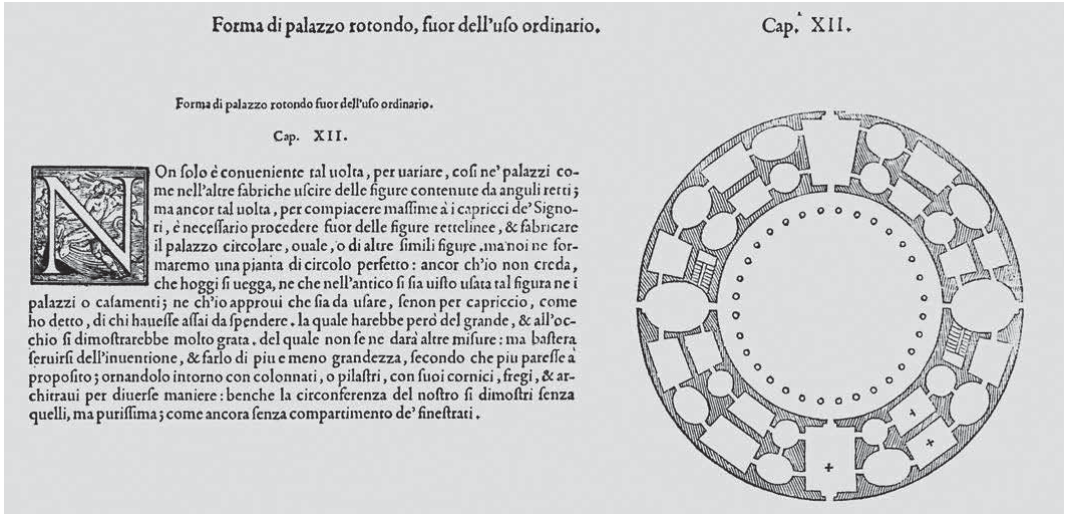


Fig. 6. Pietro Catano. Il Quattro Primi Libri di Architettura. (Venezia 1554)

Besides its star-shaped ground plan, the Star Summer Palace also has a circular hallway in the basement. I think the parallel with Granada is obvious – in both cases there is a corridor leading without interruption through the entire building, without a beginning or an end.

Palladio says in his text about churches on circular disposition, “... let us make our temples round. For which purposes this figure is particularly fit, because it being inclosed by one termination only, in which is to be found neither beginning nor end ...”¹⁶. The Star Summer Palace is unique not only because of its exterior shape, which later spread through Europe, but also because it has a hallway with barrel vault around the main hall, with many entrances into this central space.

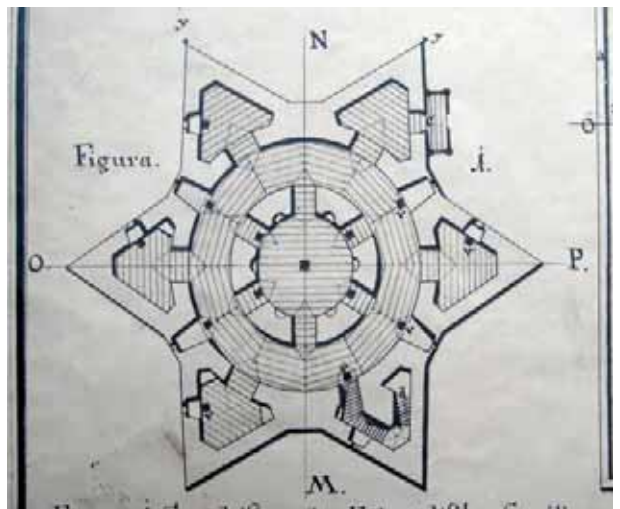


Fig. 7. The Basement of “Star Summer Palace”

¹⁶ The four books of Andrea Palladio's Architecture ..., London 1738, p. 81.

The main floor of Star is known especially for its outstanding stucco decoration from the workshop of Antonio Brocco, but no attention has been given so far to the question of the main communication between the spaces.

The ground plan shows a quite uncommon thing – the door openings between the halls and the corridors are very wide so that the halls were probably never planned as spaces to be closed. This is evident from the oldest plans of Star from ca. 1555. The idea that the rooms were not meant to be closed off but were supposed to be freely passable is interesting, as it might suggest a different way of usage, maybe similar to the one today, namely a museum exposition.

In the second part of my talk, I would like to look at several major Central European examples of what in German is called “Ambitenanlagen”¹⁷, i.e. structures with arcades around a rectangular or circular space in the middle. Obviously, the medieval cloister with its covered walkways is the predecessor. This architectural type was adapted in many Central European pilgrimage sites which have galleries with open arcades around a green area in the middle or often around the sanctuary which houses the venerated painting or statue.

The role of these walkways, galleries or ambulatories was not just for contemplation but also to provide cover in case of bad weather (*sacri monti* were subject to changeable mountain weather).

Certain types of worship, for instance the Loreto litany, correspond with the architecture in that each vault bay of the ambulatory is dedicated to one intercession, in a similar fashion like when an outside stairway in front of a church has ten steps corresponding to the ten Ave Maria–Hail Marys.

Such typical covered galleries at pilgrimage sites, often with confessional booths or stations of the cross, have at least two attributes in common with our circular dispositions: 1. Circle as the “perfect” geometrical shape and 2. Corridor symbolizing the eternity, the never-ending pilgrimage. While there are ca. 70 rectangular dispositions in Bohemia and Moravia, the circular galleries, walkways and courtyards are far fewer in number.



Fig. 8. Abraham Leuthner. Hejnice/Hainsdorf. (1677)

¹⁷ OTMAROVÁ, J. (2006). Barocke Ambitusanlagen in Böhmen und Mähren. Ihre typusbildende Bedeutung innerhalb der mitteleuropäischen Architekturgeschichte. in: *Wallfahrten in der europäischen Kultur*, Frankfurt, pp. 595-614; see also MORPER, J. J. (1925/1926). Heilige Berge und Marianische Gnadenburgen in Böhmen und Mähren, *Die christliche Kunst*, 22, 121-142.

Hejnice / Hainsdorf is one of the first examples (fig. 8), although it is not sure if the circular shape has to do with a natural demarcation of the terrain with a river running around a promontory. The corridor can be entered from the church. Its shape is reminiscent of a horseshoe that begins and ends in the church .

The four chapels are in this case not related to the iconography of the church, which is Visitation of the Virgin Mary. The author was Abraham Leuthner, author of the unique architectural treatise, published in Prague 1677¹⁸.

The next example is a Jesuit building in **Bohosudov / Maria Schein** where there is an oval corridor around the church with seven chapels corresponding to the consecration of the church to Seven Dolours of Mary (fig. 9).



Fig. 9. O. Broggio (atrib.) Seven Dolours of Mary. Bohosudof.

The explanation for the circular shape of the ambulatory is the seven chapels themselves – their placement does not present a problem on a circular disposition, but it would on a rectangular disposition. With the circle, the regularity and symmetry can be preserved. The architect was probably Octavio Broggio who lived in Bohemia¹⁹.

The pilgrimage church of the Name of Virgin Mary in Křtiny/Kiritein near Brno in Moravia, known for its excellent architecture and decoration, was built according to the plans by the Central European architect Giovanni Santini.

There is a drawing by F. B. Werner (fig. 10) showing a circular shaped ambulatory behind the church but it must have been an ideal plan that was never carried out. Today there exists a small asymmetrical ambulatory to the north of the church and we can assume that a similar one was planned for the southern side but was never built. The ideal plan shows four pavilion entrances that would ensure a good flow of pilgrims in and out.

The question of progression of pilgrims is crucial –just think about the unceasing stream of pilgrims who want to see the grave of St. Anton in Padua. In Křtiny, there were two large chapels planned, one devoted to St. Anna, the other probably to be devoted to St. Joachim²⁰.

18 About 1679, by Abraham Leuthner, see *Umělecké památky Čech 1*, (1977) POCHÉ, E. (ed.), Prague, pp. 370–372; FRANZ, H. G. (1998), *Barocke Architektur in Böhmen*, Graz.

19 Built between 1701-1707, by Giulio and Octavio Broggio, see note 19 – *Umělecké památky Čech 1*, p. 92–95.

20 *Umělecké památky Moravy a Slezska 2*, (1999), SAMEK, B. (ed.), Prague, pp. 269–275.

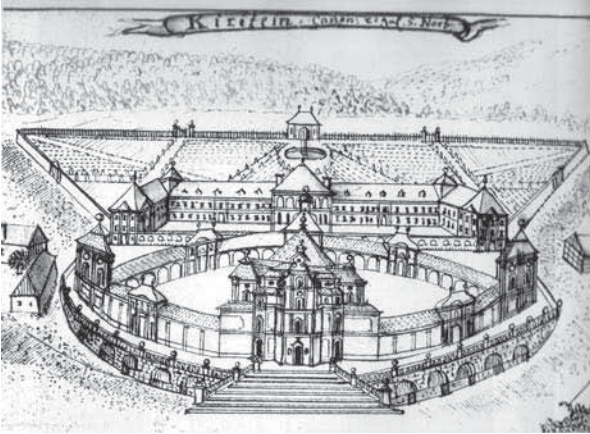


Fig. 10. Werner F. B. Drawing of the Pilgrimage Church of the Virgin Mary, Bohosudov

in the center. There were many entrances and exits for pilgrims and five chapels with complicated roofs, also reminiscent of the five-pointed star²¹.

Another example of an intricate ambulatory is Svatý Kopeček/Heiliger Berg near Olomouc/Olmütz, the most important pilgrimage site in Moravia. Here, the arcade is shaped as a semi-circle and the church is dedicated to the Visitation of Virgin Mary. The importance of the axis of the area can be seen on the aerial view with an avenue of trees. The diameter of the circle is over 50 m²².



Fig. 11. Santini's church of St. John of Nepomuk. Zelená Hora

One of the main examples of Baroque in Central Europe is Santini's church of St. John of Nepomuk in Zelená Hora in Žďár nad Sázavou /Saar, today listed among the UNESCO world heritage sites. St. John of Nepomuk's attribute is the five-pointed star and this geometrical form was obviously the basis for the very complicated ground plan of the ambulatory (fig. 11).

The walkway has the shape of a decagon with segment parts so that it perfectly complements the five-pointed ground plan of the church in

the center. There were many entrances and exits for pilgrims and five chapels with complicated roofs, also reminiscent of the five-pointed star²¹.

After listing almost all ambulatories on central disposition in Central Europe it is important to think about their genesis.—There is yet another example of a pilgrimage church with a central walkway where the ambulatory is immediately connected to the church space, encircling it. It is the Holy Trinity pilgrimage site Kappel near Waldsassen, not far from the Czech-Bavarian border²³ (fig. 12).

21 Between 1719–1722, by Giovanni Santini; see *Umění baroka na Moravě a ve Slezsku*, (1996), KUDĚLKA, Z. (ed.), Prague, pp. 274–280.

22 Between 1669–1679 by Giovanni Pietro Tencalla, see note 22, pp.295–296.

23 Between 1684–1711 by Georg Dientzenhofer; see *Kirchenführer der Kappl*, Waldsassen 2009.

The pilgrims could enter the hallway through nine entrances and walk around the entire church. Another parallel is the Ettal Abbey that was built later. The Monastery in Waldsassen and the pilgrimage site in Kappel were planned by Georg Dientzenhofer in 1685-1689, one of the members of the famous family of architects. The Dientzenhofers were active in Bavaria as well as in Bohemia.



Fig. 12. The Holy Trinity pilgrimage. Kappel

An interesting source is the so-called Dientzenhofer Skizzenbuch (sketchbook) (Bibliothek der Bayerischen Nationalmuseums in München, Nr. 4584)²⁴. On one of the drawings (fig. 13) we see a church on a hexagonal ground plan with a round covered arcade with four chapels and two entrances. There are always six vault bays with cross vault between the chapels. The plans in this sketchbook date from the second half of the 17th century so they can be regarded as ideal sources for all dispositions.

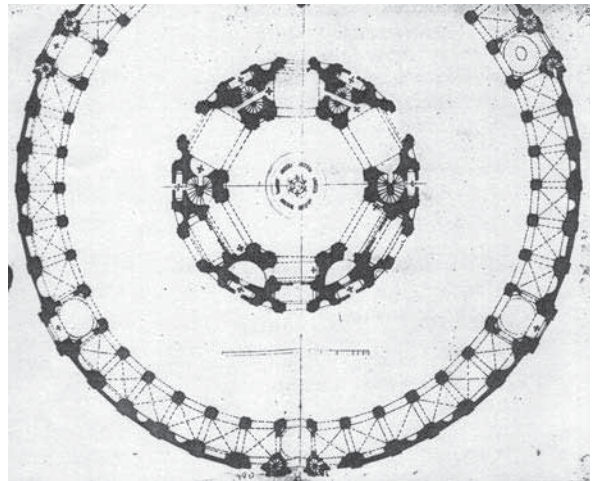


Fig. 13.

The answer to the question where the author of the Dientzenhofer sketchbook took his inspiration is quite simple—from Serlio. Which brings us to the beginning of this paper but, in order not to start walking in a vicious circle, *circulus vitiosus*, we must end here.

²⁴ BOSCH, L. (1954). Eine Sammlung barocker Architekturzeichnungen im Bayerischen Nationalmuseum, *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst* 5, pp. 188–204; VLČEK, P. (1989). “Dientzenhoferův skicář” a česká architektura 1640–1670, *Umění* 37, pp.473–497.

BUSCANDO ROMA. HERNANDO COLÓN, CARLOS V Y LA ARQUITECTURA ENTRE ANTIGUOS Y MODERNOS

Carlos Plaza

Universidad Hispalense

Hernando Colón (1488-1539), segundo hijo del almirante Cristóbal Colón, fue un personaje de capital importancia para la cultura europea de los primeros decenios del siglo XVI debido a su amplitud de intereses intelectuales y humanísticos, sus viajes por Europa y América, sus contactos con los principales pensadores del momento, su contribución científica como cosmógrafo y su empresa vital de reunir una biblioteca universal en su palacio suburbano a las puertas de la ciudad de Sevilla (fig. 1)¹. La biblioteca de Colón fue la más voluminosa del Renacimiento europeo y entre sus fondos también atesoraba la más importante y temprana colección de estampas, lo que le convierte probablemente en el más importante bibliófilo y coleccionista de estampas de la época. Con la muerte de Cristóbal Colón en 1506 el primogénito Diego heredó los títulos nobiliarios, privilegios y puestos de gobierno en el nuevo continente para lo que desplazará sus intereses a América; Hernando, en cambio, permanecerá en conexión con la corte del Emperador como representante de los intereses de la familia. En 1509 Hernando fijó su residencia en Sevilla, ciudad a la que permaneció ligado hasta su muerte en 1539, alternando su estancia en la capital andaluza con sus asiduos viajes por España y Europa que a la vez

¹ Un primer acercamiento a este tema tuvo lugar dentro de un seminario impartido en el Dottorato in Storia dell'Architettura del Istituto Universitario di Architettura di Venezia (IUAV) el 10 de abril de 2014 (*Architettura tra Quattro e Cinquecento e l'Antico: alcuni problema e prime indagini*). Habiendo apreciado el diálogo con los profesores, doctorandos e investigadores vinculados al doctorado, estoy particularmente agradecido a su coordinador, Massimo Bulgarelli.

Agradezco la ayuda y el provechoso diálogo con los amigos Dario Donetti y Davide Baldi en relación a los proyectos y los dibujos ligados a los Sangallo entre Florencia y Roma el primero y a cuestiones de filología humanística en la exégesis de Plinio el Joven el segundo.

Como estudios biográficos más importantes sobre el personaje, unidos frecuentemente a los estudios sobre su biblioteca, véanse HARRISSE 1871; HERNÁNDEZ DÍAZ & MUÑOZ OREJÓN 1941; MARÍN MARTÍNEZ 1970; RUMEU DE ARMAS 1999; WAGNER 1991; WAGNER 1992; MARÍN MARTÍNEZ 1993; ARRANZ MÁRQUEZ 2009. Sobre la colección de estampas véanse Mc DONALD 2004 y Mc DONALD 2009.



Fig. 1. Anónimo del siglo XVI, Retrato de Hernando Colón. Biblioteca Capitular y Colombina.

satisfacían sus intereses intelectuales y su obligada cercanía al entorno cortesano. Tras su infancia en el ámbito áulico de los Reyes Católicos Hernando fue uno de los más importantes personajes del panorama intelectual y científico de la España de Carlos V, en cuya itinerante corte europea era habitual su presencia. El Emperador demostraba apreciar considerablemente a Hernando como un útil colaborador de su política científica y cultural: le confió importantes cargos, misiones y estudios como cosmógrafo en el convulso período que se consolidaba y acrecentaba el descubrimiento del resto del continente americano y la búsqueda de la verdadera ruta hacia Asia, a la vez que le demostraba su incondicional apoyo a la gran empresa de la formación de la Biblioteca Fernandina. No ha sido

observado con atención el papel de Hernando Colón en la España de la época, ni su cercanía con Carlos V, que a nosotros nos interesa en cuanto el humanista es posible reconocerlo como uno de los más cultos personajes de la itinerante corte imperial. Precisamente su itinerancia junto a la corte, verdadero hervidero de intelectuales sobre todo a lo largo de los años Veinte, tampoco ha sido puesta en evidencia, y resulta particularmente importante en relación a la circulación de ideas sobre la arquitectura *all'antica* en el entorno del Emperador. Es recurrente por parte de la historiografía ubicar la estancia imperial en Andalucía en 1526 como un *turning point* en la literatura y la arquitectura del Renacimiento en España, con la génesis entonces de las ideas que dan lugar al palacio de Carlos V en Granada como ejemplo de arquitectura *modernamente antica*; será importante entonces interrogar a Hernando Colón en relación a su papel en la corte, su relación con Carlos V y su interés por la Arquitectura debido a su ya demostrado interés por la búsqueda filológica de la Arquitectura de la Antigüedad así como por su papel como uno de los más interesantes comitentes de arquitectura de la España de la primera mitad del siglo XVI².

2 Sobre este tema véanse mis recientes contribuciones: PLAZA 2014, PLAZA en2015a, pp.72-82

«Ser desde mi niñez en esta Casa Real criado»: Hernando Colón y los Reyes Católicos

Sin ascendencia noble Hernando entró en el círculo cortesano tras la posición adquirida por su padre tras el Descubrimiento de las Indias, permaneciendo en la corte durante su infancia y mocedad hasta su viaje a América en el último de los Viajes del padre entre 1503 y 1504³. Dentro de la renovada y amplia corte organizada por los Reyes Católicos, Hernando entró en la llamada escuela cortesana, guiada por los humanistas italianos Pedro Mártir de Anglería y Lucio Marineo Siculo, donde tenía lugar la cuidada formación humanística de los vástagos de los más nobles linajes españoles. En esta corte se respiraba un inicial interés por la recuperación de la Antigüedad Clásica, sobre todo por parte de la Reina Isabel quien encargó a Antonio de Nebrija la *Muestra de la Istoria de las Antigüedades de España* (s.l. 1499), centrada por primera vez sólo en el período y la cultura de la Antigua Roma en Hispania. En este contexto es interesante mencionar la admiración que Anglería profesaba por Lorenzo el Magnífico, entre otras facetas, precisamente por lo que unirá más tarde a Colón y a Lorenzo: su deseo por reunir una biblioteca donde se custodiasen todos los saberes del mundo⁴.

En palacio pasó Hernando su infancia, inicialmente como paje del príncipe Juan (1478-1497). Es conocido como la Casa del joven príncipe había sido cuidadosamente seleccionada por la reina Isabel de entre los personajes más importantes y útiles para el entorno del que se consideraba el futuro monarca de los reinos unificados de Castilla y Aragón. Entre ellos la reina Isabel habría elegido al joven Hernando debido al papel crucial de los Colón para el conocimiento, la continuación del Descubrimiento y el gobierno del nuevo continente. A la muerte del príncipe Juan gran parte de su corte pasó a la numerosa corte de la Reina hasta su muerte⁵. Ese fue el caso del joven Hernando y como paje del príncipe y después de la Reina frecuentaría la llamada escuela cortesana, donde coincidiría con personajes como el I marqués del Zenete Rodrigo Díaz de Vivar y Mendoza, el II marqués de Mondéjar Luis Hurtado de Mendoza o el I marqués de Tarifa Fadrique Enríquez de Ribera. Todos ellos tendrán más tarde en común con Hernando su interés por la arquitectura, con actitudes tan diferentes, como importantes comitentes en la Andalucía de la primera mitad del siglo XVI⁶.

En la biografía que escribe sobre su padre el propio Hernando indica también algunos datos biográficos de su juventud. Concretamente menciona que entró en la corte del príncipe junto a su hermano Diego en 1494, con cinco años de edad; que estuvo presente, como paje del

3 Sobre la infancia de Hernando en la corte, véase, por último, MARÍN MARTÍNEZ 1993, pp. 69-105.

4 Según declaró el italiano en una carta al conde de Tendilla poco antes que Hernando entrase en la escuela cortesana. Carta de Pedro Mártir de Anglería al conde de Tendilla desde Valladolid a 15 de mayo de 1492, publicada en MÁRTIR DE ANGLERÍA 1953, pp. 202-205; 203-204: «[...] ¿Quién, si éste se iba, acogería en adelante en su seno a los Mirandolas, a los Ficinios, a los Policianos, a los Landinos y a los demás de esta clase? ¿Quién a los profundos investigadores de las Leyes? ¿Quién se preocuparía ya de erigir Bibliotecas de todas las lenguas, con libros comprados ha subido precio en todas las partes del mundo? [...]».

5 Sobre la desmembración de la Casa del príncipe y la de la Reina véase MARTÍNEZ MILLÁN 2000, pp. 45-55.

6 Es de interés que entre las enseñanzas del príncipe y quizás por extensión las de los demás jóvenes nobles de la escuela se encontrase el dibujo, como se observa al encontrarse entre los libros para las lecciones del príncipe y su escuela «dos libros de dibujar de boj, uno negro de nueve tablas, con su cerradura e cabo de latón», véase los documentos en MAURA Y GAMAZO 1944, p. 42.

príncipe, tanto en la boda del hijo de los Reyes en abril de 1497 en Burgos como en la recepción que por esas fechas hicieron los Reyes al Almirante su padre; y que pasó, tras la muerte pocos meses después del príncipe Juan, a la corte de la Reina Isabel⁷. Hernando viajó con la corte real que entre julio de 1499 y octubre de 1501 se instaló entre el Alcázar de Sevilla y la Alhambra de Granada. Mientras los Reyes y la corte se encontraban en la ciudad del Darro Hernando refiere un episodio al que asistió personalmente y que tiene lugar en el «cortile della Alhambra», un complejo que como paje del príncipe tendría el privilegio de conocer bien por aquel entonces⁸. La noticia de la infancia en la corte de los jóvenes Colón debía de ser bien conocida, ya que es mencionada por el cronista, militar y colonizador Gonzalo Fernández de Oviedo en uno de los capítulos de su *Historia Natural y General de las Indias*⁹. Para el cuarto Viaje del Almirante Hernando abandonó la corte y se sumó a la empresa familiar del descubrimiento mientras que su hermano mayor permaneció en ella como «continuo» de la Reina. Con 13 años se embarcó Hernando en abril de 1502 para las Indias, de donde volvió con su padre y su tío Bartolomé en noviembre de 1504, coincidiendo con la muerte de la Reina Isabel y del Almirante apenas dos años después.

A partir de entonces Hernando se convirtió en el más cercano e importante consejero de su hermano Diego. Juntos debían de hacer frente a los problemas e intrigas que se alzaban contra sus privilegios en este período de incertidumbre política tras la muerte de Isabel la Católica. Los Colón abrazaron el bando fernandino y el Rey veía con buenos ojos que Diego contrajese matrimonio con una sobrina del Duque de Alba, tras de lo cual es nombrado «Gobernador de las Indias e Tierra Firme del Mar Océano» en octubre de 1508. Esta conquista de los derechos familiares involucra a todos los miembros de la familia y Hernando se desplazará también a La Española en 1509 llevando consigo todos los libros que ya poseía. Su segunda estancia americana duró poco, cuarenta días, considerando el entero clan colombino que un hombre como él era más útil en la corte que en las Indias, sobre todo después de que empezase a crecer el clima anti colombino y los problemas derivados del no reconocimiento de la jurisdicción de Diego Colón sobre el resto de las tierras que se iban descubriendo, lo que necesitaba de una decidida acción legal.

7 COLÓN 1571, p. 120v «di subito al principio dell'anno del xciii se n'andò a'Re Catolici, menando seco Don Diego Colón, mio fratello, & me ancora, acciochè servissimo di Paggi al Serenissimo Principe Don Giovanni, il qual viva in gloria, si come havea comandato la Católica Reina Donna Isabella»; *Mi*, cap. LXIII, p. 150r, «benchè io fussi presente [a la boda del príncipe], per esser paggio del suddetto Principe»; *Mi*, cap. LXVIII, pp. 150r-151r, «Et acciochè Don Diego mio fratello, & io, che havevamo servito di paggi il Principe D. Giovanni, il quale allora era venuto a morte, non partecipassimo della sua tardità, ne stessimo assenti dalla Corte fino al tempo della sua partita, ci mandò a'11 di Novembre dell'anno mccccxvii da Siviglia a serviré ancora di paggi la Serenissima Reina donna Isabela di gloriosa memoria». La corta edad de Hernando en relación a la usual con la que era frecuente entrar en la corte hace que no se encuentren documentos oficiales de su ingreso en la corte de 1494 pero sí de su ingreso como paje de la Reina, sobre ello véase MARÍN MARTÍNEZ 1993, pp. 70-72 (n. 20), 95-97 (n. 25).

8 COLÓN 1571, cap. LXXXV, p. 189.

9 Fernández de Oviedo 1535, libro V, cap. VI, «Mas, como era prudente hombre luego que a España fué con las nuevas del primero descubrimiento, suplicó a los Reyes Católicos que hobiesen por bien que sus hijos el príncipe don Juan los recibiese por pajes suyos. Los cuales eran don Diego Colom, hijo legítimo e mayor del Almirante, e otro su fijo don Fernando Colom, que hoy vive. El cual es virtuoso caballero, y, demás de ser de mucha nobleza e afabilidad e dulce conversación, es doto en diversas ciencias, y en especial en cosmografía; e de quien la Católica Majestad hace cuenta, méritamente, como de tan buen criado y servidor, porque los servicios del Almirante, su padre, así lo piden. E así, el príncipe don Juan tractó bien a estos sus hijos, y eran dél favorecidos, e anduvieron en su casa hasta que Dios le llevó a su gloria en la cibdad de Salamanca, año de mill e cuatrocientos noventa y siete años»; las mismas palabras son traducidas al italiano por Giovanni Battista Ramusio en *Delle Navigazioni et Viaggi*, Ramusio 1556, libro V, cap. VI [nueva edición crítica, Turín 1985, vol. V, pp. 438-439].

Al poco tiempo de llegar a Sevilla presentó Hernando demanda contra la Corona en la Audiencia, en la que actúa oficiosamente casi como el procurador de su hermano, dando lugar a los llamados *Pleitos Colombinos*. No obstante estas reivindicaciones jurídicas la relación de Hernando con la Corona no se resentía y sigue la corte de Fernando el Católico en la que se presenta ya no sólo como el heredero intelectual del padre Cristóbal sino también como un gran conocedor, quizás el más acreditado, del devenir del Descubrimiento y de los problemas de gobierno y gestión del Nuevo Mundo. En el seno de su corte escribió varios proyectos para el Rey, que los acoge con interés, pero el complejo momento político en Castilla hace que no vayan a buen puerto: se trata de un proyecto de Audiencia para Santo Domingo que estuviese supeditado al gobierno del Almirante y Virrey su hermano¹⁰, así como la *Forma de descubrir y poblar en la parte de las Indias*, hoy perdido, y el *Proyecto de Hernando Colón [...] para dar la vuelta al mundo*, también llamado *Colón de Concordia*, firmado en Sevilla en 1511. Este último se trataba de un proyecto de continuación del Descubrimiento con la finalidad de dar la vuelta al mundo navegando siempre hacia Occidente años antes de la empresa de Magallanes y Elcano; un proyecto que Hernando escribe «seguido lo que hablado con vuestra alteza por el camino de Guadalupe» mencionando él mismo como entrega una copia del proyecto al Rey y otra al cardenal Cisneros en 1511¹¹.

Hernando Colón «buen criado y servidor» de Carlos V

Tras la ambigua actitud de Fernando el Católico para con el clan colombino, a la llegada de Carlos V el joven futuro emperador demostró un decidido apoyo a los Colón, en parte gracias a la mediación de los Alba. Y para con Hernando, quien se jactaba ante el mismo Emperador de «ser desde mi niñez en esta Casa Real criado»¹² demostró un gran aprecio tanto por sus cualidades científicas y culturales como por su compañía en la corte.

Ya en 1517, aún en los Países Bajos, los Colón consiguieron reales cédulas favorables del joven Carlos, quien da también su beneplácito a que Hernando realice su proyecto científico de una *Descripción o Cosmografía de España*, también llamado *Itinerario*, que quizás reflejase el interés del futuro Emperador y su entorno de gobierno extranjero por conocer más en profundidad sus aún extraños dominios castellanos¹³. Durante la preparación del viaje europeo de la corte los hermanos Colón rubricaron en mayo de 1520 la llamada *Declaración de La Coruña*; un acuerdo en el que se reparten la herencia paterna: a Diego le corresponden los títulos, privilegios y

10 Hernando Colón, *Propuesta o proyecto de Audiencia Real en Santo Domingo de la Isla Española, bajo la presidencia del Almirante de las Indias, hecho por D. Hernando Colón, y Papel de D. Fernando Colón acerca del derecho que como Almirante y Virrey debía tener su hermano en el grado de suplicación en las causas civiles y criminales que se seguían en los tribunales de Indias*, publicados en FERNÁNDEZ DE NAVARRETE 1850, pp. 365-375, 376-382.

11 Hernando Colón, *Proyecto de Hernando Colón, en nombre y representación del almirante, su hermano, para dar la vuelta al mundo*, publicado en ARRANZ MÁRQUEZ 1982, vol. I, pp. 249-343, cit. en p. 338. Una copia del proyecto lo conservó Hernando en su biblioteca al encontrarse asentado el *Colón de Concordia* en el repertorio llamado *Registrum B* (COLÓN 1905), al nº 3787.

12 La cita de Hernando en la *Declaración del derecho que la Real Corona tiene...*, vid. *infra*, n. 20.

13 Tras la abolición del proyecto por el Consejo Real en 1523 el trabajo realizado fue conservado por el propio Hernando en su biblioteca, siendo publicado ya en el siglo XX, véase COLÓN 1915.

bienes del padre a los que Hernando renunciaba en cambio de 200.000 maravedíes anuales y la pequeña librería del padre¹⁴. Tras el reparto, los hermanos Colón separaron sus caminos en la capital gallega: Diego parte como gobernador a La Española y Hernando acompaña a Carlos V a su coronación y viaje europeo. Ya entonces el joven Carlos habría apreciado la cultura científica de Hernando que desde entonces es una figura asidua de su corte. Hernando estaría presente en las más importantes citas del Emperador: la coronación en Aquisgrán, los encuentros con Enrique VIII de Inglaterra y Francisco I de Francia, la Dieta de Worms donde asistirá el propio Lutero y las bodas del infante Fernando con Ana de Austria y del rey Luis de Hungría con María de Castilla celebradas poco después. En Worms el Emperador concedió a Hernando una remuneración por sus servicios de 2.000 ducados sobre las rentas de la Corona en La Española y un salario de 200.000 maravedíes anuales como su criado¹⁵. En este viaje Hernando recorrerá los Países Bajos, Alemania y el norte de Italia, combinando la necesaria presencia en la Corte, por motivos políticos y de defensa de los intereses familiares, con sus inquietudes por conocer los más importantes centros intelectuales y libreros centroeuropeos y a los más importantes pensadores, como Erasmo de Rotterdam a quien visita y recibe del humanista la donación de uno de sus libros¹⁶. Parte del salario imperial lo gastaría Hernando en la compra de centenares de libros en estas capitales y gracias a la habitual «nota de compra» en la guardia de cada libro adquirido ha sido posible reconstruir sus itinerarios ya que él mismo indica el lugar de adquisición del ejemplar, así como el coste de compra y a veces otros datos que considera de interés como el coste de la encuadernación, cuestiones relacionadas con la adquisición del libro y, más raramente, anotaciones personales relacionadas con su interés y lectura de la obra en cuestión¹⁷. Tras su periplo por el norte de Italia, donde adquirirá numerosos libros, Hernando vuelve a la corte de Carlos V y allí serán requeridos sus conocimientos en materia de navegación ya que escribe para el Emperador el memorial titulado la *Forma de navegación para su alto y felicísimo pasaje de Flandes a España* escrito, según el propio Hernando, con la intención, al igual que la *Cosmografía*, «de servir a su Majestad»¹⁸.

Otras cuestiones demuestran el gran aprecio como científico que tendría Carlos V para con Hernando: en primer lugar le otorgó un papel relevante en la crucial negociación con el rey de Portugal sobre el límite de influencia hispano-luso en torno a las islas Molucas tras la llegada de

14 BERNAL ULECIA 1936, pp. 313-318; HERNÁNDEZ DÍAZ, MURO OREJÓN 1941, pp. XIV-XVI. La *Declaración* es rubricada por Carlos V mediante real cédula de marzo de 1525.

15 FERNÁNDEZ DE NAVARRETE 1850, pp. 312-313.

16 Sobre el libro obsequiado a Hernando véase Wagner 1986, pp. 718- 720. Tras unas notas dedicatorias de Erasmo Hernando anota en la guardia del libro: «Este libro me dio el mismo autor como parece en la octava»: Erasmo de Rotterdam, *Antibarbarorum D. Erasmi Roterdami liber unus: quem iuvenis quidem adhuc lusit*, Basilea [Io. Frobenium], 1520: Biblioteca Colombina (en adelante BCC), nº 1090 (12-2-26). En adelante, el nº indica el número de registro de la biblioteca de Hernando Colón y entre paréntesis la colocación actual en la Biblioteca Colombina. Si el libro se conserva hoy en la BCC sin número de registro colombino se indicará s.n.c.

17 Los itinerarios precisos de adquisición de obras sólo han sido estudiados en relación a los manuscritos, menos numerosos que los libros, véase Álvarez Márquez 2004. Sobre los libros, en cambio, véase Wagner 1983 en relación a Italia y los mapas elaborados en Mc Donald 2004, mapa 4 y 5, pp. 39 y 47. Si bien para estos primeros viajes, entre 1511 y 1522, es él mismo quien compra los libros, a tenor no sólo de la nota de compra sino también de los escritos colombinos en las guardias de los libros; a partir de mediados de los años Veinte, los libros serán ya comprados también por terceras personas: consideraciones sobre el tema en Bernal Ulecia 1936, pp. 309-310; Marín Martínez 1993, pp. 327-329.

18 La cita es de la *Declaración...*, *vid. infra*, n. 20; FERNÁNDEZ DE NAVARRETE 1850, p. 383.

Magallanes navegando desde el Oeste. El control del comercio de las especias de las Molucas está en la base de la llamada Junta de Badajoz y Elvas y en esta crucial negociación tendrá el papel más relevante como jurista y cosmógrafo¹⁹. Acabadas las negociaciones sin acuerdo Hernando escribe para Carlos V un conocido alegato en el que expone los razonamientos jurídicos y cosmográficos sobre la influencia castellana en esas tierras²⁰. La confianza imperial también le viene refrendada a través del papel relevante que le otorga Carlos V en la Casa de Contratación: a su paso por Sevilla en la primavera de 1526 el Emperador le encarga supervisar la realización de «un mapamundi y carta de navegación que quedase por patrón en la Casa de Contratación de Sevilla» como menciona la real cédula, así como presidir los exámenes de pilotos de esta institución²¹. A través de fuentes literarias locales del siglo xvii existe la mención del proyecto de Hernando Colón de crear una escuela de mareantes en su palacio-biblioteca a modo de la que más tarde será la Universidad de Mareantes y Real Colegio de San Telmo. El Colegio surgiría quizás con el beneplácito y el apoyo de Carlos V a quien es intitulado el llamado Colegio Imperial²². Por sus servicios prestados Carlos V donó a Hernando en 1536 una pensión vitalicia de 500 pesos sobre las rentas de la Corona en Cuba «para ayuda a su sustentación y de la librería que hace en la ciudad de Sevilla»²³. Poco después, Hernando intentó que dicha pensión sea transformada en «perpetuidad» para la continuación, tras su muerte, de la labor universal de la Biblioteca Fernandina y para ello elevó al Emperador un *Memorial* en el que le presentó su biblioteca como una necesaria dotación cultural de su Imperio. Para Hernando es importante «que haya cierto lugar en los reinos de Vuestra Majestad a do se recojan todos los libros y de todas las lenguas y facultades que se podrán por la cristiandad, y aun fuera de ella, hallar. Lo que hasta hoy no se sabe que Príncipe haya mandado hacer: porque una cosa es instituir librería de lo que en sus tiempos se halla, como algunos han hecho, y otra es dar orden como para siempre se busquen y alleguen los que de nuevo sobrevinieren. Lo 2º es, que además de estar todos los libros juntos para que nos e pierda la memoria de tan notables varones como se desvelaron para nuestro bien, según de muchos está ya perdida, de cuya copia e posesión pudiera resultar certidumbre y sosiego para en las cosas que tocan la religión y al gobierno de la república, y ansimesmo servirán para beneficio común y para que haya refugio donde los letrados puedan recurrir en cualquier duda que se les ofreciere»²⁴.

Es posible que ya Hernando hubiese puesto al corriente a Carlos V de su interés por abrir una gran biblioteca en el más importante de sus reinos durante el viaje europeo de 1520-1522, por lo que la ingente donación monetaria del Emperador de 1521 habría tenido la finalidad de consolidar debidamente la empresa bibliófila colombina como equipamiento científico y

19 MARÍN MARTÍNEZ 1973.

20 Hernando Colón, *Declaración del derecho que la Real corona de Castilla tiene a la conquista de las provincias de Persia, Arabia, e India, e de Calicut e Malaca con todo lo demás que al Oriente del cabo de Buena-Esperanza el Rey de Portugal sin título ni derecho alguno tiene usurpadas, fecha por D. Hernando Colón, hijo del primer Almirante de las Indias y dirigida a la Sacra Católica cesárea Majestad el Emperador nuestro señor*, publicado en FERNÁNDEZ DE NAVARRETE 1850, pp. 382-420.

21 Sobre el tema y los documentos relacionados, véase MARÍN MARTÍNEZ 1993, pp. 275-276.

22 Sobre el Colegio Imperial véase FERNÁNDEZ DE NAVARRETE 1850, pp. 357-360.

23 Real cédula de Carlos V de 20 de noviembre de 1536: Guillén 2004, pp. 204-205.

24 Hernando Colón, *Memorial de D. Hernando Colón a S. M. Católica respecto a su librería* (hacia 1538), publicado en FERNÁNDEZ DE NAVARRETE 1850, pp. 475-478: 475-476, cfr. Hernández Díaz & Muro Orejón 1941, p. 241-245: 241.

cultural del Imperio Carolino, tal y como la describe Colón en el *Memorial* de 1536. De cualquier modo, la única donación que se conserva expresamente de Carlos V para la biblioteca tiene lugar en 1536, y los 500 pesos demuestran el respaldo imperial a una labor librera que ya para Carlos V sería bien conocida.

Las palabras de Gonzalo Fernández de Oviedo publicadas en 1535 en las que hace a Hernando como alguien de quien «la Católica Majestad hace cuenta, méritamente, como de tan buen criado y servidor» aparecen, a tenor de lo expuesto, bien fundadas. Aún si no suele ser mencionado por la historiografía podemos introducirle dentro del restringido grupo de intelectuales del entorno del Emperador, al menos en los años Veinte y Treinta, y habitual miembro de su corte itinerante, tanto en el viaje centro europeo de 1520-1522 con motivo de la coronación en Aquisgrán y la dieta de Worms, como en su periplo andaluz de 1526 entre Sevilla y Granada o su viaje centro europeo, pero sobre todo italiano, de 1529-1531 con motivo de la doble coronación imperial de Bolonia. En la corte de Carlos V habría coincidido con personajes de gran altura intelectual en la España de la época, tanto humanistas como literatos y nobles. Nos interesan particularmente los personajes, españoles y extranjeros, que en el entorno carolino estaban muy interesados en la arquitectura y con algunos de los cuales habría coincidido en la escuela cortesana años atrás. También coincidiría con personajes extranjeros de gran interés que frecuentaban la corte en calidad de embajadores o cortesanos de Carlos V; concentrándonos en la itinerancia española de la corte entre 1525 y 1526 habría coincidido, por ejemplo, con Andrea Navagero²⁵. Es muy posible que el veneciano se hubiese interesado por un personaje como Hernando Colón, con tantos intereses culturales y científicos, pero también como testigo presencial de las novedades americanas en las que el embajador veneciano estaba tan interesado, ya sea personalmente como por cuenta de su gran amigo Giovanni Battista Ramusio, tal y como sabemos de sus propias cartas²⁶. El embajador veneciano era un miembro destacado entre los intelectuales de la corte del Emperador y sabemos de su particular interés por la arquitectura *all'antica* y por los jardines y el paisaje en particular²⁷; unos intereses que coincidían plenamente con los del propio Hernando en esos años²⁸. A este respecto es relevante como a la llegada de la comitiva diplomática veneciana a la corte imperial en Toledo el 11 de junio de 1525 el Emperador manda que sea recibido, según escribe el propio Navagero, precisamente por Diego Colón con quien ciertamente se encontraba Hernando en la corte²⁹.

25 Sobre políticos, intelectuales y entendedores de arquitectura en la corte carolina en 1526 véase MARIAS 2000, pp. 203-204 y MARIAS 2010, pp. 308-310. Véase también las menciones en los capítulos de Fernando Marías y Howard Burns en este mismo volumen.

26 Carta de Andrea Navagero a Giovanni Battista Ramusio de 12 de septiembre de 1525 desde Toledo a Venecia: NAVAGERO 1754, pp. 265-270: 265: «Delle cose de las Indias qui non si trova niente di stampato; ma io con tempo vi manderò tante cose, che vi stancherò. Io ho modo di entender il tutto, sì per M. Pietro Martire, che è amichissimo mio, come per via del Presidente del Consiglio de las Indias, e di moltri altri di detto Consiglio».

27 BROTHERS 1994; BROTHERS 2015.

28 El interés de Hernando en la recuperación de la ideología y la arquitectura *all'antica* del jardín en PLAZA 2015a, pp. 72-83

29 NAVAGERO 1563, p. 8: «Mandò Cesare a incontrarne intrando noi in Toledo l'Almirante de las Indias, che fu figliuolo di Colombo, & l'Episcopi di Avena, & oltra loro vi vennero gran parte de gl'Ambasciatori di Italia».

También había otros interesantes y cultos personajes en la corte como el nuncio papal Baldassarre Castiglione, un personaje igualmente interesado y buen conocedor de la más actualizada arquitectura *all'antica*. Del conde Hernando poseía la *editio princeps* del *Libro del Cortigiano* (Venezia 1528), una obra que conocería bien ya que Castiglione trabajó y finalizó la última versión del manuscrito precisamente en su estancia en la corte carolina en Castilla, y que Hernando compró presumiblemente en Venecia en 1530³⁰; también poseía la edición castellana de Juan Boscán (1534), hoy perdió, que adquiriría mucho más tarde³¹. Al nuncio, y también a Navagero, Hernando habría tenido ocasión de conocer en la corte de León X ya que el español se encontró en Roma desde finales del pontificado de Julio II y durante los vivaces años iniciales del papado del primer papa Medici, algo que merece una particular atención sobre todo en relación a las letras, la cultura anticuaria y la arquitectura.

La estancia en la Roma de León X (1512-1516): las letras y la arquitectura de la nueva Antigüedad

Según escribe su hermano, el almirante Diego Colón, en la llamada *Capitulación de La Coruña* de 1520, Hernando fue dos veces a Roma con el motivo oficial de «la defensión del pleyto que doña Ysabel de Gamboa me puso e movió»³². En 4 años, entre septiembre de 1512 y octubre 1516, Hernando más que viajar dos veces a Roma se encontraba prevalentemente en la ciudad pontificia, viajando desde allí a España y a otras ciudades italianas y siendo su estancia mencionada por él mismo en sus notas a algunos de sus libros³³. La defensión de los intereses fraternos y familiares, frente a lo que parece ser un pleito por legitimar un hijo natural de Diego, sería un pretexto para que Hernando conociese en primera persona el ambiente intelectual más avanzado del momento que suponía la Roma de la época³⁴; una estancia que quizás le había sido aconsejada por su maestro Pedro Mártir de Anglería que estudia en la Roma de Pomponio Leto antes de viajar a España. Allí profundizaría Hernando en sus intereses humanísticos y se involucraría en el culto a la Antigüedad Clásica que ya por aquel entonces se dirigía hacia un conocimiento más científico de la antigua Roma. Aunque sea aún necesario profundizar más en su período romano, son importantes indicios de ello no sólo la adquisición de los más importantes libros escritos por Poggio Bracciolini (1380-1459), Flavio Biondo (1392-

30 CASTIGLIONE 1528, BCC, nº 4383 (6-6-40). La *editio princeps* no tiene nota de compra pero los últimos libros registrados en el *Registrum B* (hasta el nº 4231) fueron comprados en Venecia en ese año y la cercanía del número de registro de esta obra hace pensar que esta obra fuese comprada entonces.

31 BCC, sign 10-1-4 + bis, *Abecedarium B, Supplementum* (COLÓN 1992, en adelante *Abecedarium B*), f. 46v, *ad vocem Balthasarri Castiglione*. CASTIGLIONE 1534, BCC nº 14817.

32 BERNAL ULECIA 1936, p. 313.

33 «Ego don Ferdinandus Colon audivi Rome hu[n]c libru[m] quoda[m] meo magistro exponente a sexta die dezembris 1512 usq[ue] ad XX eiusdem mensis», escrito en la guardia de JUVENAL 1510, BCC nº 2251 (6-4-16); «hu[n]c sermone[m] audivi viva voce uctoris Rome», escrito en la guardia de VÁZQUEZ 1513, BCC, nº 2640 (8-2-38). Breves menciones de la estancia romana en FERNÁNDEZ DE NAVARRETE 1850, p. 356; WAGNER 1984, pp. 83-84; MARÍN MARTÍNEZ 1993, p. 195; PLAZA.

34 Simón de la Rosa y López menciona, sin aportar documentos u otras fuentes, que en Roma estudia con los maestros españoles Castro, Sebastián y Pedro de Salamanca, viviendo en el “Monasterio de observantes de San Francisco o de los Españoles”, reconocible quizás con el entonces convento franciscano de San Pietro in Montorio, una institución a la que dejará un pequeño legado en su testamento, DE LA ROSA Y LÓPEZ 1906, p. 107.

1463), Leon Battista Alberti (1404-1472) o Pomponio Leto (1425?-1498), por mencionar solo a los autores más importantes, sino sobre todo el hecho de que algunos de ellos se encuentran profusamente apostillados por él mismo, demostrando al mismo tiempo un gran interés por estos autores modernos y un profundo estudio de los textos.

De Poggio Bracciolini poseía numerosas obras y manuscritos de los que pocos se han conservado³⁵; entre ellos se encuentra una edición de 1492 de la *Historia Florentina* (1457-1458) que Hernando adquirió en Roma en 1512³⁶. También de Leon Battista Alberti poseía un buen número de ediciones, al menos 10³⁷, entre las que hoy sólo se conserva una importante edición florentina de 1495 que reunía varias obras del humanista comprada por Hernando en Roma en 1515³⁸. Hernando Colón poseía también las más importantes obras de Flavio Biondo en varias ediciones, al menos 4 ejemplares y un manuscrito perdido³⁹: la primera y la segunda edición de las *Historiarum ab inclinatione Romanorum imperii decades* (1439-1453)⁴⁰; la *Roma Instaurata* (1444-46)⁴¹ y el *De Roma Triumphante* (1457-1459)⁴². Entre ellas tenemos la certeza, por sus propias notas en los pocos libros que afortunadamente se han conservado, que Colón compra en Roma en noviembre de 1515 sólo una edición de 1510 que contiene la *Roma Instaurata* y la *De Origines Gestis Venetorum* mientras que el resto las compra en Sevilla en fechas inciertas; en Roma o en Sevilla Colón leía y estudió con interés estos libros ya que se encuentran todos anotados por él mismo en mayor o menor medida. Mientras que no dejó ningún comentario a las ediciones de las *Historiarum*, a la edición de la *Roma Instaurata* presta mucha atención. Esta pequeña obra a modo de guía de la antigua Roma en tres libros suscitó mucho interés para Colón ya que numeró todos los párrafos en los márgenes (del 1 hasta el 2314 incluyendo la edición del *De Origines*) siendo quizás un modo de usar la guía para descubrir la Roma Antigua relacionando los lugares con su número asociado en el texto de la edición. De entre los tres libros anotaciones y subrayados colombinos demuestran su interés solo en el primero de ellos, en el que Biondo se concentró detalladamente en las puertas, los arcos de Triunfo, los obeliscos, cada una de las colinas entre muchos otros monumentos y lugares protagonistas de la historia de la Roma Antigua⁴³ y entre los muchos temas que anotó y subraya Colón presta atención a los nombres de puertas y puentes de Roma que apostilló en el margen (figs. 2, 3)⁴⁴. También la *Roma Triumphante* interesó a Colón y precisamente en esta obra Biondo dedicó uno de los X libros a la tipología arquitectónica de la villa antigua, concretamente el IX, convirtiéndose en una importante fuente para la arquitectura moderna. Varios signos colombinos indican que lee

35 *Abecedarium B*, f. 329r, ad vocem Poggii Florentinus.

36 BRACCIOLINI 1492, BCC nº 3874 (14-7-11).

37 La lista de obras ad vocem Leone Baptista Albertus, en *Abecedarium B*, f. 243r.

38 ALBERTI 1495, BCC nº 2914, 4706 (4-2-4 [8]). Concretamente con las obras *De commodis litterarum atque incomodis*, *De Iure*, *Trivia*, *Apologi* y *Canis*. En ese año compró también en Roma una edición de la comedia sobre *La Historia de Ipolito y Dianora* atribuida entonces al florentino, ALBERTI 1515, BCC nº 2298, 5230 (6-3-28 [40]).

39 *Abecedarium B*, f. 56r, ad vocem Blondus Flavius.

40 BIONDO 1483, BCC nº 3067 (3-4-27); BIONDO 1484, BCC nº 5384 (118-6-36). Con respecto a su compra sólo sabemos que son adquiridas en Sevilla en fecha incierta.

41 BIONDO 1510, BCC nº 3661 (13-4-10).

42 BIONDO 1503, BCC nº 3092 (13-4-7). Comprado en Sevilla en fecha incierta.

43 Una moderna edición de la guía en BIONDO 2012.

44 BIONDO 1510, BCC nº 3661 (13-4-10), p. XX.



Fig. 2. BIONDO 1510, BCC nº 3661 (13-4-10), lib. I, h. 11r.
Anotaciones de Hernando Colón.

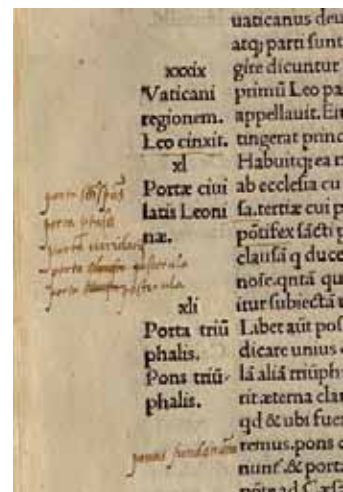


Fig. 3. BIONDO 1510, BCC nº 3661
(13-4-10), lib. I, h. 6r.
Anotaciones de Hernando Colón.

atentamente este capítulo realizando varias anotaciones: por ejemplo, en el pasaje en el que Biondo ilustró la importancia de la situación de la villa y sus pórticos en relación a su salubridad, citando para ello Hipócrates y Varrón, Colón anotó al margen “Epidemia preservatio”⁴⁵.

También se interesó Colón por otros humanistas e historiadores de la Antigua Roma como Giulio Pomponio Leto, fundador de un cenáculo de literatos y humanistas devotos a la Antigüedad Clásica conocido como la Academia Romana o Pomponiana, y de quien Colón poseyó al menos 12 obras⁴⁶, de las que se conservan hoy solamente 4. Entre ellas: una nueva edición alemana de su *Opera* (Estrasburgo 1521), en la que destaca la *Romanae Historiae Compendium* y *De Antiquitatibus urbis Romae libellus*, comprada en Franckfurt en 1522 mientras se encuentra de viaje con el Emperador⁴⁷ pero sobre todo son de interés para nosotros una edición romana de 1510 de la *Romanae Urbis Vetustae* que compra en Roma en 1512 (fig. 4)⁴⁸ y otra edición sobre la historia de Roma que compra en un momento incierto de su estancia romana. Precisamente esta última obra es concienzudamente estudiada por Hernando, que la apostilló también profusamente, y quien en la propia guarda del libro escribió que fue leído y anotado en octubre de 1516 en Alicante, de regreso de Roma, para posteriormente leer con atención sus propias anotaciones en Sevilla en 1519 (fig. 5)⁴⁹. Colón lee con sumo interés toda la obra que llena de anotaciones y subrayados; se interesó por numerosos aspectos de la historia

45 BIONDO 1503, BCC nº 3092 (13-4-7), pp. CXLVIIIr.

46 *Abecedarium B*, f. 329v, ad vocem Pomponii Leti.

47 Leto 1521, BCC nº 376 (2-2-7). Contiene: *Romanae historiae compendium*; *De Romanorum Magistratibus*; *De Sacerdotijs*; *De Iurisperitis*; *De Legibus*; *De Antiquitatibus urbis Romae libellus*; *Epistolae aliquot familiares. Pomponii vita*.

48 LETO 1510, BCC nº 3620, 4341 (4-2-5 [2]).

49 LETO 1500, BCC sin nº de registro colombino, 4-2-13 (16). En la guardia: «Ego don Ferdinandus Colon legi hu[n]c libru[m] in alicante an[n]o 1516 a quindecimo die mensis otobris usq[ue] ad decimu[m] octavu[m] eiusdem. Necno[n] in ciuitate hispalensi iteru[m] eu[m] perlegi annotations que in marginibus apposui a die 28 septe[m]bris usq[ue] ad quinta[m] octobris in sequentis an[n]o 1519».

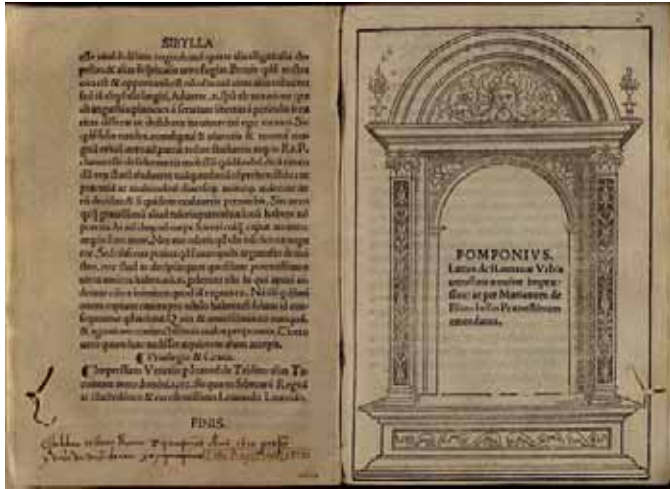


Fig. 4. LETO 1510, BCC nº 3620, 4341 (4-2-5 [2]). Frontispicio y nota de compra de Hernando Colón.

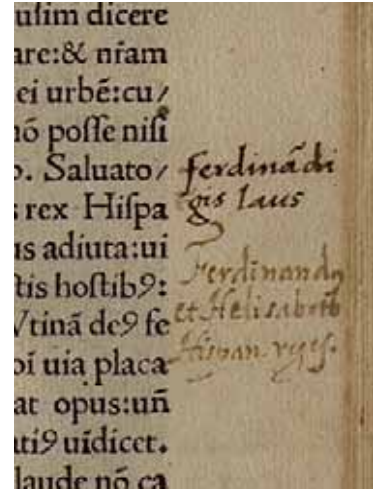


Fig. 6. LETO 1500, BCC sin nº de registro colombino, 4-2-13 (16). Anotaciones de Hernando Colón.

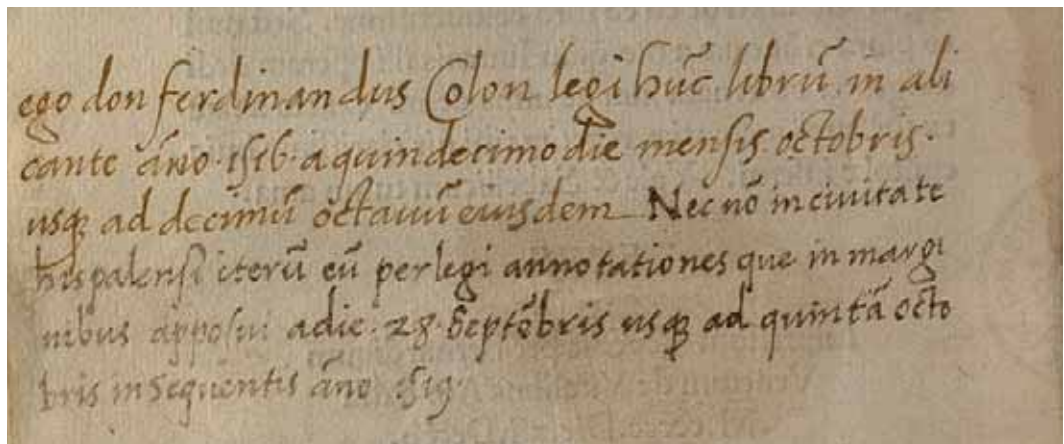


Fig. 5. LETO 1500, BCC sin nº de registro colombino, 4-2-13 (16). Detalle de la nota de compra de Hernando Colón.

de Roma prestando especial atención a los pasajes en los que se menciona la historia de la Hispania romana pero también comentarios concernientes la historia reciente, como cuando Leto menciona a Fernando el Católico como el único príncipe cristiano que actuó a favor de la fe católica, un pasaje que da pie a Hernando a evidenciarlo mediante una nota, en la que recordaba también el papel de la Reina Isabel (fig. 6)⁵⁰. También adquirió en esta estancia romana otras obras importantes para el conocimiento de la antigua ciudad de Roma como el *Commentarium Urbanorum* de Raffaele Maffei⁵¹.

50 *Ivi*, libro II, s. f.

51 MAFFEI 1506, BCC nº 2967 (2-4-10).

En relación a la arquitectura hemos ya dado a conocer el gran interés por antiguos y modernos⁵². Entre las numerosas obras de Alberti destaca el *De Re Aedificatoria*, en su edición parisina de 1512, que compra en Gante en 1520, junto a la *editio princeps* del *De Partibus Aedium* de Francesco Maria Grapaldo (Parma 1494), precisamente mientras se encontraba en la corte del Emperador. Volviendo a la estancia romana de los años Diez, Colón adquirió en 1512 la edición ilustrada de Fra Giocondo publicada apenas unos meses antes en Venecia de manos de quien era entonces uno de los arquitectos más reconocidos del momento tras confiarle el papa un papel relevante en las obras de San Pedro. Además de esa edición, hoy perdida, Colón adquirió la reedición de 1522, que estudió profundamente y a través de sus notas se demuestra a la vez un interés filológico, por ejemplo en la confrontación de ediciones diferentes, y un interés operativo en relación a las obras de su palacio en Sevilla iniciadas en 1526. También se interesó por otros antiguos que servían de base para la exégesis de la arquitectura antigua, como los agrónomos, sobre todo en relación a la villa antigua y los jardines, junto a su interés por Plinio el Joven que tendremos ocasión de observar con atención más adelante.

Todos estos textos hacen de Colón un gran interesado en el conocimiento de la Roma Clásica: tanto de su historia general como de su arquitectura y su moderna interpretación. En este período romano se involucró en el estudio filológico de la Antigüedad que se desarrollaba en Roma desde mediados del siglo XV a través de la literatura humanística más próxima a la arquitectura, empezando por la *Descriptio Urbis Romae* de Leon Battista Alberti (1448-1455) pero que prosigue y se acentúa en textos como la *Roma Urbis Vestuta* de Pomponio Leto y sobre todo en la *Roma Instaurata* y la *Roma Triumphante* de Flavio Biondo⁵³. Estos literatos tuvieron un papel fundamental en el interés de los humanistas por la Clasicidad pero también sobre los arquitectos y la sinergia entre ambos para que sobre el conocimiento de la Antigua Roma se construyese una nueva arquitectura. En la Roma de la época el interés filológico pasa más tarde al campo arquitectónico, donde humanistas, arquitectos y comitentes de arquitectura se empeñan en descifrar las ruinas en paralelo que veían la luz nuevas obras literarias antiguas redescubiertas y se descifraban filológicamente algunos textos antiguos de arquitectura conocidos desde el Medievo, como es el caso del *De Architectura* o las *Epistulae* de Plinio.

Colón se encuentra en Roma desde el final del pontificado de Julio II (1503-1513) pero vivirá más intensamente el vigor del inicio del pontificado de su sucesor León X (1513-1521). Como hemos visto su estancia habría tenido su origen en un pleito de legitimidad donde tendría jurisdicción la corte papal y es precisamente en la curia pontificia, desde tiempos de Leon Battista Alberti y el papa humanista Nicolás V, donde los cargos y las funciones de secretarios, protonotarios y diplomáticos a menudo eran recubiertas por humanistas y literatos del entorno más inmediato

52 PLAZA 2014, PLAZA en prensa_b, PLAZA en prensa_a, apartado: *Hernando Colón y su palacio y jardín suburbano all'antica*.

53 Sobre el tema véanse los estudios recogidos en *La Roma di Leon Battista Alberti* 2005, en particular BURNS 2005 y BIANCA 2005. Sobre Biondo y la arquitectura véanse PELLECCIA 1992, *passim*; GÜNTHER 1997 y GÜNTHER 1999, y en particular sobre la villa antigua véase DALY DAVIS 2005.

y de confianza del pontífice, algo que fue especialmente intenso en el pontificado de León X. Habría podido tener así contacto Colón con los más importantes intelectuales del entorno del papa Medici que eran a su vez importantes entendedores y comitentes de arquitectura: como el cardenal Bibbiena, Pietro Bembo, Jacopo Sadoletto, Filippo Beroaldo, Angelo Colocci, Andrea Fulvio o el propio Baldassarre Castiglione, pero también con los arquitectos ligados al papa que León X y su círculo trataban familiarmente.

Entre 1512 y 1516 Roma vivió un período particularmente vivaz para la arquitectura, sobre todo a partir de la subida al solio pontificio de León X (9 de marzo de 1513) y el espacio intelectual y profesional que se abrió tras la muerte de Bramante (abril de 1514). Durante la *aurea aetas* del pontificado leonino se promovían todos los campos humanísticos, desde la filología anticuaria al impulso decidido al Studium Urbis en la Sapienza, pero se daba especial respaldo a las letras, las artes y la arquitectura⁵⁴. En 1512 el panorama arquitectónico en Roma giraba aún alrededor de Bramante debido a la entidad de las obras que dirigía como plenipotenciario de Julio II. A la muerte del papa su sucesor Medici revalidó su confianza en el arquitecto papal para completar precisamente las obras iniciadas por su antecesor: fundamentalmente la basílica de San Pedro y el patio del Belvedere. Pero fue a la muerte del arquitecto cuando León X inauguró una nueva estación caracterizada por el inicio de numerosas obras, de escala arquitectónica y urbana, que el papa promovió en primera persona o que alentó entre sus más allegados⁵⁵. Con la elección del papa Medici Giuliano da Sangallo volvió a la ciudad; Rafael, que ya trabajaba en las *Estancias* y en la villa Farnesina para Agostino Chigi, fue nombrado primer arquitecto de San Pedro en 1514, flanqueado hasta su muerte por Fra Giocondo (1515) y Giuliano da Sangallo (1516) dos de los mejores conocedores de la arquitectura antigua, el primero a través de la exégesis vitruviana y el segundo por su pluridecenal obra de estudio y levantamiento de monumentos antiguos que recopilaba y conserva en su *Libro dei Disegni*, cuyo último dibujo es precisamente una nueva propuesta para San Pedro de 1514. El papa también involucró a Miguel Ángel en sus encargos arquitectónicos, concretamente en la capilla de San Cosme y Damián en Castel Sant'Angelo que precedió los encargos médicos en Florencia, a Giuliano da Sangallo en los gigantescos palacios Medici en Roma, plaza Navona, y en Florencia, via Laura, y a Baldassarre Peruzzi en el aparato para su *possessio* en 1513; todos ellos estaban involucrados en algún modo en torno a la gran fábrica de San Pedro, al igual que Antonio da Sangallo el Joven, quien ya colaboraba con Bramante en temas más técnicos y estructurales, y precisamente en 1514 inició la construcción del palacio Farnesio. Rafael alternó sus nuevos proyectos para San Pedro, la basílica y las Loggie, con sus encargos privados para Agostino Chigi –la capilla en Santa Maria del Popolo y los frescos y los establos de la villa Chigi–, el proyecto para San Eligio degli Orefici y el palacio Pandolfini en Florencia, una ciudad con la que el papado de León X renovó un vínculo muy fructífero en campo arquitectónico.

54 *Pietro Bembo* 2013, pp. 220-275.

55 Ante la vasta bibliografía sobre la arquitectura en estos años de pontificado leonino menciono solamente la bibliografía mas relevante: *Raffaello architetto* 1984 (en particular FROMMEL 1984a; BURNS 1984; NESSELRATH 1984), FIORE 2002; FROMMEL 2002, varios estudios recogidos en FROMMEL 2003a y MUSSOLIN 2013. Sobre la política urbana véase TAFURI 1984 y TAFURI 1992, pp. 97-115.

En lo que respecta a la arquitectura privada el edificio más importante que se abrió al público en 1512 fue sin duda la villa de Agostino Chigi en la via della Lungara, proyectada en torno al 1505-1506 por Baldassarre Peruzzi (fig. 7)⁵⁶. Aún no estaban realizados algunos de los frescos y las decoraciones que completarán la villa y en los que trabajaron el propio Peruzzi pero también Rafael, Sebastiano del Piombo y el Sodoma, ni tampoco los establos que ampliarían el complejo pocos años más tarde, pero ello no penaliza que fuese la arquitectura que levantaba más expectación a la llegada de Colón a Roma en el verano de 1512. Precisamente en septiembre de ese mismo año, un anónimo viajero francés la elogió como la más bella y suntuosa «maison de plaisance» nunca vista⁵⁷ y en 1515 el artista Hermann –o Peter– Vischer el Joven dibuja la villa Chigi –más tarde Farnesina– dentro de una serie de elegidos edificios de gran interés arquitectónico en Italia⁵⁸. Este documentado interés entre los viajeros internacionales no se debería solo al hecho de ser la residencia del que podría ser el banquero más acaudalado de Italia y más cercano al pontífice sino por la novedad de su arquitectura. En un momento en el que numerosos cardenales de la Roma de Julio II y León X combinaban la construcción de un prestigioso y céntrico palacio urbano con la adquisición de una *vigna* o un terreno fuera de la ciudad para la propia villa suburbana Agostino Chigi propuso por primera vez una conseguida



Fig. 7. Villa Chigi, más tarde Farnesina, vista de fachadas Sur y Este. Roma, via della Lungara, 1505-1512 (Franco Panini Editore ©Management Fratelli Alinari).

56 FROMMEL 2003b y FIORE 2002, pp. 132-135.

57 FROMMEL 1973, vol. II, p. 151 (doc. 19a).

58 Sobre los dibujos véase LOTZ 1961. La Farnesina es dibujada por el alemán junto a otros ejemplos modernos en Roma como los palacios romanos Della Valle y Castellesi, el cortile del Belvedere, la torre Borgia, la iglesia de San Andrés en Mantua, edificios antiguos como el Coliseo y medievales como el Baptisterio de Florencia.

tipología híbrida entre ambas –frente a anteriores intentos como el palacio Pitti o el palacio Scala en Florencia– que combinó una posición retirada pero a la vez cercana a la ciudad, al modelo de los antiguos pero también como postuló Leon Battista Alberti para su tipología preferida, el palacio del «giardino suburbano», a medio camino entre el palacio y la villa al combinar «il decoro della casa cittadina e la piacevolezza della villa»⁵⁹. Los jardines de la villa Farnesina eran tan importantes como el propio edificio y así son elogiados en las dos breves obras escritas por literatos cercanos al comitente en los compases finales de la construcción del edificio. Entre 1511 y 1512 Egidio Gallo y Blosio Palladio escribieron dos *panegyrica* en los que conectaban la villa y los jardines con el estilo de vida de los antiguos, al estilo en el que los literatos de la época asociaban arquitectura moderna y antigua a través de las composiciones literarias⁶⁰.

Entre las dos obras, la *Suburbanum Augustini Chisii* de Palladio es más interesante pero ambas describen literariamente la arquitectura, los jardines con sus fuentes, pérgolas, setos y la *loggia* sobre el Tíber, e incluso las pinturas que hasta entonces se habían terminado, demostrando cuánto elogiada y famosa era la villa en la vida cultural romana de la época. Con la precariedad de fuentes de las que disponemos aún para su período romano no tenemos la certeza de que Colón conociese Agostino Chigi o la Farnesina pero sí que poseía una edición de la obra de Palladio que es comprada en Roma en septiembre de 1515, una obra que actualmente no se conserva en su biblioteca⁶¹. Se podría realizar la hipótesis que una personalidad sensible y deseosa de conocer todas las novedades como el gran banquero y empresario si enés se habría interesado por conocer un personaje como Colón en su estancia romana; no sólo como hijo del descubridor y almirante de las Indas sino como humanista y por testigo presencial de las novedades del Nuevo Mundo. Es reconocido como en la Loggia de Psiche de la Farnesina Giovanni da Udine representó los primeros frutos americanos dentro del gran repertorio botánico que se encuentra en las guirnaldas que se superponen a las aristas de la estructura arquitectónica de la bóveda⁶². Los frescos son iniciados precisamente en 1515-1516 y en él aparecieron por primera vez representadas las cinco primeras especies que Cristóbal Colón trajo en sus viajes. Se trata concretamente del maíz, el pepino, dos tipos de calabaza y la judía, las cuales aún no se habían introducido en repertorios botánicos ni en ediciones impresas sino que debían de ser conocidos por el entorno de Chigi o de la escuela de Rafael mediante testigos presenciales que poseían estas preciadas semillas o que habían conocido, dibujado o incluso estudiado estas plantas. Entre los posibles informadores es necesario introducir a Hernando Colón como buen interlocutor de Chigi o el entorno de Rafael y Udine sobre este tema ya que él mismo era un apasionado de jardines, estudioso de botánica y primer introductor en Sevilla de plantas americanas para su jardín suburbano⁶³.

59 ALBERTI 1485 [1980], lib. IX, cap. II, [vol. II, pp. 790-794]. Sobre Alberti y la villa humanística véase BURNS 2012, pp. 39-43, con bibliografía.

60 GALLO 1511; PALLADIO 1512. Ambas composiciones son estudiadas en FROMMEL 2003b, pp. 18-23, y ROWLAND 2005a en relación, respectivamente, a la arquitectura y los jardines de la villa. Una reedición de la obra de Palladio en ROWLAND 2005b.

61 *Abecedarium B*, f. 56r, *ad vocem Blosius Palladius: Augustini Chisii Suburbanum* (nº 3742).

62 CANEVA 1992, pp. 82-83; CANEVA 2003, p. 150.

63 PLAZA en prensa_a, apartado: *Hernando Colón y su palacio y jardín suburbano all'antica*.



Fig. 8. Ambrogio Brambilla (grabador), Vista de Sevilla, Roma, ed. Pietro de Nobile, 1585. Detalle del jardín y palacio suburbano de Hernando Colón. Colección Fundación FOCUS-Abengoa Sevilla.

La Farnesina también refleja la búsqueda en Roma por aquel entonces, y sobre todo por parte de Peruzzi, de la arquitectura de la *domus* antigua, que en la interpretación del arquitecto posee entonces una volumetría muy neta donde un cuidado diseño se extiende a todas las fachadas organizadas mediante la superposición de órdenes arquitectónicos, en este caso pilastras de orden *tuscanico*. En la edición ilustrada de Fra Giocondo la *domus* tiene también estas características compositivas fundamentales en la ilustración de la *ichnographia* y la *scenographia*, y ambos habrían sido dos de los modelos, uno teórico y el otro construido, para el posterior palacio de Colón en Sevilla (fig. 8)⁶⁴.

Tras la experiencia de la villa Chigi la obra que recuperará definitivamente la arquitectura al nuevo modo de los antiguos será el proyecto de villa Medici en el Monte Mario, después villa Madama. La Farnesina, aún siendo un gran ejemplo de arquitectura *all'antica* presenta una acumulación de reminiscencias del tardo Cuatrocientos toscano – en la neta volumetría que refleja la de la villa Chigi alle Volte en Siena pero también en el gran friso ornamentado –, y de la arquitectura romana de la época como palacio Riario, más tarde de la Cancelleria, o ligados a Bramante como el palacio Castellesi en la plaza Scossacavalli o el palazzetto Turci en la via Papalis, sobre todo en lo que respecta al diseño de la fachada mediante la sucesión paratáctica del orden arquitectónico sobre fondo liso o de ladrillo.

Villa Madama, proyectada diez años más tarde, es un reflejo del mundo cultural de la corte de León X, de las búsquedas filológicas de la arquitectura antigua por parte de literatos y arquitectos, sea en los textos como en los monumentos, y en definitiva de la síntesis de Rafael en su búsqueda del método de proyecto de los antiguos que tiene su mayor panegírico en la *Carta a León X*⁶⁵. Si bien León X compró el terreno en 1516, una vez que Colón ya no está en Roma, e inmediatamente después tuvo inicio el proceso de proyecto que involucró a Rafael, Antonio da Sangallo el Joven y Giovan Francesco da Sangallo, el proyecto de villa Madama reflejaba como ninguna otra obra arquitectónica de la época las investigaciones sobre el estilo de vida, la cultura y la arquitectura de la Antigüedad que conducían Rafael y el entorno del papa León X desde su subida al solio pontificio y el nombramiento poco después de Rafael como conservador de las antigüedades de Roma. Un momento cultural que Colón vivirá plenamente en la Roma de la época, como observamos de las cada vez más obras literarias de la época por el estudiadas y anotadas que vamos conociendo.

64 Sobre este tema véase las consideraciones en *Ibidem*.

65 Sobre villa Madama véase aún FROMMEL 1984b; BURNS 1984, pp. 391-294. Sobre la *Carta a León X* véase SHEARMAN 2003, pp. 500-545; DI TEODORO 2003; DI TEODORO 2013a; DI TEODORO 2013b.

Colón y la búsqueda filológica de la Arquitectura Antigua a través del estudio de las *Epistulae* de Plinio el Joven (con una nota al patio circular)

De la Villa Madama se conservan numerosos dibujos que permiten reconstruir en parte su *iter* proyectual⁶⁶, a lo que es necesario añadir la descripción del proyecto que realizó el propio Rafael para el papa⁶⁷. A través de estas fuentes las *Epistulae* de Plinio, concretamente las cartas en las que describe sus villas *Laurentinum* y *in Tusci*, se erigen como una de las más importantes referencias por ser la más explícita y clara mención literaria de la villa antigua de un patricio romano a la que se tenía acceso en el Renacimiento. También existían otras fuentes antiguas accesibles entonces: como el capítulo dedicado a la villa en el *De Re Aedificatoria* (lib. VI, cap. IX) y sobre todo las obras de los agrónomos –Columela, Catón, Varrón y Palladio Rutilio– que si bien son menos explícitos en cuanto a la comprensión de la ideología y las partes de la villa eran leídos y considerados como fuente para el proyecto de arquitectura como demuestra la frase «Columela la villa sia partita in tres parte urbana rustica e fruttuaria» que Antonio da Sangallo el Joven anota en el verso de un dibujo de villa con patio circular, relacionado precisamente con villa Madama (fig. 17)⁶⁸. Precisamente al tema de la correlación entre texto clásico como fuente antigua y moderna arquitectura prestó mucha atención Colón: estudió el capítulo de Vitruvio sobre la villa a la vez que poseía numerosas ediciones de las obras de los agrónomos. Algunas de ellas las adquiere en su estancia romana y las estudia profundamente, como demuestran sus apostillas, sobre todo el *De Re Rustica* de Columela, sirviendo más tarde como fuente para la construcción de su palacio suburbano y sus jardines en Sevilla⁶⁹.

Volviendo a las *Epistulae* de Plinio, el patricio romano era la máxima autoridad para conocer las partes y la terminología de la villa de los antiguos en el Renacimiento. Entre otros buenos entendedores de la arquitectura y la ideología de la villa humanística, Bernardo Bembo leyo y estudió Plinio en relación a la villa, como se observa en sus apostillas a la edición de Treviso de 1483⁷⁰; también como acreditada fuente lo menciona Francesco Maria Grapaldo en 1494⁷¹ y el interés por esta fuente antigua en la época y entorno humanístico de León X se evidencia por la edición florentina de 1515, derivada de la aldana de 1502 y dedicada al pontífice⁷², además de por el interés de los arquitectos ligados al papa.

En su estancia romana Colón adquirió tres ejemplares de las *Epistulae*: al inicio de la misma, en octubre de 1512, una edición romana de 1490 y en junio de 1515 dos ejemplares de la importante edición comentada por Giovanni Maria Cattaneo: concretamente la primera edición de 1506 y

66 Para una visión de conjunto de los dibujos véase FROMMEL 1984b. En particular, sobre los más importantes véase recientemente: SCIMEMI 2005 y ZANCHETTIN 2013 (GDSU 314A), DONETTI 2013 (GDSU 273A).

67 SHEARMAN 2003, vol. I, pp. 405-413; DI TEODORO 2003, pp. 251-257; DI TEODORO 2013c.

68 GDSU, 1054v A, véase FROMMEL 1984b, pp. 331-332; KELLER 2000.

69 PLAZA en prensa_a, apartado: *Hernando Colón y su palacio y jardín suburbano all'antica*.

70 SHERMAN 2013; CURTI 2013; BURNS 2013, p. 120.

71 GRAPALDO 1494, f. 22 (lib. I, cap. IV).

72 PLINIO 1515.

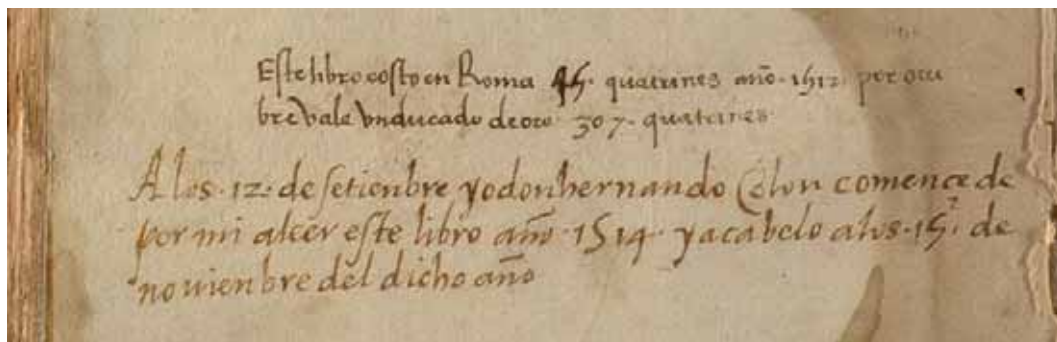


Fig. 9. Plinio 1490, BCC, s.n.c. (6-3-16). Anotación de Hernando Colón en la guardia anterior del libro.

una edición corregida veneciana de 1510, contenidas posiblemente ya entonces en un mismo volumen⁷³.

El incunable romano es el que más nos interesa⁷⁴. Colón escribió en la guarda de este libro que «A los 12 de setiembre yo don Hdo Colón comencé de por mí a leer este libro año 1514 y acabelo a los 15 de noviembre de dicho año» (fig. 9)⁷⁵. Si bien adquirió el libro, junto a tantos otros, al inicio de su estancia romana, en 1512, inició su lectura en Roma dos años después; un mes y medio más tarde que Rafael, junto a Fra Giocondo y Giuliano da Sangallo, tomase oficialmente las riendas de San Pedro y de la entera política arquitectónica papal cuyo programa viene resumido en la famosa carta que escribe entonces el urbinés a Baldassarre Castiglione donde menciona que «Vorrei trovar le belle forme degli edifici antichi, né so se il volo sarà d'Icaro. Me ne porge gran luce Vitruvio, ma non tanto che basti»⁷⁶. Al igual que en otros casos, Colón no solo lee el libro con gran interés sino que las numerosas apostillas denotan el estudio detallado y profundo de uno de los libros que protagonizaron el debate en el ambiente arquitectónico de la Roma de ese año, concretamente las dos famosas cartas de Plinio el Joven a Gallo y Domizio Apolinar en las que describe sus villas *Laurentinum* (Ep. II, 17) y *In Tusci* (Ep. V, 6) (fig. 10)⁷⁷. Efectivamente, el interés de Colón en el libro se concentró exclusivamente en las dos cartas sobre las villas, que estudió y anotó profusamente, mientras que en el resto de epístolas se limitó a anotar al margen una breve frase inicial a modo de epítome. Esto descarta un interés literario, histórico o puramente filológico en las cartas por parte de Hernando y refleja, en cambio, un estudio minucioso de la

73 PLINIO 1506, PLINIO 1510, BCC, n°2046 (119-7-5[2]). Mas tarde, mientras se encontraba con la corte del Emperador en 1522 adquirió otra edición de Lovaina de 1516, PLINIO 1516, *Abecedarium B*, f. 54r, *ad vocem C. Cecilius Plinij* (n° 1120).

74 PLINIO 1490, BCC s.n.c. (6-3-16). Aún si no posee número de registro colombino no cabe duda de que perteneció a Colón y fue comprado por él en Roma. A raíz de mis últimos estudios constato que numerosos libros que pertenecieron indudablemente a Colón y que hoy se conservan en su biblioteca no se encuentran en los repertorios; entre ellos se encuentra la edición apostillada de 1522 del *De Architectura* pero también la edición de *Romanae Historiae Compendium* de Pomponio Leto que Colón escribe haber leído y anotado (véase la n. 47). Este hecho revela una especie de *contabilidad paralela* de los libros de Colón, encontrándose ejemplares que escapaban del asiento en el *Abecedarium B + Supplementum* y los demás repertorios y que quizás tenían un destino más personal, quizás a su biblioteca privada diferente de la pública, lo que explicaría que estos ejemplares no introducidos en los repertorios son estudiados y anotados por Colón.

75 PLINIO 1490, BCC s. n. c. (6-3-16), verso de la guardia anterior.

76 CARTA DE RAFAEL A BALDASSARRE CASTIGLIONE, S. F. (1514), publicada en GOLZIO 1936, pp. 30-31.

77 Una reedición de las Cartas sobre las villas en *Plinio* 2007, pp. 42-57, con bibliografía. Modernas ediciones críticas de la completa obra de las EPISTULAE: PLINIO 1958-1959; PLINIO 1962 Y PLINIO 2014.

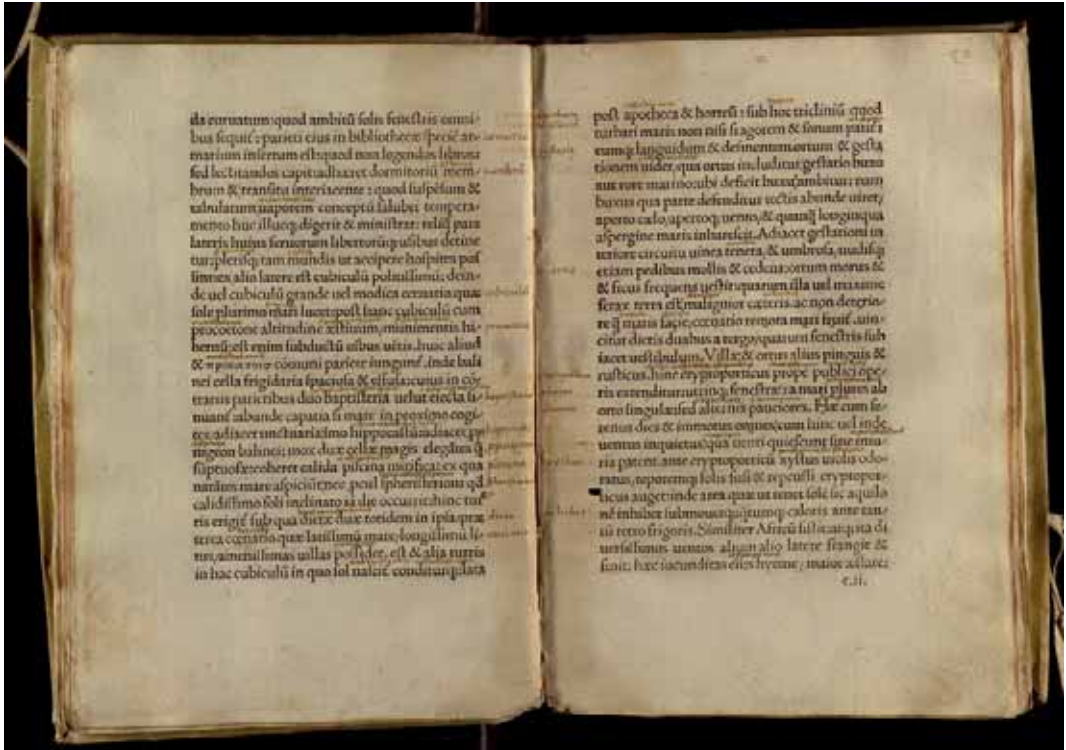


Fig. 10. Plinio 1490, BCC, s.n.c. (6-3-16), h. 31r-32v. Anotaciones de Hernando Colón.

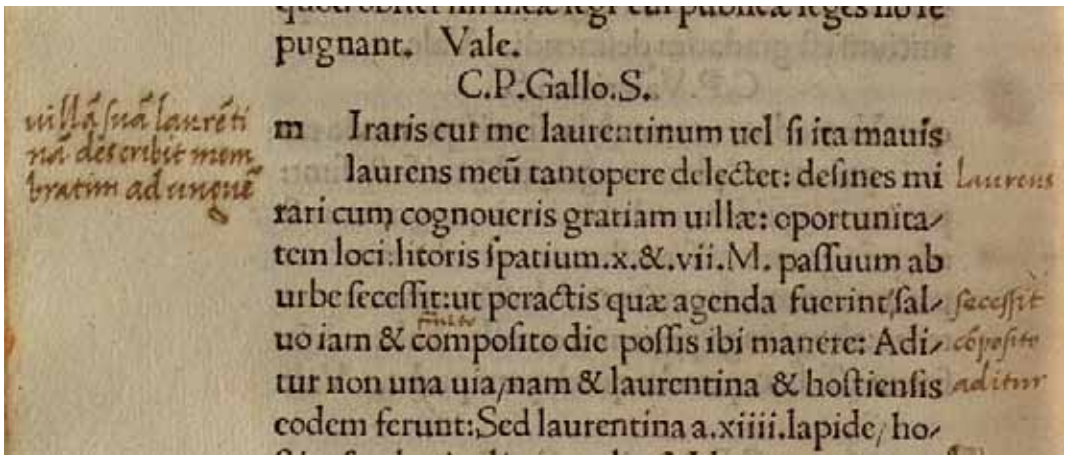


Fig. 11. Plinio 1490, BCC, s.n.c. (6-3-16), h. 30r. Anotaciones de Hernando Colón

arquitectura de la villa antigua en la propia Roma de 1514, cuando es necesario datar las apostillas. Un contexto en el cual el español se habría visto influenciado por la contemporánea búsqueda de la arquitectura de la Antigüedad como base de la arquitectura moderna a través de uno de sus instrumentos más importantes como era la obra pliniana en sus diferentes ediciones.

Colón advierte que Plinio se concentra en la descripción arquitectónica –«describit membratim»– de las partes de la villa realizada «ad unguem», hasta el último de talle como el mismo escribe a modo de epítome al inicio de la carta a Gallo, (fig. 11)⁷⁸. Es precisamente a la terminología de las partes de la villa a lo que Colón presta más atención frente a otros temas que habrían podido interesarle de las cartas, del mismo modo que realizará Rafael cinco años más tarde, en torno a 1519, en la *Lettera su villa Madama* en la que describe el proyecto al papa con léxico arquitectónico pliniano⁷⁹.

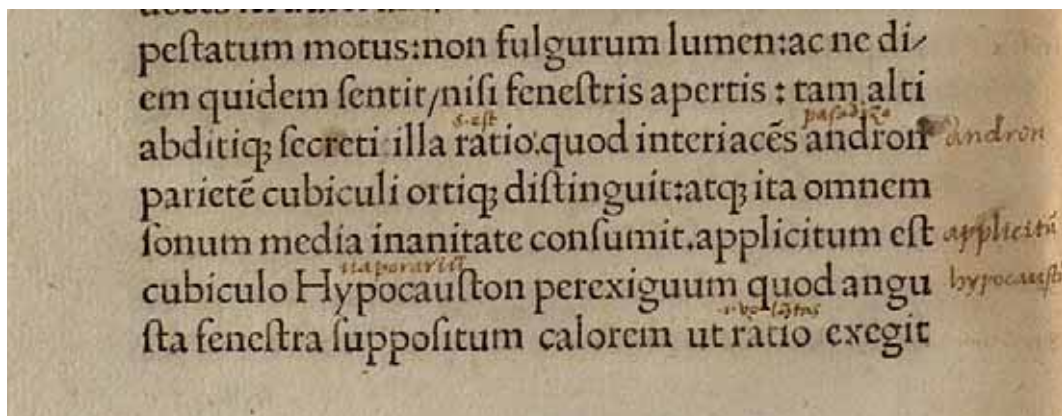


Fig. 12. Plinio 1490, BCC, s.n.c. (6-3-16), h. 32v. Anotaciones de Hernando Colón

Del mismo modo que las notas vitruvianas y casi todos sus escritos en los libros, Colón escribía en latín pero se le escapa algún término castellano que no conoce su transposición en terminología latina: por ejemplo, en este caso anota el término «pasadizo» que interpreta por el pliniano *andron* (fig. 12). Las anotaciones colombinas son de dos tipos según una clasificación en función sea de su posición con respecto al texto como del contenido de las mismas, distinguiendo entre anotaciones marginales y en el interlineado. Entre las líneas de texto Colón introduce reflexiones, adiciones, correcciones o interpretaciones personales de los diferentes pasajes, mientras que en los márgenes anotaba únicamente vocablos presentes en el texto de las cartas y que indican fundamentalmente la terminología pliniana de las partes de la villa. «atrium», «triclinium», «cubiculum», «absida» «baptisteria», «piscina», «caenatio», «gestatio», «cryptoporticus», «andron», «diaeta», «xystos» son términos, junto a muchos otros, que Colón anotó en el margen contemporáneamente que aparecían mencionados por Plinio en un pasaje de alguna de las cartas (fig. 13)⁸⁰.

78 PLINIO 1490, BCC s.n. (6-3-16), 20v, Hernando Colón: «Villam sua[m] laure[n]tia[m] describit membratum ad unguem».

79 La importancia del estudio de las *Cartas* de Plinio en la *Lettera* de Rafael es habitualmente reconocida: véase BURNS 1984, p. 391 y Di TEODORO 2013c. Véase también el capítulo de F. P. Di Teodoro en este volumen.

80 También anota otras como «Armarium», «morus», «hypocaustum», «villa» «soleas», «tecti», «valvas», «spheristerion», «balinea», «squillas».

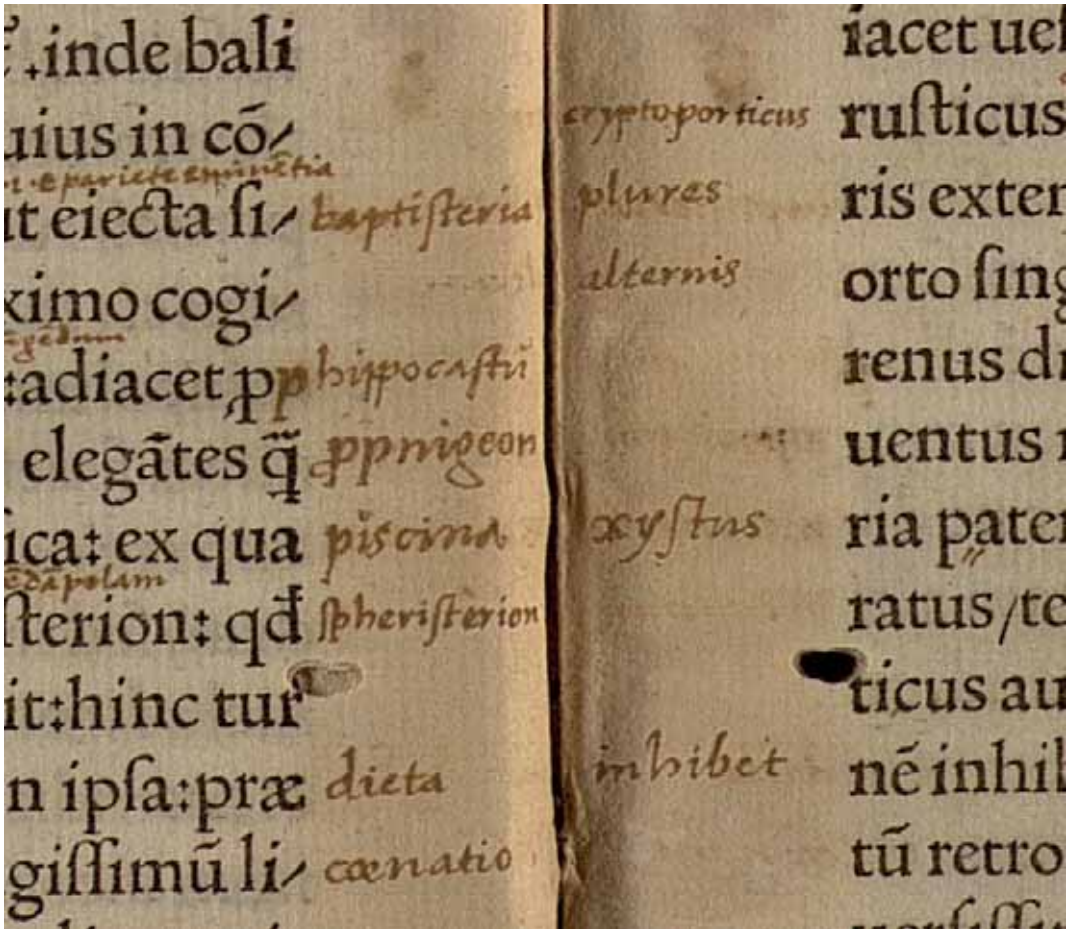


Fig. 13. Plinio 1490, BCC, s.n.c. (6-3-16), h. 31v-32r. Anotaciones de Hernando Colón

En el otro tipo de anotaciones que realiza en el interlineado Colón interpreta, con pocos términos y con sus propias palabras, aquéllo que Plinio describe: el «cryptoportico» pliniano es interpretado como «secreta est porticus», la «aphoteca» como una «cella vinaria» o el «Hypocaustum» como un «vaporiarum» (fig. 12). Dentro de este tipo de anotaciones, quizás las más interesantes, es necesario introducir también las correcciones que Colón realizó sobre las dos cartas. Son de varios tipos: las primeras son de tipo ortográfico y de puntuación y a lo largo de todo el texto Hernando introdujo sea signos de puntuación como correcciones de errores ortográficos o letras que faltan en un vocablo. Otras son de tipo gramatical y a veces tacha una conjunción que bajo su punto de vista no está correctamente introducida. Otro tipo son las correcciones de palabras, vocablos o símbolos que Colón sustituye por otros que habría podido considerar por sí mismo más adecuados. Entre este tipo de signos colombinos en la *Epistula* a Gallo se encuentra la que nos interesa más entre todas las anotaciones colombinas: la corrección de la forma del *atrium* de la villa Laurentina que en esta edición se asociaba a una interpretación en forma de la letra D, impresa con un carácter

tipográfico entre su correspondiente griega mayúscula, Δ, y minúscula, δ. En su estudio de las partes arquitectónicas de la villa Hernando tachó la *D* e introdujo la letra «O» indicando así su exégesis del *atrium* de entrada a la villa de Plinio en forma circular (fig. 14)⁸¹. El hecho de corregir estos términos por otros no puede leerse simplemente por un deseo filológico de corregir esta edición con respecto a algunas de las otras que Colón consideraría más correcta sino que es necesario también considerar estas correcciones como una exégesis particular de los términos arquitectónicos de las *Cartas* ya que en el resto de las notas no existe tal interés filológico-comparativo con otras ediciones y a su vez están llenas, como hemos visto, de reflexiones y consideraciones arquitectónicas.

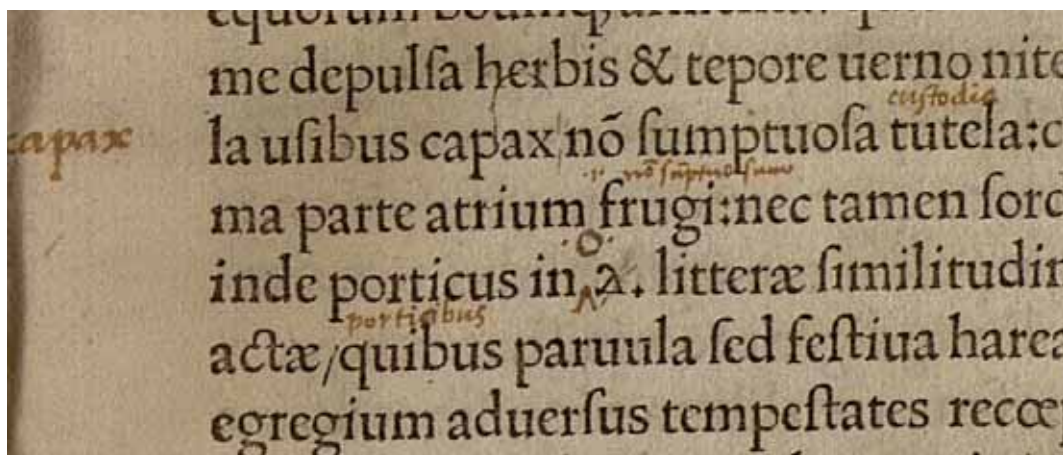


Fig. 14. Plinio 1490, BCC, s.n.c. (6-3-16), h. 31r. Anotaciones de Hernando Colón

La anotación de Colón en relación a la interpretación de la forma del atrio de la villa Laurentina es particularmente ilustrativa, ya que se hace eco de uno de los debates más importantes en el campo de la recuperación de la arquitectura de los antiguos a través de la correlación entre exégesis de texto antiguo y moderna interpretación de la Antigüedad. Desde los años Setenta del Cuatrocientos no existía unanimidad entre arquitectos y filólogos para interpretar este pasaje de Plinio debido a que el signo que indicaba la letra de la forma del *atrium* de la villa en los diferentes manuscritos no era claro, o bien estaba corrompido o variaba según los diferentes escribas, dando lugar a diferentes interpretaciones y siendo la *D* y la *O* las más comunes⁸². En la mayoría de las ediciones de las cartas desde la *editio princeps* de 1471 el atrio tiene forma de *O*⁸³ aún si antes de ellas ya Biondo en la *Roma triunfante* cita el pórtico con esta forma (lib. IX): así lo encontramos, entre otras, en la edición de las *Epistolae* «correcte» por Filippo Beroaldo el Viejo de 1498, al igual que en la edición *aldina* a cargo de Fra

81 Ivi, f. 21r.

82 Menciones de la interpretación en la arquitectura del Renacimiento entre la *O* y la *D* en COFFIN 1967, pp. 118-119; COFFIN 1979, p. 248; BIERMANN 1986, pp. 504-505; RUFFINIÈRE DU PREY 1994, pp. 62-63, CLARKE 2003, p. 89.

83 Una lista de las diferentes ediciones de las *Epistolae* en PLATNER 1901.

Giocondo de 1508 donde se introducían nuevas cartas encontradas por el fraile en Francia⁸⁴. El estudioso de Plinio Giovanni Maria Cattaneo, del que Colón poseía dos ediciones de las *Epistulae*, realizó una aportación interesante a la exégesis: en sus ediciones comentadas de 1506 y 1510 también interpreta el atrio en forma de O, una decisión que explicó detalladamente en el comentario a la «O litterae»⁸⁵. El humanista elige la «rotunditatem ad typum litterae O» pero también menciona que existe una «seconda lectione in Δ», es decir, una segunda interpretación filológica o el modo de leer un texto⁸⁶, a la cual el humanista no adhiere por razones más de tipo arquitectónico que filológico ya que aduce que en ese caso el pórtico tendría una inadecuada forma triangular.

El debate en torno a la «seconda lectione» que Cattaneo menciona ya en 1506 tiene su origen en manuscritos de las *Epistulae* relacionados con la familia Medici desde inicios del siglo XV. En la florentina biblioteca médica de San Marcos se encontraba uno de los más importantes manuscritos para el estudio de la obra, a la vez que el único manuscrito conocido en el cual el *atrium* de la villa Laurentina se menciona como «in D litterae»⁸⁷. Poliziano, tan cercano a Lorenzo el Magnífico y «custode» de la biblioteca de San Marco⁸⁸, interpretó más tarde la D como la forma del atrio pliniano en su *Commento alle Selve* de Stazio de 1480-1481⁸⁹. Los otros dos manuscritos conocidos en el Renacimiento y que difieren de la interpretación en O del *atrium*, concretamente «inde litterae», se encontraban accesibles al entorno romano del papa León X: uno en su biblioteca particular, heredera de la biblioteca médica, y otra en la biblioteca pontificia⁹⁰. Ambos son la base de la importante edición de las *Cartas* que publica Pomponio Leto en 1490, que Colón adquirió y anotó en Roma en 1514, y que deriva fundamentalmente de sus correcciones a una edición de Treviso de 1483 donde el *atrium* tiene forma circular⁹¹. Es bien conocido que no existía unanimidad entre los humanistas en torno a la caracterización arquitectónica de las partes principales de la *domus* y la *villa* romana, sobre todo de partes como el *atrium*, el *vestibulum*, o el *cavum aedium*⁹². Precisamente, la descripción formal, a modo de carácter alfabético, del *atrium* de la villa Laurentina favoreció que el debate en torno a su forma pase de filólogos a arquitectos desde la Florencia de la segunda mitad del siglo XV y más tarde en la Roma de inicios del siglo XVI. El atrio, ya convertido en patio interior circular tendrá gran fortuna en el Renacimiento desde la casa de Andrea Mantegna en Mantua, los proyectos de Francesco di Giorgio, las reconstrucciones de Fra Giocondo de la casa antigua,

84 PLINIO 1498, f. 32r; PLINIO et al. 1508, f. 54. Una confrontación de ediciones en RUFFINIÈRE DU PREY 1994, pp. 59-61.

85 PLINIO 1510, f. 40r: «O litterae in rotunditatem ad typum litterae O fuit etiam in seconda lectione in Δ litterae ut scilicet porticus illae triangulares essent».

86 Sobre la acepción de *lectio* en el léxico de los humanistas véase RIZZO 1973, pp. 209-212.

87 Biblioteca Mediceo Laurenziana (Florencia), *Codex S. Marci*, 284, f. 54v-56r: 55r. Véase la confrontación filológica de manuscritos y ediciones en relación a este pasaje en PLINIO 1962, p. 76 (n. 4).

88 BRANCA 1981, cit. en p. 169.

89 POLIZIANO 1978, lib. I, cap. 5, p. 341: «De lapide speculari diximus supra. Plinius libro II Epistolarum, epistola 17: «Cuius in prima parte atrium frugi nec tamen sordidum; deinde porticus in D litterae similitudinem circumactae, quibus párvula sed festiva área includitur»

90 Los manuscritos se conservan actualmente: uno en la Biblioteca Medicea Laurenziana (*Plutei* 4736) y el otro en la Biblioteca Apostolica Vaticana (*Vat. Lat.* 3864); sobre la historia de ambos véase PLINIO 1962, pp. 367-368.

91 STOUT 1962, p. 15.

92 PELLECCIA 1992.

Baldassarre Peruzzi, villa Madama o el palacio de Carlos V⁹³. Estos ejemplos, y muchos otros, están influenciados por la exégesis de la villa laurentina de Plinio pero la interpretación de los arquitectos, al igual que los filólogos, no era unívoca. Es precisamente el arquitecto de Lorenzo el Magnífico, y posteriormente muy cercano a León X, Giuliano da Sangallo, quien proyectó un *atrium* en forma de *D* en una de las versiones del proyecto que realiza para el rey de Nápoles y que se conservan en el *Libro di Disegni*, así como una versión reducida en el llamado *Taccuino Senese*, ambas reconducibles a los años Ochenta del Cuatrocientos (fig. 15)⁹⁴.

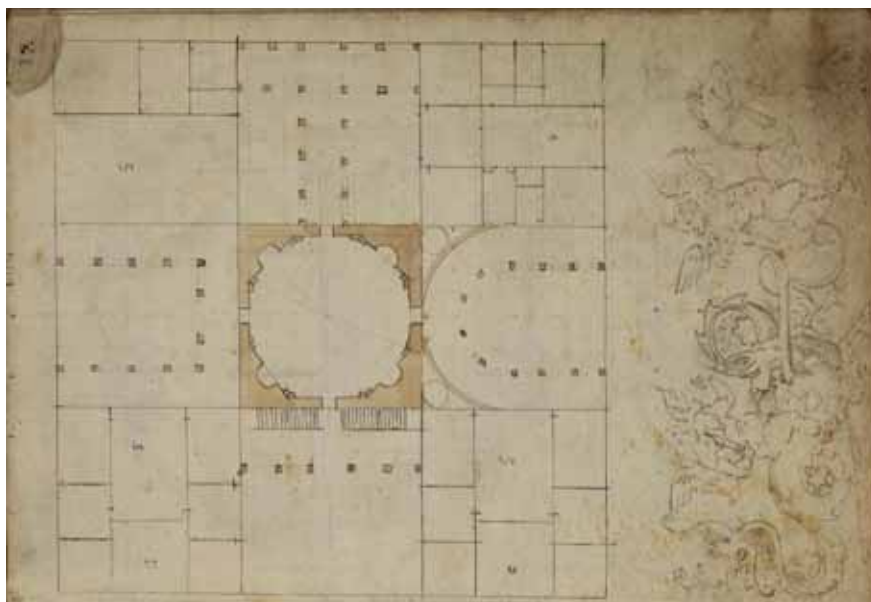


Fig. 15. Giuliano da Sangallo, proyecto de palacio para el Rey de Nápoles, hacia 1480. Biblioteca Comunale di Siena, S.IV.8 (*Taccuino Senese*), f. 17r.

La exégesis de Giuliano –influenciada seguramente por Poliziano y Lorenzo el Magnífico – no varía con los años ni adhiere a otra *lectio* filológica de la *Epistula* y viene propuesta nuevamente en uno de sus últimos proyectos, el palacio Medici en la florentina via Laura (1514-1516). Un proyecto que en el gran dibujo conocido, realizado junto a su hermano menor Antonio, representa el atrio de entrada con forma de *D* o semicírculo (fig. 16)⁹⁵.

93 Véanse los estudios contenidos en este volumen.

94 Biblioteca Apostolica Vaticana, Reg. Lat. 4212 (*Codex Barberini*), f. 9r; Biblioteca Comunale di Siena, S. IV. 8, (*Taccuino Senese*), f. 17r.

95 Sobre el dibujo (GDSU, 282 A) y el proyecto véase FROMMEL 2014, pp. 369-371; BROTHERS 2005; PELLECCIA 1996; ELAM 1994, pp. 374-382; PELLECCIA 1993; TAFURI 1992, pp. 96-97, a la espera de el libro que recoge las contribuciones al congreso *Giuliano da Sangallo* (CISA Palladio, 7-9 de junio de 2012), Beltramini, G., Burns, H., Nova, A. (coords.).

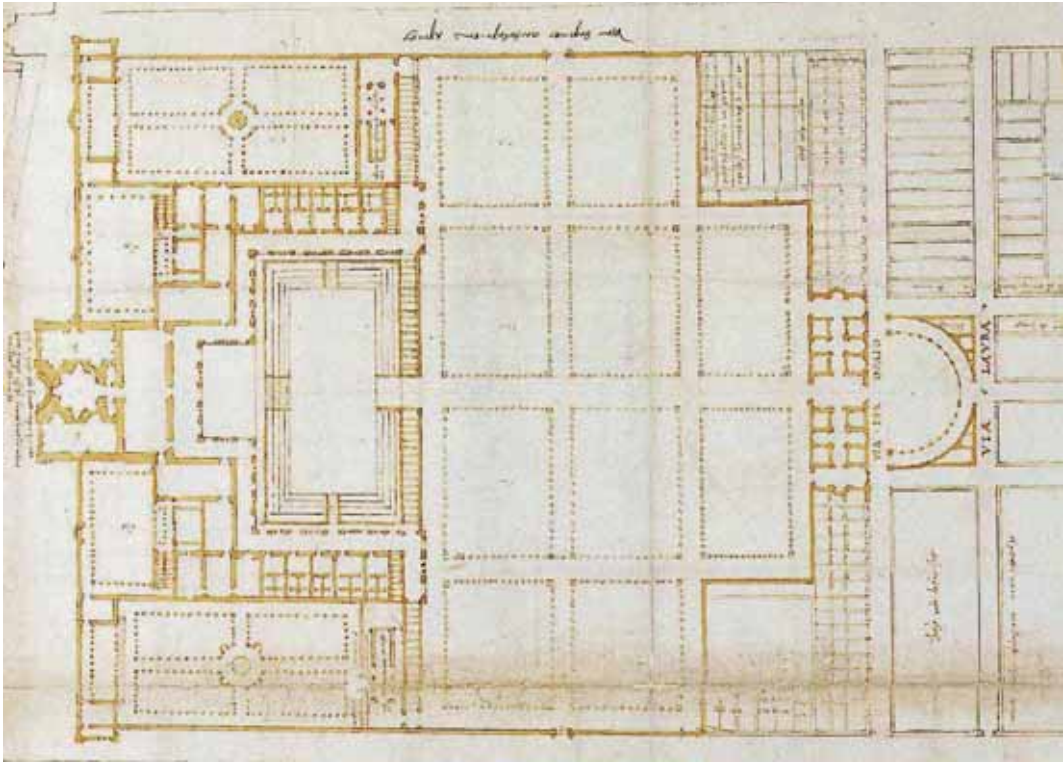


Fig. 16. Antonio da Sangallo el Viejo (a partir de Giuliano da Sangallo?), proyecto de villa Medici en via Laura, Florencia, hacia 1512-1516. Gabinetto Disegni Stampe degli Uffizi, n°282 A.

Este proyecto precede de pocos años, en su última redacción, al proyecto de villa Madama con atrio o patio circular (fig. 17) y la confrontación de ambos refleja el debate filológico en torno al texto pliniano por parte de dos generaciones de arquitectos en la época en la que Colón está en Roma. A su vez, refleja la victoria definitiva de la exégesis arquitectónica *raffaellesca* y de la mayoría de los humanistas sobre la forma circular de la villa Laurentina poco antes del proyecto del palacio de Carlos V. Si bien hoy es considerada por la crítica la *D* como la verdadera forma del *atrium* de la villa⁹⁶ en el Renacimiento se consolidó la idea, como hemos visto, de que el atrio de la villa de Plinio era circular y así Scamozzi lo representó por primera vez en la *L'idea dell'architettura universale* de 1615⁹⁷, aunque si en arquitectos como Vignola a lo largo del siglo *xvi* quizás pervivió una ambigüedad entre ambas soluciones formales que plasmó en sus proyectos de villa Giulia y Caprarola.

96 PLINIO 1958-1959, I, p. 108; PLINIO 1962, p. 76; PLINIO 1969, p. 133.

97 SCAMOZZI 1615, parte I, lib. III, cap. XII, pp. 265-270; véanse las consideraciones en DAVID, HEMSOLL 2015.

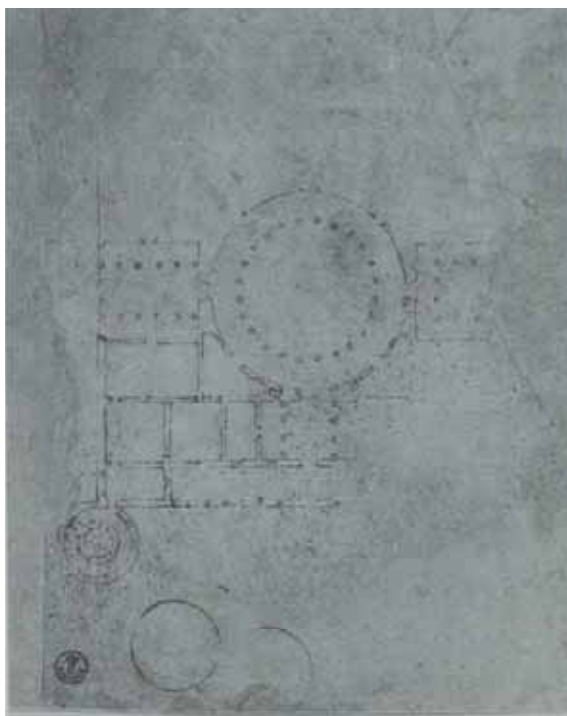


Fig. 17. Antonio da Sangallo el Joven, proyecto para villa Madama, hacia 1517. Gabinetto Disegni Stampe degli Uffizi, n°1054r A.

Consideraciones finales

Colón era muy cercano a Carlos V a la vez que familiar en el trato quizás con algunos de los más importantes comitentes de arquitectura españoles del momento con quienes coincidió en su infancia en la escuela cortesana y más tarde en la corte de Carlos V a partir de su periplo europeo. En el entorno áulico también habría tenido contacto con otros intelectuales que iban en el séquito del emperador, sobre todo en su estancia andaluza de 1526 en la que se fraguó el proyecto para el palacio de Carlos V. El palacio granadino incorporaría más tarde parte de las investigaciones en torno a una arquitectura moderna basada en la búsqueda de la Antigüedad que tuvo lugar en la Roma de León X y que tuvo en la villa Madama su más importante manifiesto arquitectónico.

De ese mundo cultural se hizo eco Hernando Colón al menos desde sus estancias romanas a partir de 1512. Desconocemos su actividad en Roma más allá de la compra y estudio de ciertos libros a partir de los cuales sabemos de su interés por conocer en profundidad la antigua Roma a través de su moderna interpretación filológica de la mano de autores como Flavio Biondo o Pomponio Leto. En Roma también se interesó por la base de la exégesis de la arquitectura antigua que entonces era representada por el estudio fundamentalmente de Vitruvio y de Plinio el Joven que tanto influyó precisamente en el proyecto de villa Madama y, por lo tanto, quizás también del palacio de Carlos V.

El estudio por parte de Colón de los textos de los humanistas que redescubren la antigua Roma, pero sobre todo el estudio tan profundo, que aquí damos a conocer, de las cartas de Plinio ya en 1514, unido a su estudio de mediados de los años Veinte del *De Architectura*, hace de Hernando uno de los comitentes de arquitectura españoles más expertos en el conocimiento de la arquitectura de los antiguos de la primera mitad del siglo XVI. Del mismo modo, Colón no se conformó con un conocimiento científico de la cultura y la arquitectura de la Antigüedad sino que se interesó por su interpretación como base de la arquitectura moderna, algo que se observa sobre todo en su sensibilidad al debate arquitectónico en torno a la forma del atrio de la villa Laurentina.

Con todo ello Hernando Colón emerge como uno de los más cultos personajes del entorno de los Reyes Católicos, y más tarde de la corte del Emperador, en materia de arquitectura antigua y moderna; una familiaridad con la arquitectura que es adquirida a través del contacto profundo con la Roma de León X que le acompañará toda su vida y que podría haber tenido su reflejo tanto en los proyectos arquitectónicos ligados al entorno del Emperador, el palacio de Granada *in primis*, pero sobre todo en su palacio suburbano en Sevilla.

Índice de obras citadas

- ALBERTI, Leon Battista (1515). *La historia de Ippolito et Dianora*, Firenze, s.n.
- (1495). *Opera*, Florentiae, Bartholomaeus de Libris.
- (1485/1980). *De Re Aedificatoria*. Firenze: Niccoló di Lorenzo Alemanno (*L'Architettura*, trad. de Orlandi, G., intr. y notas de Portoghesi, P., Milano: Il Polifilo).
- ÁLVAREZ MÁRQUEZ, M.C. (2003). «El itinerario de adquisiciones de libros de mano de Hernando Colón», *Historia, Instituciones, Documentos* 30, pp. 55-102.
- Andrea Palladio e la villa veneta (2005). *Andrea Palladio e la villa veneta: da Petrarca a Carlo Scarpa*, catálogo de la exposición, Beltrami, G. y Burns, H. (eds.), (MuseoPalladio, Palacio Barbaran da Porto, Vicenza, 3 marzo-7 julio 2005), Venezia: Marsilio.
- ARRANZ MÁRQUEZ, L. (2009). voz «Colón, Hernando», en *Diccionario Biográfico Español*, Madrid: Real Academia de la Historia, 14, pp. 236-241.
- BERNAL ULECIA, B. (1936). «Hernando Colón y los intereses de los herederos del Almirante: un documento revelador», *Tierra Firme* 2, pp. 305-318.
- ARRANZ MÁRQUEZ, L. (1982). *Don Diego Colón. Almirante, gobernador y virrey de las Indias*, Madrid, CSIC.
- BIANCA, C. (2005). «Gli umanisti», en *La Roma di Leon Battista Alberti* 2005, pp. 314-327
- BYERMANN, H. (1986). «BETRACHTUNGEN ZUR VILLA MADAMA», *MITTEILUNGEN DES KUNSTHISTORISCHES INSTITUT IN FLORENZ*, 30, 1986, pp. 493-536.
- BIONDO, Flavio (2012). *Roma Instaurata – Rome Restaurée*, édition, traduction, présentation et notes par Raffarin-Dupuis, A., Paris: Les Belles Lettres, 2005.
- (1510). *De Roma Instaurata; de Italia illustrata opus; de Gestis venetorum; Imperatorum Romanorum Vite*, Venetiis: Gregorius de Gregoriis.
- (1503). *De Roma triumphante*, Brixiae; Angelum Britannicum.
- (1483). *Historiarum ab inclinatione Romanorum imperii decades*, Venetiis: Octavianum Scotum Modoetiensem.

- (1484). *Historiarum ab inclinatione Romanorum imperii decades*, Venetiis: Thomam de Alexandrinum.
- BRACCIOLINI, P. (1492). *Historia fiorentina*, Firenze: Bartholomeo p. Fiorentino.
- BROTHERS, C. (2015). «Un humanista del Renacimiento italiano en Sevilla: ciudades, arquitectura, paisaje», en Marín Fidalgo, A. y Plaza, C. (eds.), *Los jardines del Real Alcázar. Historia y Arquitectura desde el Medioevo islámico al siglo XX*, Sevilla: Patronato del Real Alcázar y Casa Consistorial. pp. 84-101
- (2005). «Progetto per un palazzo in via Laura», en *Andrea Palladio e la villa veneta 2005*, pp. 234-235.
- (1994). «The Renaissance reception of the Alhambra: the letters of Andrea Navagero and the palace of Charles V», *Muqarnas: an anual on islamic art and architecture 11*, pp. 79-102.
- BURNS, H. (2013). «Bernardo Bembo, padre di Pietro», en *Pietro Bembo e l'invenzione del Rinascimento*, catálogo de la exposición (Padua, 2 febrero - 19 mayo 2013), G. Beltramini, D. Gasparotto, A. Tura (eds.), Venecia: Marsilio, pp. 112-126.
- (2012). *La villa italiana del Rinascimento: forme e funzioni delle residenze di campagna, del castello alla villa palladiana*, Costabissara (Vicenza): Angelo Colla.
- (2005). «Leon Battista Alberti: il recupero della cultura architettonica antica», en *La Roma di Leon Battista Alberti 2005*, pp. 33-43
- (1984). «Raffaello e quel' antiqua architettura'», en *Raffaello Architetto*, pp. 381-396.
- BURNS, H., et al. (2013). *Pietro Bembo e le arti*, actas del congreso internacional (Padua, 24-26 febrero 2011), Venecia: Marsilio.
- CANEVA, G. (1992). «I festoni come cornice botanica della Loggia di Amore e Psiche», en Ch. L. Frommel (ed.), *La Villa Farnesina a Roma (Mirabiliae Italiae: 12)*, Roma: Franco Panini, pp. 145-153.
- (2003). *Il mondo di Cerere nella Loggia di Psiche: Villa Farnesina sede dell'Accademia Nazionale dei Lincei*, Roma: Fratelli Palombi Editore.
- CASTIGLIONE, Baldassarre (1534). *Los quatro libros Cortesano / compuestos en italiano por el conde Balthasar Castellón; y agora nuevamente traducidos en lengua castellana por Boscán*, Barcelona: Pietro Montpezat.

- (1528). *Il Libro del Cortigiano*, Venetia: Aldo Romano & Andrea Asola.
- BYERMANN, H. (1986). «Betrachtungen zur Villa Madama», *Mitteilungen des Kunsthistorisches Institut in Florenz*, 30, 1986, pp. 493-536.
 - Clarke, G. (2003). *Roman house - Renaissance palace: inventing antiquity in fifteen century Italy*, Cambridge: Cambridge Univ. Press.
 - COFFIN, D. R. (1979). *The villa in the life of Renaissance Rome*, New Jersey: Princeton University Press.
 - (1967). «The plans of the villa Madama», *The art bulletin* 49, pp. 111-122.
 - COLÓN, Hernando (1992). *Abecedarium By Supplementum* (ed. facsímil), Madrid: Fundación Mapfre-América / Cabildo de la Catedral de Sevilla.
 - (1915). *Descripción y Cosmografía de España*, Madrid, Imprenta del Patronato de Huérfanos de Administración [ed. facsímil, Sevilla, 1988].
 - (1905). *Registrum librorum don Ferdinandi Colon [...]*, (ed. facsímil de Huntington, A.), New York: Kraus Reprint Co.
 - (1571). *Historie del S. D. Fernando Colombo. Nelle quali s'ha particolare, & vera relatione della vita, & de'fatti dell'Ammiraglio D. Christoforo Colombo suo padre del Almirante*, Venecia [Francesco de' Francesch], 1571 [edición española de L. Arranz, Madrid, 1984].
 - CURTI, E. (2013). «Altus et pinguis secessus'. Le postille al Plinio di Stanford», en *BURNS et al.* 2013, pp. 139-144.
 - DALY DAVIS, M. (2005). «Blondi Flavii Forliviensis in Romae triumphantis libros», en *Andrea Palladio e la villa veneta* 2005, pp. 192-193.
 - DAVIS, P., HEMSOLL, D. (2005). «Le ville di Plinio il Giovane e la loro influenza sui progetti di villa veneti», en *Andrea Palladio e la villa veneta* 2005, pp. 201-203.
 - DE LA ROSA Y LÓPEZ 1906. «El itinerario de Don Hernando Colón y su vocabulario topográfico de España», *Revista de archivos, bibliotecas y museos* X, 1906, pp. 106-.
 - DI TEODORO, F. P (2013a). «Lettera a papa Leone X», en *Nello Splendore Mediceo* 2013, pp. 484-485.

- (2013b). «Lettera a Leone X», en *Pietro Bembo* 2013, p. 262.
- (2013c). «Lettera su villa Madama», en *Nello Splendore Mediceo* 2013, pp.498-499.
- (2003). *Raffaello, Baldassarre Castiglione e la Lettera a Leone X. Con aggiunta di due saggi raffaelleschi*, San Giorgio di Piano (Bologna): Minerva Edizioni.
- (2002). «Vitruvio, Piero della Francesca, Raffaeelo: note sul disegno d'architettura nel Rinascimento», *Annali d'Architettura* 14, pp. 35-54.
- DONETTI, D. (2013). «Pianta di villa Medici a Monte Mario (poi villa Madama)», en *Nello splendore Mediceo* 2013, pp. 496-497.
- FERNÁNDEZ DE OVIEDO, Gonzalo (1535). *Primera parte de la Historia Natural y General de las Indias E islas de Tierra Firme del Mar Océano*, Sevilla, Juan Cromberger.
- FERNÁNDEZ DE NAVARRETE, E. (1850). «Noticias para la vida de D. Hernando Colón», en *Documentos inéditos para la historia de España*, Madrid: Imprenta de la viuda de Calero, vol. 16, pp. 290-483.
- FIORE, F. P. (2002). «Roma, le diverse maniere», en Bruschi, A. (ed.), *Il primo Cinquecento* (Storia dell'Architettura italiana), Milano: Electa, pp. 132-159.
- FROMMEL, Ch. L. (2003a). *L'architettura alla corte papale nel Rinascimento*, Milano: Electa.
- (2003b). «La Villa Farnesina», en Id. (ed.), *La Villa Farnesina a Roma* (Mirabiliae Italiae: 12), Roma: Franco Panini, pp. 9-144.
- (2002). «La città come opera d'arte: Bramante e Raffaello (1500-1520)» en Bruschi, A. (ed.), *Il primo Cinquecento* (Storia dell'Architettura italiana), Milano: Electa, pp. 76-131
- (1984a). «Raffaello e la sua carriera architettonica», en *Raffaello Architetto* 1984, pp. 13-46
- (1984b). «Villa Madama», en *Raffaello Architetto* 1984, pp. 311-342.
- (1973). *Der Römische Palastbau der Hochrenaissance*, Tübingen: Wasmuth.
- FROMMEL, S. (2014). *Giuliano da Sangallo*, Firenze: Edifir.

- GALLO, Egidio (1511). *De Viridario Augustini Chigii Patritii Senensis Vera Libellus*, Roma [Stephanum Guillereti et Herculem Nani].
- GRAPALDO, Francesco Maria (1494). *De Partibus Aedium*, Parma: A. Ugoletto.
- GUILLÉN, J. (2004). *Hernando Colón. Humanismo y bibliofilia*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- GÜNTHER, H. (1997). «L'idea di Roma antica nella Roma instaurata di Flavio Biondo», en S. Rossi, S. Valeri (eds.), *Le due Rome del Quattrocento: Melozzo, Antoniazio e la cultura artistica del '400 romano*, actas del congreso (Roma, 21-24 de febrero de 1996), Roma: Lithos Editrice, pp. 380-393.
- (1999). «Alberti, gli umanisti contemporanei e Vitruvio» en *Leon Battista Alberti. Architettura e cultura*, actas del congreso internacional (Mantua, 16-19 de noviembre de 1994), Firenze: Leo S. Olschky, pp. 33-44.
- JUVENAL, Decio Junio (1510). *Satyrae Iuuenalis cum commento Ioannis Britannici*, s.l.
- HARRISSE, H. (1871). *D. Fernando Colón, historiador de su padre*, Sevilla: Sociedad de bibliófilos andaluces.
- HERNÁNDEZ DÍAZ, J. y MURO OREJÓN, A. (1941). *El testamento de Hernando Colón y otros documentos para su biografía*, Sevilla: Publicaciones del Instituto Hispano-Cubano de Historia de América.
- KELLER, F-E. (2000). «1054 A recto», en Frommel, Ch. L., Adams, N. (eds.) *The architectural drawings of Antonio da Sangallo the Younger and his circle*, New York: The MIT Press, vol. II, pp. 197-198.
- LA ROMA DI LEON BATTISTA ALBERTI (2005). *La Roma di Leon Battista Alberti: umanisti, architetti e artista alla scoperta dell'Antico nella città del Quattrocento*, catálogo de la exposición (Roma Musei Capitolini, 24 de junio – 26 de octubre de 2005), Fiore, F. P., con la colaboración de Nesselrath, A. (eds.), Milano: Skira.
- LETO, Giulio Pomponio (1521). *Opera varia*, Moguntiae: ex aedibus Ioannis Schoeffer.
- (1510). *De Romanae Urbis Vetustae*, Romae: Iacobum Mazochium.
- (1500). *Romanae Historia Compendium*, Venetiis: Bernardinum Venetum de Vitalibus.

- LOTZ, W. (1961). «Zu Hermann Vischers d. J. Aufnahmen italianischer Bauten», en *Miscellanea Bibliothecae Hertzianae*, München: Schroll, pp. 167-174.
- MAFFEI, Raffaele (1506). *Comentarium Urbanorum*, Romae: Ioannem, Besicken alemanum.
- MARÍAS, F. (2010). «Il palazzo di Carlo V a Granada e l'Escorial», en Calabi, D., Svalduz, E. (eds.), *Luoghi, spazi, architetture* (Il Rinascimento italiano e l'Europa: 6), Vicenza: Angelo Colla, pp. 293-321.
- (2000). «La casa real nueva de Carlos V en la Alhambra: letras, armas y arquitectura entre Roma y Granada», en *Carlos V. Las armas y las letras*, catálogo de la exposición (Granada, hospital Real, 14 de abril - 25 de junio de 2000), Marías F., Pereda, F. (eds.), Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, pp. 201-222.
- MARÍN MARTÍNEZ, T. (1993). «Estudio introductorio», en Id., Ruiz Asencio, J. M. y Wagner, K (dirs.). *Catálogo concordado de la Biblioteca de Hernando Colón*, Madrid: Fundación Mapfre, tomo I, pp. 17-352.
- (1972). «El papel de Hernando Colón en las Juntas de Badajoz y Elvas de 1524», en *El Tratado de Tordesillas y su proyección*, Valladolid, 1973.
- (1970). *Memoria de las obras y los libros de Hernando Colón del Bachiller Juan Pérez*, Madrid: CSIC.
- MARTÍNEZ MILLÁN, J. (2000). De la muerte del príncipe Juan al fallecimiento de Felipe el hermoso (1497-1506), en Martínez Millán, J. (ed.), *La Corte de Carlos V*, Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Carlos V y Felipe II, pp. 45-72.
- MÁRTIR DE ANGLERÍA, Pedro (1953). *Epistolario de Pedro Mártir de Anglería*, (Documentos Inéditos para la Historia de España: 9), Madrid: Imprenta Góngora.
- MAURA Y GAMAZO, G. (1944). *El príncipe que murió de amor*, Madrid: Espasa-Calpè.
- Mc DONALD, M. (2009), «The lost print collection of Ferdinand Columbus (1488-1539)», en Block, E. C., et al. (eds.), *Profane images in marginal arts of the Middle Ages*, Turnhout: Brepols, pp. 285-300.
- Mc DONALD, M. (2004). *The print collection of Ferdinand Columbus (1488-1539): a Renaissance collector in Seville*, London: The British Museum Press, 2004.

- MUSSOLIN, M. (2013). «La committenza architettonica fra Roma e Firenze al tempo di Leone X: le città, gli edifici, l'antico», en *Nello Splendore Mediceo* 2013, pp. 193-203.
- NAVAGERO, Andrea (1754). *Opera Omnia*, Venetia, Tipografia Remondiniana.
- (1563). *Il viaggio fatto in Spagna et in Francia / dal Magnifico M. Andrea Navagiero, fu oratore dell'Illustrissimo Senato Veneto/ alla Cesarea Maestà di Carlo V / con la descrizione particolare delli luochi, & costumi delli popoli di quelle provincie*, Venecia: Domenico Farri.
- *Nello Splendore Mediceo* (2013). *Nello splendore mediceo. Papa Leone e Firenze*, catálogo de la exposición (Cappelle Medicee - Casa Buonarroti, Florencia, 26 de marzo - 6 de octubre 2012), Baldini, N., Bietti, M. (eds.), Livorno: Sillabe.
- NESSELRATH, A. (1984). «Raffaello e lo studio dell'Antico nel Rinascimento», en *Raffaello Architetto* 1984, pp. 405-408.
- PALLADIO, Blosio (1512). Blosio Palladio, *Suburbanum Augustini Chisii*, Roma, 1512.
- PELLECHIA, L. (1996). *Designing the via Laura palace*, London: Warburg Institute-Univ. of London.
- (1993). «Reconstructing the greek house. Giuliano da Sangallo's villa for the Medici in Florence», *Journal of the Society of Architectural Historians* 52 (3), 1993, pp. 323-338.
- (1992). «Architects read Vitruvio. Renaissance interretacions of the Atrium of the Ancient House», *Journal of the Society of Architectural Historians* 51 (4), 1992, pp. 377-416.
- *Pietro Bembo* (2013). *Pietro Bembo e l'invenzione del Rinascimento*, catálogo de la exposición (Padua, Palacio del Monte di Pietà, 2 de febrero - 19 de mayo), Gasparotto, D., Beltramini, G., Tura, A (eds.), Venezia: Marsilio.
- PLATNER, S. B. (1901). «Bibliography of the Younger Pliny», *Western Reserve University Bulletin* 4, 1901, pp. 10-34 (primera ed. 1895).
- PLAZA, C. (2014), «Hernando Colón y la Arquitectura de la Antigüedad Clásica: notas sobre su interés por Vitruvio, Plinio el Joven y otros escritores antiguos a través de los libros de su biblioteca», en Parada López de Corselas, M. y di Maria, S. (eds.), *El imperio y las Hispanias de Trajano a Carlos V*, Bolonia: Bononia University Press, pp. 393-406.

- (2015a), «El Alcázar, los jardines y las villas del primer Renacimiento en Sevilla: ideología y arquitectura entre el legado islámico y la búsqueda de la Antigüedad Clásica», en Marín Fidalgo, A. y Plaza, C. (eds.), *Los jardines del Real Alcázar de Sevilla: Historia y Arquitectura desde el Medioevo islámico al siglo XX*, Sevilla: Patronato del Real Alcázar y Casa Consistorial, pp 40-83.
- (2015b). «Las inéditas apostillas de Hernando Colón a una copia del De Architectura de Vitruvio editado por Fra Giocondo (Florencia, 1522)», en Rodríguez Ortega, N. y Tañ Guzmán, M. (eds.), *Teoría y Literatura artística en España. Revisión historiográfica y estudios contemporáneos*, Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, pp. 332-348.
- PLINIO, Cayo Cecilio Segundo el Joven (2007). *Lettere Scelte* (con comentario arqueológico de K. Lehmann-Hartleben, introducción de P. Zanker, actualización bibliográfica de A. Anguissola), Pisa: Scuola Normale Superiore.
- (1969), *Letters* (Loeb Classical Library: 55), Cambridge (Mass.): Harvard University Press (DOI: 10.4159/DLCL.pliny_younger-letters.1969) [traducción inglesa de Betty Radice].
- (1962). *Epistulae. A critical edition* (Indiana University Humanities Series: 49) (ed. de Stout, S. E.), Bloomington: Indiana University Press.
- (1958-1959). *Lettere ai famigliari* (ed. de Vitali, G.), Bologna: N. Zanichelli.
- (1516). *Epistolae familiaris cum scholiis*, Lovaine: Thierry Martens.
- (1515), *Epistolae omnium, quae hactenus prodiere purgatissimae. Eiusdem Panegyricus Traiano dictus. Eiusdem de uiris illustribus in re militari, et in admnistranda rep. Suetonij Tranquilli de claris grammaticis, & rethoribus. Iunij \ obsequentis prodigiorum liber. Tabula in totum volumen*, Florentia, Filippo Giunta.
- (1510). *Epistolarum libri novem. Ejusdem libellus epistolarum ad Trajanum cum rescriptis ejusdem principis. Eiusdem panagyricus Caesari dictus cum enarrationibus Joannis Mariae Catanaei, Venetiis: Jo. et Bern. Fratres de Lisona.*
- (1508). *C. Plinii Secundi Nouocomensis epistolarum libri decem, in quibus multae habentur epistolae non ante impressae ... Eiusdem Panegyricus Traiano imp. dictus. Eiusdem de Viris illustribus in re militari, et in administranda rep. Suetonii Tranquilli De claris grammaticis et rhetorib. Iulii Obsequentis Prodigiorum liber*, Venetia: Aldo Manuzio.
- (1498). *Epistole per Phippum Beroaldo correcte*, Roma, 1498.

- POLIZIANO, A (1978). *Commento inedito alle Selve di Stazio* (ed. de L. Cesarini Martinelli), Firenze: Sansoni.
- *Raffaello Architetto* (1984). *Raffaello Architetto*, catálogo de la exposición (Roma, palacio dei Conservatori, 12 de marzo-30 de mayo 1984), Frommel, Ch. L., Ray, S. Tafuri, M. (eds.) (la sección Raffaello e l'antico ed. por Burns, H y Nesselrath, A.), Milán: Electa.
- RAMUSIO, GIOVAN BATTISTA (1556), *Delle Navigationi Et Viaggi / Volume terzo / Nel Quale Si Contengono Le Nauigationi al Mondo Nuouo, alli Antichi incognito, fatte da Don Christoforo Colombo Genouese, che su il fu il Primo a scoprirlo a'i Re Catholici, detto hora le Indie occidentali ..*, Venetia.
- ROWLAND, I. (2005a). «Il giardino Chigi trans Tiberim», en Benocci, C. (ed.), *I giardini Chigi tra Siena e Roma. Dal Cinquecento agli inizi dell'Ottocento*, Siena: Fondazione Monte dei Paschi di Siena, pp. 57-72.
- ---- (2005b). *Appendice Documentaria I. Il giardino di Agostino Chigi*, en Benocci, C. (ed.), *I giardini Chigi tra Siena e Roma. Dal Cinquecento agli inizi dell'Ottocento*, Siena: Fondazione Monte dei Paschi di Siena, p. 421.
- RUFFINIÈRE DU PREY, P. (1994). *The villas of Pliny from antiquity to posterity*, Chicago: Univ. of Chicago Press.
- RUMEU DE ARMAS, A., et al. (1999), *Hernando Colón y su época*, Sevilla: Real Academia Sevillana de Buenas Letras.
- SCIMEMI (2005). «La villa Medici-Madama a Monte Mario, en *Andrea Palladio e la villa veneta 2005*, pp. 239-245.
- SHERMAN, W. (2013). «'Nota Bembe': How Bembo the Elder Read his Pliny the younger», en Burns, et al. 2013), pp. 119-134.
- SHEARMAN, J. K. (2003). *Raphael in Early Modern Sources: 1483-1602*, New Haven: Yale University Press, 2003.
- STOUT, S. E. (1962). «Praefatio», en PLINIO 1962, pp. 1-30.
- TAFURI, M. (1992). *Ricerca del Rinascimento: principi, città, architetti*, Torino: Einaudi.
- ----(1984). «'Roma Instaurata'. Strategie urbane e politiche pontificie nella Roma del primo Cinquecento», en *Raffaello Architetto* 1984, pp. 59-106.
- VÁZQUEZ, Dionisio (1513). *Oratio habita Rome in apostolica sacri palatii capello i[n] die cinerum nona februarii Anno domini 1513*, Roma: Iacobum Mazochum.

- WAGNER, K. (1991a), «Hernando Colón y la formación de su biblioteca», en Varela, C. (ed.) *Actas del primer encuentro internacional Colombino*, Madrid: Turner, pp. 175-183;
- (1991b). «Hernando Colón en Italia», *Archivo Hispalense. Revista histórica, literaria y artística* 245, pp. 51-62.
- (1992), «La Biblioteca Colombina en tiempos de Hernando Colón», en *Historia, instituciones, documentos* 19, pp. 485-495.
- (1986). «Libros obsequiados a Hernando Colón y otras curiosidades de su biblioteca», en *Homenaje a Pedro Sáinz Gutiérrez*, Madrid: Fundación Universitaria Española, 1986,, vol. III, pp. 713-724.
- (1983 [1984]), «El itinerario de Hernando Colón según sus anotaciones. Datos para la biografía del bibliófilo sevillano», en *Archivo hispalense. Revista histórica, literaria y artística* 203, pp. 81-99.
- ZANCHETIN, V. (2013). *Pianta della villa Medici a Monte Mario (poi villa Madama)*, en *Pietro Bembo* 2013, pp. 271-272.

LA PERFECCIÓN ESQUIVA

PROBLEMAS DE LA ARQUITECTURA CENTRALIZADA: GRANADA Y CÁDIZ

Joaquín Lorda Iñarra ¹

«He insistido a menudo en que el estudio de las artes visuales debería incluir el tipo de disciplina que es tradicional en el estudio de música y literatura. En literatura, nadie confundiría lingüística con poesía [...] Estoy convencido de que un análisis de los recursos psicológicos y técnicos de los medios visuales vale la pena [...]»². Ernst Gombrich aconsejaba y practicaba estos estudios; y lo citaré cuando sea oportuno. Hace años realicé un estudio convencional sobre el palacio de Carlos V y sus posibles transformaciones. Ahora, aunque no estoy seguro de acertar, creo una oportunidad intentar un estudio «lingüístico», de los autores y obras relacionadas con las dos plantas centrales granadinas.

1 NOTA DE EDICIÓN:

Este escrito, publicado de manera póstuma, incluye el estudio que el profesor Joaquín Lorda tenía preparado y prácticamente terminado para su publicación. Sin embargo cabe advertir que faltaba una última revisión definitiva por parte del autor en algunos detalles, que no afectan a la esencia de su contenido ni a la integridad fundamental de lo que él deseaba expresar. Conociendo de cerca las circunstancias acaecidas durante el proceso de elaboración de este documento se han adoptado los siguientes criterios, dentro del máximo respeto a su total autoría:

Se ha optado por mantener tal como estaban redactados algunos epígrafes o enunciados como encabezamiento de párrafos, que describen una idea que quizás planteaba o sugería una posibilidad de desarrollo mayor, impedida por su repentina marcha. El apartado sobre Vicente Acero, únicamente introducido por el profesor en su escrito pero no desarrollado, se ha completado para su mejor comprensión con un resumen de sus ideas para el estudio: *La Catedral de Cádiz: la asombrosa geometría de Acero*, investigación en la que colaboramos juntos en el 2013 y que recogía algunos de los conceptos sobre la arquitectura centralizada que son tratados aquí. Así mismo, se añade un Apéndice que comprende una relación de organismos -arquitecturas mínimas- de planta centralizada, así como una mención a Latinoamérica.

Las figuras incluidas para ilustrar el texto (que no estaban detalladas) son el resultado de una selección proveniente de las imágenes presentadas personalmente por el profesor Lorda en su ponencia en el Symposium organizado por la Escuela de la Alhambra en octubre de 2014.

Por último, indicar que el escrito queda finalmente abierto y no recogido en una conclusión, que su autor no llegó a redactar. María Angélica Martínez. Dra. Arq. Universidad de Navarra

2 Gombrich, E. H. (1981). *Ideales e ídolos. Ensayos sobre los valores en la historia y el arte*, Barcelona: Gustavo Gili, pp. 254-255.

Dos ejemplos «romanos» en Granada

Cuarenta años después de la conquista, Granada recibió dos elaboradas estructuras de planta central. Carlos V decidió construir un palacio; y a la par el obispo decidió transformar su proyecto de catedral con una cabecera centralizada. Se podría decir que llegó el Renacimiento a Granada. Pero no: cuando se proyectaron entre 1527 y 1528, no las entendieron los granadinos cristianos o moros conversos. Y trataré de mostrar ligeramente que tampoco las personas cultas; ni sus patronos. Valorarían esos proyectos por su novedad, el prestigio de lo italiano, y su asociación con el mundo clásico. No sabrían valorar su calidad arquitectónica.

Ambos diseños eran ajenos a España. Reflejaban la madurez alcanzada por los arquitectos principalmente romanos, en las formas clásicas; pues las artes, según Vasari «desde los humildes comienzos mejoran por grados pequeños y alcanzan finalmente la cumbre de la perfección.»³

Y quizá esa arquitectura había iniciado su madurez con Rafaello, muerto en 1520.⁴ Al menos creía Russell Sturgis, famoso arquitecto historiador a fin del XIX que: «Las escasas obras arquitectónicas que se admiten como suyas... ilustran la transición desde el *rinascimento* al *classicismo*.»⁵

Para los arquitectos cultos italianos, lo romano no era un «estilo» más: era una conquista definitiva. Desde el siglo XV, en lugares privilegiados de Italia se había descubierto que los elementos de esa arquitectura según Alberti, «son bellos y confieren dignidad»⁶; y por tanto pueden «acomodar los más nobles usos humanos».⁷ A inicios del siglo XVII se usaban en toda Europa; pues «proporcionan mayor majestad y ornamento a los edificios públicos y privados que cualquier otra cosa», según apreciaba Scamozzi.⁸ Su extensión y permanencia en Occidente se debe a su eficacia. Su continuidad admite una comprobación estadística pero, con frecuencia, se oscurece al insistir demasiado en los cambios. Gombrich comenta: «... *la tradición clásica en arquitectura continuó, prácticamente incólume, a través de los estilos subsiguientes del barroco, del neoclasicismo, del revival griego, hasta bien avanzado el siglo XX.*»⁹

3 Vasari, G. (1945). *Vidas de pintores y escultores y arquitectos ilustres*, Buenos Aires: Editorial El Ateneo, vol. I, p. 11.

4 Entre otros autores, Checa relacionó la composición del palacio de Granada con la influencia de Rafaello: «procede de los palacios rafaelescos y posrafaelescos»: Checa Cremades, F. (1999). *Carlos V. La imagen del poder en el Renacimiento*. Madrid: El Viso, p. 123.

5 Sturgis, R. (1896). *European architecture. A historical study*, New York: Macmillan Company, p. 387. Historiador influyente y arquitecto de éxito: organizó la Avery Library de Columbia's University. «Sturgis Russell (1836-1909)» en AAVV (1982). *Macmillan encyclopedia of architects*, vol. 4, New York: The Free Press, p. 150. Sabía juzgar las composiciones arquitectónicas. Cito varias obras suyas.

6 Alberti, L. B. (1582). *Los diez libros de arquitectura de Leon Baptista Alberto / traducidos de latin en romance* [por Francisco Lozano]; dirigidos al muy ilustre Señor Iuan Fernandez de Espinosa, Madrid: en casa de Alonso Gómez, II, xiii.

7 Alberti, L. B., *Los diez libros de arquitectura*, Op. cit., VI, ii.

8 Scamozzi, V. (1982). *L'idea della architettura universale*, vol. II, Bologna: Forni, p. 36.

9 Gombrich, E. H. (1980). *El sentido de orden. Estudio sobre la psicología de las artes decorativas*, Barcelona: Gustavo Gili, p. 233.

Arquitectura a la romana como lenguaje (o sistema)

Cuando hacia 1900, en el más popular manual de historia de la arquitectura que ha existido nunca, Banister Fletcher introduce la Arquitectura Renacentista, da por sentado que llega hasta 1900. Y añade: «*Fue gradualmente evolucionando un Sistema para su aplicación, y se formó un estilo que ha llegado a ser el propio de todos los estados modernos*».¹⁰

No es frecuente hablar de sistema aunque presenta muchas ventajas; más común es hablar de lenguaje:¹¹ como cartilla escolar al empezar o como reglas gramaticales: para D'Aviler, a fin del XVII, «*las molduras en arquitectura son como las letras en la escritura*»¹²; y al comenzar el siglo XIX, la comparación era común: «*al contemplar un monumento descubrirá que este arte tiene una lengua*»¹³. Después la metáfora abunda pero es menos ilustrativa.¹⁴ Hace años, la popularizó y muy bien John Summerson.¹⁵

Con ambas metáforas se recoge la experiencia de los arquitectos que diseñaron en clásico, de que el lenguaje o el sistema les ayudaba a crear: no solo aprendían algunas proporciones o disposiciones de memoria: notaban que los elementos invitaban a que se les dispusiera de un modo u otro.¹⁶

Una parte procede de hábitos visuales, que a veces son muy apremiantes: Gombrich habló de adicción para algunos motivos.¹⁷ Por ejemplo, hubo un momento en que una cúpula (edificio, relicario, vaso, reloj, etc.) reclamó inexorablemente una linterna o al menos un ápice: sin que se pudiera omitir; no sabemos ese momento cuando llegó a Granada: las «*cúpulas*» de la Alhambra no tienen linterna. La adicción no afectaría a los granadinos contemporáneos del proyecto de la catedral; pero haría mella en sus sucesores: y todas las cúpulas granadinas (y cupulitas en relicarios, vasos etc.)¹⁸, salvo las muy modestas, acabaron teniendo linternas o ápices, empezando por la catedral, incluso aunque algunas introdujeran variantes en el casquete.¹⁹

10 Fletcher, B. F. (1901). *History of architecture on the comparative method*, London: Batsford, 4ª ed., p. 306. Es la edición principal, preparada por Fletcher hijo.

11 Un resumen tradicional (que no cita mis autores): Collins, P. (1970). *Los ideales de la arquitectura moderna. Su evolución*, Barcelona: Gustavo Gili, pp. 177-186.

12 Véase apartado «Des moulures et de la manière de les bien profiler», en D'Avilier, C. (1756). *Cours d'Architecture*, Paris: Chez C. A. Jombert, pp. 5-13.

13 Saint-Valery Seheult, A. (1813). *Le génie et les grands secrets de l'architecture historique*, Paris: Janet et Cotelte, definición en p. 7, y passim. Menos comprometido: Cousin, J. A. (1822). *Du génie de l'architecture*, Paris, Firmin Didot, p. 277.

14 Por auge de las gramáticas comparadas. Se refieren al clasicismo como una opción más: *Grammar of Ornament* de Owen Jones en 1856 a la *Grammaire des arts du dessin* de Charles Blanc en 1867.

15 Summerson, J. (1978). *El lenguaje clásico de la arquitectura*, Barcelona: Gustavo Gili, especialmente pp. 28, 32-35, 42.

16 La idea de «sistema» la menciona al menos Bullock, J. (1853). *The history and rudiments of architecture*, New York, Stringer & Townsend Publishers, p. 260.

17 Gombrich, E. H., *El sentido de orden*, Op. cit., p. 248.

18 Gallego y Burín, A. (1956). *El barroco granadino*, Granada: Raфа, passim.

19 Galera Andreu, P. A. (1992-1993). «La cúpula de perfil contracrurvo en el Barroco murciano y andaluz», en *Imafronte*, nº 8-9, pp. 167-187

Pero hay insinuaciones del sistema o lenguaje más sutiles: cada elemento que se coloca en un plano perturba el campo de gravedad y es necesario «*componerlo*»: cada columna compromete a otra columna simétrica, o a un parástade; cada faja compromete las líneas de los órdenes; las impostas de los arcos reclaman que se les tenga en cuenta. Al coordinar la forma general con la articulación con órdenes surgen continuos problemas de encuentros y remates.²⁰

Salvo para algunos motivos o disposiciones, el sistema o lenguaje no reclama una disposición vehementemente. Opera de otro modo: alerta (con dentera) de los fallos. Lo sabía Alberti: «No sé por qué suscita más el rechazo lo indecoroso que admiración aquello bien acabado y perfecto.»²¹ El error parece inaguantable. Serlio denuncia lo inexcusable: «*Lo cual no solamente yo no haría, sino que aseguro que es intolerable, y que cosas semejantes jamás deben hacerse.*»²²

Estos impulsos se ordenan en dos principios complementarios. El primero es la exigencia absoluta de una simetría, generalmente orgánica (tres ejes),²³ incluso biomórfica o antropomórfica (con planos sagital y temporal).²⁴

El segundo cabe denominarlo como el Padre Sigüenza en su descripción de El Escorial: «...*aquello se llama conforme a razón que tuviere entre sí proporción cierta medida y consonancia, que es decir correspondencia*».²⁵ Los elementos están relacionados, «compuestos».

Los dos casos de Granada intentaron originalmente una perfecta simetría (estropeada luego en el palacio). Sus plantas consistían en un círculo dentro de un cuadrado y en un círculo dentro de otro círculo, que ha de abrirse a la nave. Los elementos articuladores que se leen en ambas plantas terminan de definir y acentuar su forma. Y en conjunto son dos hermosas plantas, que presagian dos hermosos edificios.

En Italia quizás se hubiera hablado de «ben intesa architettura», «buona intesa architettura» incluso «meglio intesa architettura», expresión que recoge Serlio²⁶, y luego Vasari²⁷ y se hará cada vez más frecuente. Es una expresión muy apropiada pues refleja el componente de «lenguaje» o «sistema» que tienen esas composiciones arquitectónicas. Y cabe aplicarla a estos edificios granadinos.

20 Birindelli, M. (1991). *Locchio di venere: simmetrie irregolari e analisi formale*, Roma: Officina Edizioni, pp. 39-85.

21 Alberti, L. B., *De Re Aedificatoria*, Proemio Libro II.

22 Serlio, S. (1986). *Todas las obras de arquitectura y perspectiva de Sebastián Serlio de Bolonia*, Oviedo: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Asturias, Libro III, p. 101, ídem libro II, p. 306.

23 Licht, M. (ed.) (1984). *L'edificio a pianta centrale: lo sviluppo del disegno architettonico nel Rinascimento*, Firenze: Olschki.

24 Una obra muy general sobre lo biológico: Hersey, G. L. (2001). *The monumental impulse: architecture's biological roots*, Cambridge MA: MIT Press. Otras tradiciones también tienen algo de esto.

25 Sigüenza cita el tratado *De Ordine* de San Agustín. Pero no se haya lejos de la noción vitruviana de Symmetria: Vitruvio (1997). *De Architectura*, vol. I, Turín: Giulio Einaudi editore, Libro I, parágrafo, pp. 26-27 y notas pp. 81-84.

26 Por ejemplo, refiriéndose al Pantheon, en el libro III: Serlio, S. Op. cit., p. 50.

27 También en negativo. Por ejemplo: en la «Vita» de Benvenuto Garofalo, Vasari comenta San Ambrogio de Milán como «non bene intesa quanto all'architettura».

Al menos Sturgis calificó así el palacio de Granada: «Todo ha sido perfectamente sentido y entendido y no existe en Europa un ejemplo más fino del empleo de las formas arquitectónicas clásicas según su uso moderno.»²⁸

Arquitectura a la romana y expresividad

En 1553, Condivi, el biógrafo de Michelangelo, al hablar del proyecto de Bramante para San Pedro lo juzga «piu vago e meglio inteso» que sus contrincantes:²⁹ mejor entendido, y más airoso.

No es un comentario bonito: es una valoración. Poco antes, en 1548, Francisco de Holanda, explica que cuando Bramante presumía ante los pintores: «decía que hacía ventaja por tenerle además, la copia de la invención, y la galanía y el desembarazo del dibujo».³⁰

La arquitectura a la romana en 1527 no era simplemente un sistema o un lenguaje: la galanía y desembarazo eran fundamentales. Algo que se escapa de una explicación detenida. Holanda habla de ello con gran experiencia y justeza:

«Esquicio, son las primeras líneas o trazas que se hacen con la pluma o con el carbón, dadas con grande maestría y de priesa, las cuales trazas comprehenden la idea y invención de lo que queremos hacer y ordenan el dibujo; pero son líneas imperfectas y indeterminadas en las cuales se halla el dibujo y aquello que tenemos intención de hacer, ansí que del esquicio se viene a hacer y a componer el dibujo limándolo y ayuntándolo poco a poco...»³¹

Importante: se trata de una técnica especial. No es solo trazar intentos: la técnica del borrador, consiste en emborronar, y entonces se insinúan ideas («líneas imperfectas y indeterminadas en las cuales se halla el dibujo»), y el borrador se ajusta («limándolo y ayuntándolo») hasta que parece aceptable. Gombrich mostró que esa técnica del borrador, empezando por los admirables borratajos de Leonardo da Vinci, cambió enteramente la pintura renacentista.³²

28 Sturgis, R. (1896). *A Short History of Architecture: Europe*, New York: MacMillan, pp. 423-424.

29 Condivi, A. (2009). *Vita di Michelagnolo Buonarroti raccolta per Ascanio Condivi da la Ripa Transone*, Heidelberg: Quellen und Dokumene zur Kunst 1350-1750, p. 24.

30 Holanda, F. de (1921). *De la pintura antigua*, Madrid: R. A. Bellas Artes de San Fernando, p. 168.

31 Holanda, F. de, *Op. cit.*, p. 62.

32 Véase: Gombrich, E. H. (1984). «El método de elaborar composiciones de Leonardo» en ídem, *Norma y forma*, Madrid: Alianza, pp. 133-50; «El método de análisis y permutación de Leonardo de Vinci» en ídem, (1985). *El legado de Apeles*, Madrid: Alianza, pp. 85-113 y 115-153; y «Leonardo on the Science of Painting: towards a Comentary on the “trattato della Pittura”» en ídem, (1986). *New light on old masters*, Oxford: Phaidon, pp. 32-60.

El borrador introduce «desembarazo», y puede lograr una peculiar elegancia. Eso que Castiglione definía por entonces (1526) como «sprezzatura» o desenvoltura cortesanar, ayudándose del ejemplo del pintor Apeles,³⁴ con su línea «non stentata»: no trabajosa³⁵. Vasari incorporó esta idea como «facilità» en sus *Vite*.³⁶

La sensibilidad, facilidad y desenvoltura ante el cuerpo humano que desarrollan los pintores, se traslada a la arquitectura, con sus masas y perfiles. Dibujando así, Raffaello había alcanzado gracia en sus proyectos y en sus dibujos.³⁷ Según Gombrich: Raffaello adaptaba cada obra a «su sentido del ritmo y del orden tanto si planea un edificio... como si crea una imagen...»³⁸. Y lograba esa «sprezzatura» también en arquitectura: otro viejo manual valoraba así el Palazzo Pandolfini: «Pocos palacios en Italia son más finos en escala y proporción».³⁹

Esa habilidad proporcionaba a los mejores arquitectos italianos una sensibilidad ante las proporciones, que interiorizaban. Hasta 1700, el dibujar con soltura fue algo exclusivo de los italianos, con lo que ganaron prestigio y trabajaron en otros países. Asunto, pues, de la mayor importancia: Guadet tituló un apartado de sus *Éléments*: «El estudio de las proporciones exige un sentido delicado que se crea sólo con el dibujo»⁴⁰.

Esa sensibilidad con esa habilidad permite componer en lugar de superponer o amontonar. Y entonces los proyectos cobran expresividad en manos del diseñador.

Gombrich cita a Summerson por este aspecto, del «lenguaje» de la arquitectura clásica: «...es capaz de una retórica magnífica, de una tranquila belleza pastoral, de un encanto lírico o de una vigorosa grandeza épica», y añade: «Esta diversidad en la unidad solo puede resultar posible allí donde el diseñador trabaje dentro de una alternativas estrictas que el público aprenda a apreciar. Él sabe cuál de los cinco órdenes se prestará a tal o cual tipo de edificio y qué posición ocupará en él. Es contra este escenario de fondo, también, donde las desviaciones caprichosas pueden ejercer su efecto... Al igual que en el pasado la licencia, la extravagancia incluso de ciertas soluciones presuponía la estructura coherente de un lenguaje aceptable.»⁴¹

33 Castiglione, B. (1987). *Il libro del Cortegiano*, Milán, Rizzoli, pp. 80-82; I, xxvi.

34 Plinio, *Naturalis Historiae*, libri XXXV, 79-84. Pensaría más bien en Raffaello: Raffaello (1994). *Gli scritti*, Rizzoli, Milano, pp. 154-167, 257-322, y la introducción de Ettore Camesasca, especialmente pp. 16-29.

35 Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, I, xxviii.

36 Blunt, A. (1982). *Teoría de las artes en Italia: 1450-1600*, Madrid: Cátedra, pp. 106-110, especialmente p. 110.

37 Gombrich se refiere a «The graceful line»: Gombrich, E. H. (1994). *Topics of our time. Twentieth-century issues in learning and art*, London: Phaidon, pp. 115-117.

38 Gombrich, E. H., *El sentido de orden*, Op. cit., p. 39.

39 Simpson, F. M. (1905). *A history of architectural development*, London: Longman, Green and Co., p. 42.

40 Guadet, J., *Éléments et théorie de l'architecture*, Paris: Librairie de la Construction Moderne, 5ª ed., vol. 1, s. f., p. 183-191.

41 Gombrich, E. H., *El sentido de orden*, Op. cit., p. 233.

Qué sabían las «águilas» de la arquitectura a la romana

En la España de los 1520s ni se dibujaba suelto ni había sensibilidad para las proporciones y curvas. Trabajaban algunos italianos, destacando Jacopo Torni (muerto en 1526): que dibujaba bien (Vasari guardaba dibujos suyos) y sabía estereotomía.⁴² Era una referencia, y colaboró con Machuca y Siloé; su diseño no siempre estuvo a la altura de Roma.⁴³ Los mejores españoles debieron viajar a Italia, como hicieron las «águilas» Bartolomé Ordóñez, Diego de Siloé, Pedro Machuca y Alonso Berruguete.⁴⁴ No aprendieron por igual. Habría que examinar sus conocimientos de lo romano, y sus dibujos y soltura.

Ordóñez es autor interesante, no completamente documentado, que murió tempranamente en 1520.⁴⁵ Interviene poco en esta historia. Estuvo tiempo en Italia y aprendió mucho,⁴⁶ con enorme prestigio, trabajó entre Italia y España.⁴⁷ No sabemos cómo dibujaba arquitectura, pero en el coro de Barcelona -muy cambiado- testimonia un gusto excelente,⁴⁸ y los diseños para columnas dóricas y entablamentos (que dejó labrados) son espléndidos.⁴⁹ El cabildo le llamaba «architectum Bartolomeum».⁵⁰

Siloé estuvo en Italia quizá desde 1508 hasta 1517.⁵¹ Desde 1516 ayudó a Ordóñez en el bonito retablo de la excelente capilla Caraccioli napolitana⁵². El único dibujo grande arquitectónico que queda, muestra que era un dibujante competente, y con cierta soltura, aunque a un nivel por debajo de los grandes romanos. De su obra deducimos que sabía mucho de la arquitectura a lo romano, pero no todo. No estaba completamente familiarizado con algunas soluciones muy comunes (Vgr. algunas archivoltas), y transigía a veces con proporciones muy estiradas en columnas. Sin embargo lo sorprendente es que tenía interiorizado el «lenguaje»: sabía moverse en el sistema: gravedad, simetría, correspondencia, proporción, tectónica aparente con dominio de las escalas y los acentos ornamentales. Y siguió ensayando en España. Enseñó

42 Calvo López, J. (2005). «Jacopo Torni l'indaco vecchio and the emergence of Spanish classical stereotomy» en AA. VV., *Teoria e Pratica del costruire: saperi, strumenti, modelli*, Ravenna-Bolonia: Università di Bologna, pp. 505-516.

43 Torre de la catedral de Murcia: buena articulación general y bien resueltas esquinas; flojas guarniciones de nichos y ventanas; poco sentido del relieve; y ornamentación pastosa.

44 Gómez-Moreno, M. (1941). *Las águilas del Renacimiento español: Bartolomé Ordóñez, Diego Siloé, Pedro Machuca, Alonso Berruguete*, Madrid: C.S.I.C.

45 Brevísimos resúmenes en Gómez-Moreno, M. E. (1956). *Bartolomé Ordóñez*, Madrid: C.S.I.C.

46 Naldi, R. (2013). «Bartolomé Ordóñez, Diego de Siloé e la scultura a Napoli nel primo Cinquecento: una línea», en AA. VV., *Norma e capriccio. Spagnoli in Italia agli esordi della «maniera moderna»*, Firenze: Giunti, pp. 120-131.

47 Redondo Cantera, M. J., «Luci e ombre all ritorno in Spagna di Diego de Siloé e Bartolomé Ordóñez (1517-1527)» en AA. VV., *Norma e capriccio*, Op. cit., pp. 180-191.

48 Carbonell i Buades, M. (2000-2001). «Bartolomé Ordóñez i el cor de la catedral de Barcelona», en *Locus Amoenus*, vol. 5, pp. 117-147.

49 Carbonell i Buades, «Bartolomé Ordóñez...», *Op. cit.*, p. 139-140.

50 Carbonell i Buades, «Bartolomé Ordóñez...», *Op. cit.*, p. 126.

51 Un rápido resumen en: Toajas Roger, M. Á. (2014). «Artistas hispanos en Italia en el siglo XVI: los viajes de Diego Siloé y Pedro Machuca. Selección y comentario de fuentes históricas», en Checa Cremades, F., *El viaje del artista en la Edad Moderna. Materiales para su estudio*, Madrid: Universidad Complutense, pp. 7-42; para Siloé, véase pp. 3-7.

52 Naldi, R., «Bartolomé Ordóñez, Diego de Siloé...», en *Op. cit.*, pp. 120-131. También: Wetthey, H. E. (1943). «The Early Works of Bartolomé Ordóñez and Diego de Siloé», en *The Art Bulletin*, vol. 25, pp. 226-238, 325-345.

muy bien a sus discípulos, como Juan de Maeda, al que donó dibujos e instrumentos.⁵³ Fray José de Sigüenza lo consideró, con razón, el «mejor arquitecto que entonces había en España».⁵⁴

Machuca estaba en Italia hacia 1515,⁵⁵ y entró precisamente en el taller de Raffaello, hasta 1518 (con algunas ausencias), y en algún momento a partir de 1520, vuelto a España, trabajó con Jacopo Torini. No obstante, su formación fue como pintor; y probablemente no aprendió suficiente arquitectura: no se hizo con el sistema. Luego debería aprender en Granada, con el palacio.⁵⁶ Entre los dibujos del Louvre se encuentra uno que contiene un patio semicircular de dos pisos⁵⁷: Los contemporáneos de Machuca que lo vieron pensaron sin duda en el palacio, encargo del que Machuca se sentía justamente orgulloso. El dibujo muestra todos los defectos que cabe esperar de un novato en órdenes clásicos. El entablamento apoya en la esquina del capitel, sin dejarle respirar; las divisiones de molduras se fuerzan convirtiendo todo en cornisas, y se duplican los frisos. Es imposible que el personaje que hizo este dibujo (inspirado de modo patente en Raffaello) haya diseñado el excelente conjunto ni las excelentes fachadas del palacio.

Es verdad que algo había aprendido en Italia. No sólo dibujo y pintura; también debió aprender encuadres (probablemente trabajó en los equipos que decoraban bóvedas con yeso en ese momento en Roma). Porque en ese nivel se demuestra muy competente. Los techos de las habitaciones de Carlos V, y el retablo para la sala capitular de la catedral de Jaén (algo encogido en el siglo XVII), está diseñado con mucho acierto: sabe equilibrar molduración y ornamento menudo, de manera mucho más «romana» que Siloé y mucho más sabia que Berruguete.

Berruguete interesa aquí solo como contraste. Estuvo quizá más de diez años. Sobreviven bastantes dibujos de figuras, de una soltura envidiable; puede decirse además que dominaba la ornamentación. Sin embargo, solo poseía una idea vaga de los elementos de arquitectura (aunque le gustaba hablar de ello).⁵⁸ Y como ejemplo su retablo para San Benito manifiesta lo poco que le importaban las proporciones; pero en cualquier caso deja claro que ha aprendido poco de arquitectura a lo romano. Si hubiera aprendido, sería el autor más apropiado para diseñar una arquitectura a lo romano, realmente expresiva, como su escultura.

Aunque para empezar, los órdenes tienen tantos elementos que es conveniente usar unas recetas. Y en esto se adelantó un erudito español: el burgalés Diego de Sagredo publicó *Las medidas del romano*, o las medidas del modo romano para hacer más fácil el dominio de las engorrosas medidas de los numerosos miembros de un orden clásico a los autores españoles.⁵⁹ Fue el primero.

53 Testamento de 1563, recogido por Llaguno y Amirola, E. (1829). *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*, Madrid: Imprenta Real, p. 311

54 Sigüenza, J. (2000). *Historia de la Orden de San Jerónimo*, vol. 2, Junta de Castilla y León, pp. 53-54.

55 Toajas Roger, M. A., «Artistas hispanos...», *Op. cit.*, pp. 3, 7-9.

56 López Guzmán, R. (2001). *Pedro Machuca*, Granada: Comares, pp. 7-9.

57 Paris: Musée du Louvre. Département des Arts graphiques. Scène d'incendie dans un palais. Auteur/exécutant: Machuca Pedro.

58 Arias Martínez, M. (2011). *Alonso Berruguete, Prometeo de la escultura*, Palencia: Diputación de Palencia, pp. 26-31 y 63.

59 Porras Gil, M. C. (2008). «La capilla de la Purificación en la catedral de Burgos», *BSAA*, vol. 74, pp. 78-88.

La traslación deseada de la arquitectura a la romana, a España y Latinoamérica, quedó filtrada doblemente: por la dificultad de dibujar con soltura elementos clásicos; y la deformación que imponían los grabados.

He enseñado durante 30 años a dibujar órdenes clásicos a futuros arquitectos. Puedo predecir la mayoría de las deformaciones que mis alumnos introducirán al dibujar columnas y entablamentos aislados. Son semejantes a las que aparecen en las arquitecturas distantes, poco refinadas (con respecto a la arquitectura clásica: añaden otros valores).

Acento: mapas lingüísticos. Ante una arquitectura átona, arquitectos y público buscaron efectos compensatorios, añadiendo «especies», picante, colorido. Es un fenómeno *longue durée* que constituye el nervio de esas historias: en España y México condujo al llamado mixtilíneo (estilo estípite): poco clásico y nada aburrido.

En todo caso, la nueva manera de dibujar fue notándose desde los 1520s. Los nuevos arquitectos superaron en invención a los viejos maestros de obra; y a su vez, los retablistas aventajaron a los arquitectos.⁶⁰ Pero fueron raros los retablistas como Gerónimo Hernández, yerno de Hernán Ruiz, «que no sabía explicarse de otro modo que con el lapicero en la mano»⁶¹.

Sturgis decía sobre el diseño español de este momento que está presente el sentimiento italiano y lo pintoresco y riqueza ornamental de lo francés y lombardo. Y añade: «*En un aspecto es inferior a ambos, y es que es incontrolado y sus constructores parecen tener poco sentido de lo que debe ser hecho y lo que debe ser evitado. Así, unas columnas y pilastras se extienden una longitud exagerada, al par que otras muestran una proporción razonable y graciosa.*»⁶²

Una pequeña encuesta hasta llegar al palacio de Carlos V.

60 Véase: Blasco Esquivias, B. (2013). *Arquitectos y tracistas. El triunfo del Barroco en la corte de los Austrias*, Madrid: CEEH. Dedicar un centenar de páginas al siglo XVI: pp. 27-129.

61 Palomero Páramo, J. M. (1983). *El Retablo Sevillano del Renacimiento*, Sevilla: Diputación Provincial, p. 62.

62 Sturgis, R., *European architecture. A historical study*, Op. cit., p. 419.

Qué sabían los nobles: Vgr. Burgos: retablos de la Capilla de los Condestables

Comenzamos con una breve visita a Burgos alrededor de 1522. Intervienen Vigarny y Siloé.

Vigarny visitó Roma muy joven, hacia 1480.⁶³ Era muy estimado.⁶⁴ Y había recibido el comprometido encargo del retablo de la capilla real de Granada.⁶⁵ Ofrece una gran disparidad de proporciones con columnas abalaustradas esbeltísimas. Aunque encuadran muy bien la escultura, como un escenario.

Siloé, al que omite Sagredo, se encarga del retablo de San Marcos.⁶⁶ Allí se muestran quizás las primeras columnas propiamente clásicas de España (suponiendo no colocadas las de Barcelona)⁶⁷, que sostienen un entablamento que parece pesar. Todo exhibe la solidez que pediría una obra así, incluso un poco excesiva, pues el retablo hubo de disponerse en hornacina, como su pendant, ejecutado por Gil de Siloé. Y los órdenes se aprietan unos contra otros.

El retablo central o de la Presentación, es una obra de compromiso.⁶⁸ Es un escenario, muy bien concebido. En el cuerpo principal se figura el templo de Jerusalén como un círculo de columnas de proporción esbelta, en torno al altar con columnas abalaustradas (o monstruosas para Sagredo) a los lados.

Las columnas corintias esbeltas son sin duda de Siloé.⁶⁹

La conclusión es fácil: la nobleza burgalesa quería estar a la moda pero nada entendía ni pedía de la rotundidad clásica. Ni Vigarny, un artista bien dotado e informado, complaciente.

63 Según testimonio propio: Río de la Hoz, I. del (2001). *El escultor Felipe Bigarny*, Valladolid: Junta de Castilla y León: Consejería de Educación y Cultura, pp. 20-22.

64 Sagredo, lo consideraba «muy resolutivo en todas las ciencias de arquitectura» Sagredo, D., *Medidas del romano*.

65 Río de la Hoz, I. del, *El escultor Felipe Bigarny*, Op. cit., pp. 162-179.

66 Estella Marcos, M. (1995). *La imaginería de los retablos de la Capilla del Condestable*, Burgos: Junta de Castilla y León, pp. 19-25, 94.

67 Rivas Carmona, J. (1994). *Los trascoros de las catedrales españolas, estudio de una tipología arquitectónica*, Murcia: Universidad, Secretariado de Publicaciones, pp. 86-88.

68 Río de la Hoz, I. del, *El escultor Felipe Bigarny*, Op. cit., pp. 216-219.

69 Usa otras semejantes para el sepulcro del obispo Mercado de Zuazola, en Oñate, que labró en Granada hacia 1529. Fornells Angelats, M. (1998). «Rodrigo Mercado de Zuazola, un mecenas del Renacimiento guipuzcoano», *Ondare*, vol. 17, pp. 165-175.

Qué sabía el clero ilustre: Vgr. Sacristía mayor de la Catedral de Sevilla

La sacristía mayor de la catedral de Sevilla fue iniciada en tiempos del arzobispo Alfonso Manrique de Lara quien había incoado la nueva catedral de Córdoba en el peculiar gótico que se estilaba en esa ciudad a inicios del siglo XVI.

La sacristía fue planteada como una estructura de planta central, a la que se añadía un presbiterio. La suntuosidad del proyecto motivó finalmente que las obras se prolongaran durante mucho tiempo⁷⁰. El resultado final especialmente en su exterior es desconcertante, ya que se procuró que este nuevo edificio de rotundas formas se integrara en la silueta de la catedral. Para lo cual, se le añadieron unos desaforados flamígeros a modo de pináculos y se disimuló el cascarón añadiendo otros inútiles a aquéllos como si tuvieran la misión de sostener la linterna.



Fig. 1. Sacristía Mayor de la Catedral de Sevilla.

70 Véase Recio Mir, Á. (1999) *Sacrum senatium: las estancias capitulares de la Catedral de Sevilla*, Sevilla: Universidad de Sevilla, pp.93-126; Morales, A. J. (1984) *La Sacristía Mayor de la Catedral de Sevilla*, Sevilla: Diputación Provincial, pp. 25-43, 75-85; Morales, A. J. (2004). «Sacristías del Renacimiento en Andalucía», en *Arquitectura religiosa del siglo XVI en España y Ultramar* / coord. por María del Carmen Lacarra Ducay, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, pp. 265-280; Ampliato Briones, A. L. (1996). *Muro, orden y espacio en la arquitectura del Renacimiento andaluz: teoría y práctica en la obra de Diego Siloe, Andrés de Vandelvira y Hernán Ruiz II*, Sevilla: Universidad, Secretariado de Publicaciones, pp. 77-97.

Recientemente la publicación de mi colega arquitecto Ricardo Sierra ha defendido la autoría de Diego de Riaño⁷¹. Por fortuna, puedo corroborar su propuesta. Hace ya bastantes años encontré una montea de elementos clásicos en la porción de zócalo de la sacristía contigua a la catedral. Entre ellas está la de una base clásica con sus toros y escocia. Pisando el dibujo aparece un anagrama en el que podrían leerse las letras «D» y «S». El resto del muro no tiene marcas de cantería. Habría que confirmar que la base corresponde efectivamente a alguna de las columnas presentes en este ámbito, cosa que no pude hacer. Sin embargo este prometedor testimonio se asocia a otro más seguro.



Fig. 2. Montea de base con anagrama. Sacristía de la Catedral de Sevilla.

En este muro contiguo a la catedral, sobre el zócalo aparece una ristra de ovas y dardos; su diseño es el que habitualmente usa Diego de Siloé. Los dardos son finos y marcados y las ovas se vuelven con una calle con unos pequeños lunetos. No son suficientemente singulares para asegurar que pertenezcan exclusivamente a Siloé. Sin embargo al comenzar los muros perpendiculares a este, tras un corte claramente marcado en la fábrica aparece un nuevo diseño de ovas y dardos que sí es completamente singular. En los pequeños lunetos que he descrito se observa ahora una pequeña cinta que une un motivo con otro. El trabajo un poquito insidioso de labrar y repetir esta minucia, que pasa desapercibida, sólo puede explicarse por la voluntad de dejarlo como testigo de un nuevo taller.

Una mínima perspicacia conduce a las nuevas casas consistoriales, al cabildo iniciado por Diego de Riaño, y allí efectivamente, en su parte más antigua aparece este mismo motivo con el detalle susodicho. La conclusión es clara. Antes de que Diego de Riaño interviniera en la catedral hubo otro diseñador. Y entonces aunque falle la comprobación documental, puede atribuirse la sacristía a Diego de Siloé. Pero además la atribución permite reinterpretar los propósitos del diseño.

⁷¹ Sierra Delgado, R. (2012). *Diego de Siloé y la nueva Fábrica de la Sacristía Mayor de la Catedral de Sevilla*, Sevilla: Universidad de Sevilla, especialmente pp. 112-121; Sierra Delgado, R. (2000). «La cúpula de la Sacristía Mayor de la Catedral de Sevilla, contexto y evolución en Andalucía», en *Actas del Tercer Congreso Nacional de Historia de la construcción*: Sevilla, 26 a 28 de octubre de 2000 / coord. por Amparo Graciani García, Vol. 2, pp. 1039-1048; Alonso Ruiz, B. (2004). «Diego de Riaño y los maestros de la Colegiata de Valladolid» en *De arte: revista de historia del arte*, N.º. 3, Universidad de León, pp. 39-54.

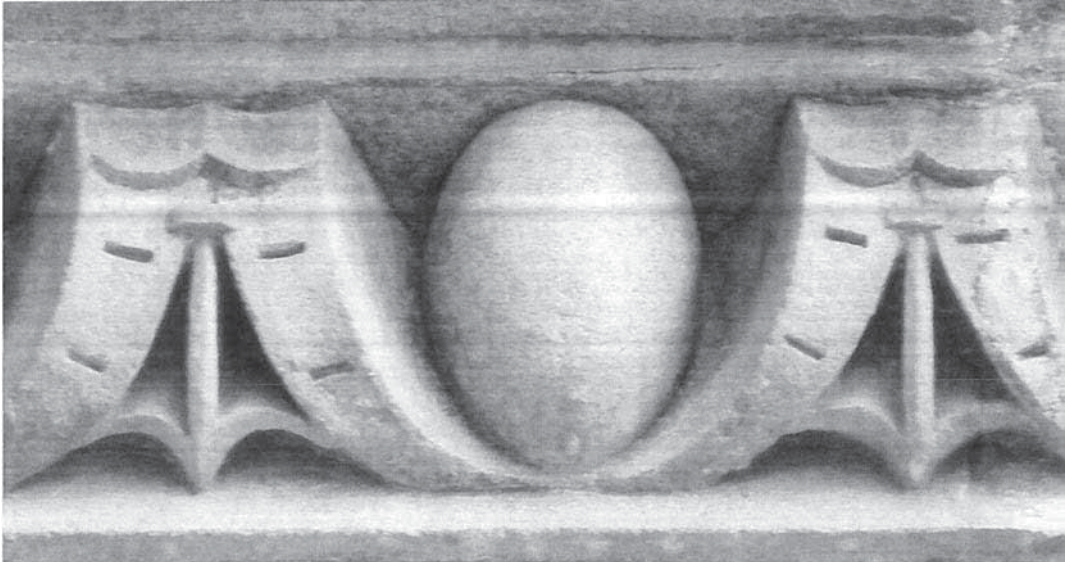


Fig. 3. Ovas y dardos. Detalle del Ayuntamiento de Sevilla.

Es claro que la disposición de la planta no fue respetada al tender las bóvedas. Y las cuatro grandes columnas que parecen incoar unas naves en el espacio central se estrellan contra los lunetos. Es cosa de Martín de Gainza, a quien corresponde el estafalario diseño de la cubierta. Pero si descartamos esta última intervención encontramos otro cambio de criterio todavía más significativo. El espacio de la sacristía está valientemente articulado con grandes columnas, insólitas en este momento en el diseño hispalense. Los canónigos sevillanos, no supieron apreciar su majestad, en cambio quedaron subyugados por las imaginativas labores que tapizaban, graciosa y ricamente el nuevo cabildo municipal⁷². Y sin duda hicieron aplicar labores semejantes, sino más ricas y graciosas, sobre las columnas más visibles del conjunto, en el frente del presbiterio de la sacristía.

Este episodio, en el que Diego de Siloé vuelve a ser protagonista, insiste en la misma idea. Si en Burgos la mayor nobleza era ajena a la solemnidad del verdadero diseño clásico, en Sevilla el alto clero mostraba las mismas preferencias por preciosidades decorativas.

72 Morales, A. J. (1981). *La obra renacentista del Ayuntamiento de Sevilla*, Sevilla: Servicio de Publicaciones del Ayuntamiento. Véase también Robador González, M. D.; Duran Benito, A.; Pérez Rodríguez, J. L.; Alcalde Moreno, M.; Gimena Córdoba, P.; De Vega García, E. (2004). *Investigación de la policromía original en la bóveda de la sala capitular de la Casa Consistorial de Sevilla*, Sevilla: Instituto Universitario de Arquitectura y Ciencias de la Construcción. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Sevilla, Escuela de Ingenieros Industriales de Sevilla, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Que sabían en la Corte: 1547. Madrid: Palacio de El Pardo

El Pardo se concibió para servir de residencia ocasional al emperador y su hermana viuda Leonor; lo planeó el arquitecto Luis de Vega, y se inició en 1547.⁷³ Al ausentarse Carlos, vigiló la obra el príncipe Felipe, y la adaptó a sus criterios.⁷⁴ De ese momento quedan plantas detalladas.⁷⁵

De antiguo se sospechaba una inspiración extranjera. El esquema de planta es bonito, con dos ideas: una distribución en «hélice» (como el Yin Yang), y una curiosa alternancia de pórticos al patio y al exterior. De este modo, se aprovecha la orientación y se coordinan las dos casas, dispuestas en «L», del emperador y la reina viuda de Francia y antes de Portugal. En El Pardo original se favorece ligeramente el lado del emperador, con un puente más ancho, con una puerta más amplia, con un paso al patio central más grande; y quizá en las habitaciones del piso superior estaban pensadas también distinciones.

La idea de una planta en «hélice» se publica en 1559 en *Les Trois Livres d'Architecture* de Du Cerceau.⁷⁶ Es probable que la idea estuviera años antes y Luis Vega la tomara de Francia. En todo caso la obra es interesante.

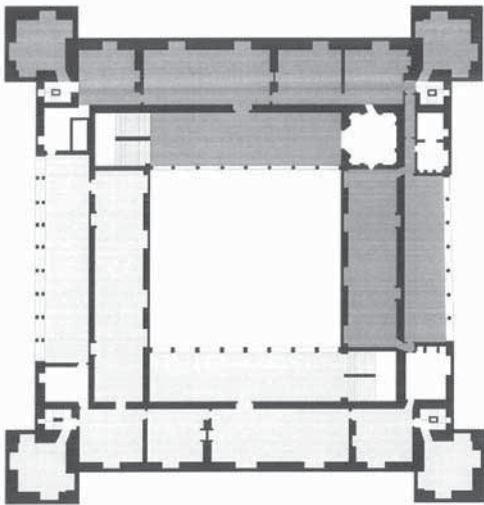


Fig. 4. Palacio de El Pardo. Luis de Vega.
Esquema de planta, dibujo de R. Alemany.

A pesar de las ampliaciones, el patio se conserva bien. Podemos continuar la encuesta sobre las columnas. En el patio destaca penosamente la entrega de arcos rebajados sobre una almohadilla muy fea. Lo indicó Llaguno de pasada. «Las columnas jónicas de los pórticos interiores tienen sus defectos, y el sustancialísimo de que sobre ellas descansan los arcos.»⁷⁷ Las columnas de la arquería son «patosas»: pesadas, con disminución excesiva, con capitel encogido y voluta enrollada: «un orden jónico no poco adulterado», juzgaron los autores de uno de los primeros artículos sobre El Pardo, en 1935.⁷⁸

73 Martín González, J. J. (1970). «El Palacio del Pardo en el siglo XVI», en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*: BSAA, vol. 36, pp. 5-44.

74 Sancho, J. L. (2001). *El palacio real de El Pardo*, Madrid: Lunwerg, pp. 13-20.

75 Calandre, L. y Durán, M. (Octubre, 1935). *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo. Ayuntamiento de Madrid*, nº 48, pp. 359-371.

76 Du Cerceau, J. A. (1559). *Les trois livres d'architecture*, Paris: s. n. Véase proyecto XXIX, de 3100 toesas.

77 Llaguno y Amírola, E. (1829). *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*, vol. 2, Madrid: Imprenta Real, Sección tercera, Capítulo XII, pp. 3-9.

78 «El cuerpo bajo de las galerías, con arcos rebajados y columnas pertenece a un orden jónico no poco adulterado»: Calandre, Durán, *Revista de la Biblioteca...*, Op. cit., p. 367. Luis Calandre fue médico de la Residencia de Estudiantes, y riguroso historiador en El Pardo; aquí le ayudó Miguel Durán, Arquitecto del Patrimonio, que quizá emitió este juicio.

La obra de Luis de Vega en El Pardo muestra aptitudes y limitaciones en la no tan nueva manera de arquitectura a lo romano. En 1547, dos décadas después de los casos anteriores, un arquitecto real (en rigor: maestro de obras y luego maestro mayor de su majestad)⁷⁹ y hombre eficiente de plena confianza,⁸⁰ se mueve mal en el sistema, con poca sensibilidad ante curvas y proporciones. También indica que sus patronos no pedían más. Desde luego dibujaba planos continua y correctamente, pero no sabemos más (probablemente nada suelto).

Y era Luis de Vega quien estaba plasmando las objeciones de Carlos al proyecto de la Alhambra. Es más: El Pardo repite la disposición impuesta anteriormente al palacio de Granada, donde previamente se introdujeron en la planta dos casas en «L», y se procuró una distinción jerárquica, a favor del emperador en el tamaño de patios exteriores, portadas, salas, etc.

Machuca Maestro Mayor (pero no, diseñador)

Para organizar las obras emprendidas por Carlos V, sólo hacia 1545 se formalizó una especie de Junta que acabó después en la Junta de Obras y Bosques,⁸¹ que entre otras trataban con los arquitectos. Desde tiempos antiguos, cada edificio, en construcción o no, tenía un maestro de obras, que dependería del Alcaide. Desde la corte, se enviaban a otros profesionales a informar o resolver problemas. Granada era lugar importante y lejano.⁸² Machuca quedó a cargo de la construcción, nada sencilla, incluidos los cambios del proyecto. Fue el Maestro Mayor.

Conviene imaginar qué tipo de documentación llegó a Granada. Supongamos que llegaron dos plantas y un alzado, que se supone se repetiría, sin más variantes que la puerta. No serían planos muy grandes; su largura llegaría difícilmente a los 80 cm.⁸³ Los detalles serían pequeños; pues se suponían fáciles de interpretar, según lo convencional. Con un tipo tan regular de arquitectura, no se necesitaba más: tales dibujos reflejaban la forma entera. Pues bien, hay dos detalles que constatan la existencia de este proyecto anterior, pues Machuca no los supo interpretar.

Los puntitos. El primer detalle está en el cuerpo bajo: en el almohadillado. Es muy bonito: las almohadillas son poderosas y se encuentran bien con las pilastras (así se veían en el dibujo italiano). Pero en lugar de los rudos golpes (o cosa parecida) de pico que cabría esperar,

79 Cervera Vera, L. (1978). «El testamento de Luis Vega y los de sus dos mujeres», en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*: BSAA, vol. 44, pp. 143-145.

80 Felipe II le consultaba y ordenaba continuamente; y con él se inicia el embrión de la Junta de Obras y Bosques: Díaz González, F. J. (2002). *La Real Junta de Obras y Bosques en la época de los Austrias*, Madrid: Dykison, p. 12.

81 Díaz González, *La Real Junta de Obras y Bosques...*, *Op. cit.*, p. 12.

82 Galera Mendoza, E. (2015). *Arquitectos y maestros de obra en la Alhambra (siglos XVI-XVIII)*. *Artífices de cantería, albañilería, yestería y forja*, Granada: Editorial Comares, Capítulo 2.

83 Véase: Frommel C. L. (ed.) et al. (1994). *The architectural drawings of Antonio da Sangallo the younger and his circle. I, Fortifications, machines, and festival architecture*, Cambridge, Mass.: MIT Press; Frommel C. L., (2000). *The Architectural drawings of Antonio da Sangallo the younger and his circle. II, Churches, villas, the pantheon, tombs, and ancient inscriptions*, Cambridge, Mass.: MIT Press. Muy raros los planos que sobrepasan esas medidas.

la mayoría de las piedras llevan labradas unos cuidados «puntitos». Intentan reflejar los «puntitos» que en el dibujo italiano expresarían la rugosidad de los sillares. Este asunto, como muchos otros, debió desconcertar a los alarifes que trabajaron en el palacio. Y a ese ensayo, se añadieron otras texturas: por ejemplo otras piedras exhiben un «jaqueado», incluso un entrelazado típico de cestería; texturas que gustaron y se copiaron (sobreviven al menos dos portales con el mismo tratamiento en Granada).

Una vez iniciado un tratamiento tan llamativo, hubo que continuarlo. En algún momento, Machuca aprendió cómo hacer rusticaciones convencionales y lo aprovechó en la puerta de las Granadas (que vuela demasiado el entablamento).

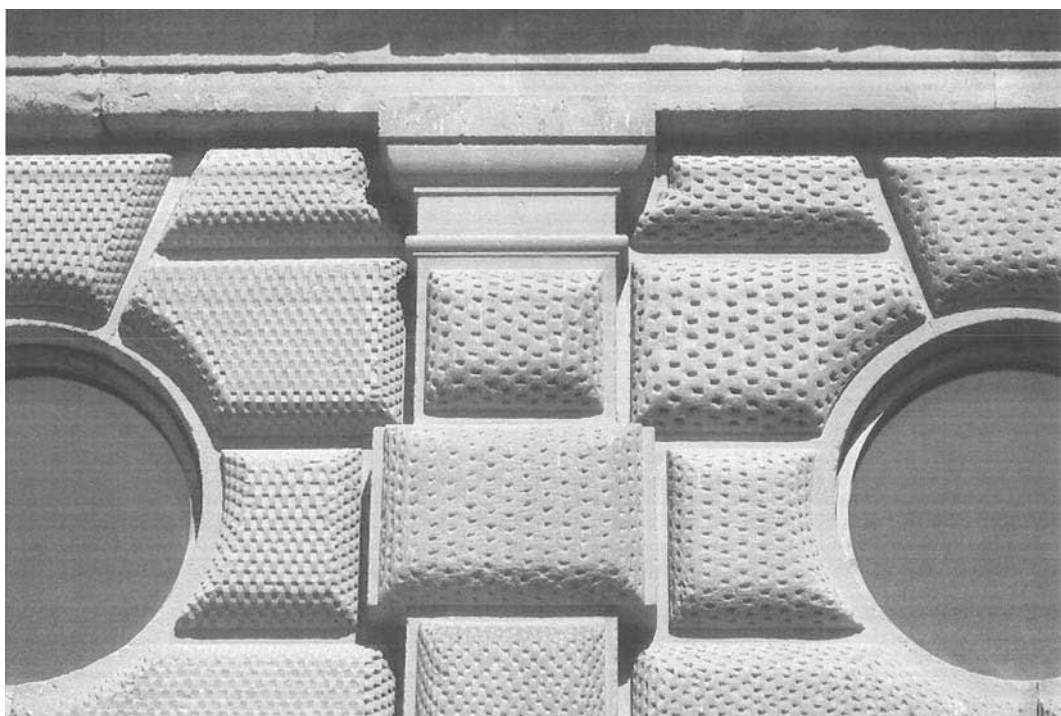


Fig. 5. Fachadas de planta baja: conservan el diseño inicial (los puntitos desconciertan a los alarifes).

Los capiteles jónicos. El segundo detalle está en el cuerpo alto: los capiteles jónicos. Sin duda, no se apreciaban bien en el dibujo italiano. Y quizá no llegaron detalles. El diseñador los dejaba al constructor. Machuca no recordaría bien ningún jónico de sus tiempos romanos; porque optó por el impreso jónico de Cesariano, cuyo Vitruvio publicado en 1521, llegó sin duda a Madrid o Granada.⁸⁴ Es un capitel único: las volutas sobresalen a los lados, y se enredan dejando vías iguales (la voluta se enrolla como una alfombra o un pastel de «brazo de gitano»).

⁸⁴ Sobre Cesariano: Rovetta, A. (1996). «Note introduttive all'edizione moderna del primo libro del Vitruvio di Cesare Cesariano», en Gatti Perer, M. L. y Rovetta, A. (ed.), *Cesare Cesariano e il classicismo di primo cinquecento*, Milán: Vita e Pensiero, pp. 247-324.

Ningún arquitecto italiano, conoedor de la arquitectura en Roma, Venecia etc., colocaría algo tan ingenuo; es muy llamativo: a simple vista se distancia de la elegante voluta que se enrolla armónicamente.

Sin duda era un profesional capaz y aprendió mucho en el propio palacio. Más difícil resulta atribuirle uno de los principales logros del cambio: el patio adintelado, cubierto con bóveda anular. Juan de Maeda, ayudante de Siloé, lo consideraba «pintor muy ecelente» pero también con poco conocimiento del «discurso de la xeumetría».⁸⁵

En cambio, componer fachadas es algo que debió aprender con la obra del palacio, donde tenía ejemplos de primerísima categoría. Y tanto el pilón de Carlos V como la Puerta de las Granadas son buenos ejemplos de ello, usó con acierto recursos del palacio.

El palacio en el libro VI de Serlio (quizá heredado de Peruzzi)

La publicación reciente del libro sexto de Serlio, con las dos versiones en New York y en Munich, ha puesto a la luz una secuela indudable del proyecto de Granada. Despista, porque se presenta con torres en los cuatro ángulos y galerías ante la fachada entre ellas: muy francés. Serlio avisaría, como hizo (con más motivo) al comenzar el Extraordinario Libro: «tened en cuenta el país donde estoy».

El proyecto inspirado en Granada se inserta en una serie de proyectos para el campo, que comienza por la casa del campesino pobre. Tras mucho subir, se llega a «La casa del Príncipe ilustrísimo en el campo», con su gran patio con columnata circular de las proporciones de Granada; la serie acaba con seis casas menores que ésta y otras cuatro mayores (de planta elaborada) destinadas al rey en el campo. Prosigue otra serie con casas de ciudad, que acaba en un palacio real (quizá el Louvre). Este proyecto combina el patio circular de Granada con otro octogonal, disposición que recuerda claramente a un dibujo conservado de Peruzzi.⁸⁶

Serlio heredó dibujos de Peruzzi.

El palacio debía acomodar un círculo a un cuadrado. Cosa en sí difícil. Pero existían precedentes (Filarete, Martini, Da Vinci) que, con un patio más pequeño u octogonal, llenaban bien las esquinas. En cambio, Raffaello en Villa Madama trató el patio como un decorado, dejando a propósito las «enjutas» sin solucionar.⁸⁷

85 López Guzmán, R. (1993). *Colección de documentos para la historia del arte en Granada. Siglo XVI*, Granada: Universidad de Granada, p. 201.

86 Se trata de un proyecto para un monasterio, que se conserva en Uffizzi (350 A r.). Würm, H. (1984). *Baldassarre Peruzzi. Architekturzeichnungen. Tafelband*, Tubinga: Verlag Ernst Wasmuth, p. 243.

87 Frommel, C. L. (1984). «Villa Madama», en Frommel, C. L. / Ray, S. / Tafuri, M., *Raffaello architetto*, Electa: Milano, pp. 320-321, 330.

El proyecto de palacio que creo que llegó a Granada sería perfectamente simétrico, y solucionando las esquinas con muros masivos, dejando estancias para escaleras y pasos, y rellenando el resto con otras menores, lo que daría una bella planta. El proyecto en plano proporcionaría una apariencia de perfección (aunque el patio circular limitaba la apertura de ventanas).

Gómez Moreno ya señaló detalles que recuerdan a Peruzzi. En la corte de Granada de 1526 lo conocían mucho, al menos Castiglione y el cardenal Salviati. El erudito Juan Ginés de Sepúlveda, patrocinado por los Mendoza, estaba junto a Pío Carpi, protector de Peruzzi. Y aparte de los agentes de la familia en Italia, Lope de Mendoza estuvo viajando por Milán y Siena. Hasta el Sacco, Peruzzi estaba accesible en Roma. Y luego en Siena, ocupada por los imperiales, trabajó como ingeniero de fortificación (en 1530, con ayuda de Salviati y otros, volvió a Roma). Entre Siena y la corte imperial hubo comunicación frecuente. En agosto de 1527, los sieneses enviaron una embajada al emperador.

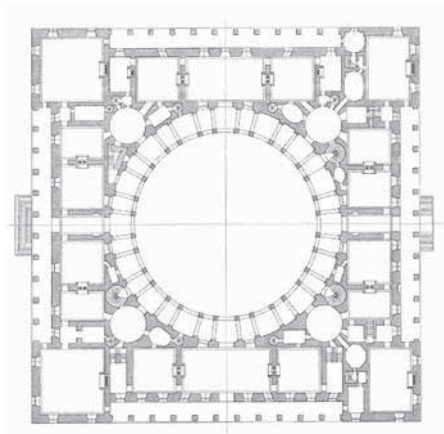


Fig. 6. Serlio, "Palacio para un príncipe en el Campo". Redibujado por R. Bambó.

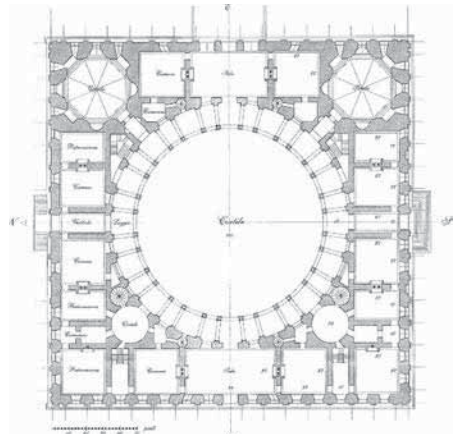


Fig. 7. Reconstrucción de un hipotético proyecto italiano para Granada. Dibujado por R. Bambó.

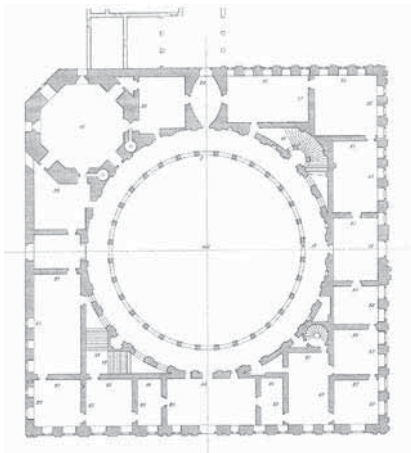


Fig. 8. Machuca, "Planta grande" del palacio de Granada. Redibujado por R. Bambó.

Porqué se alteró el proyecto de palacio en Granada

Carlos nacido en Gante, conocía (y gustaba) los soberbios edificios de Países Bajos y Alemania, (el gusto cambiaría con lentitud desde 1530), con cresterías, gabletes, pináculos y linternas como el ayuntamiento de Gante en construcción por Rombout II Kaldermans, arquitecto personal de Carlos V (que le ennobleció). En 1523, Kaldermans enviaba a España al emperador un plano de la nueva capilla –gótica- del palacio de Bruselas (que le debió gustar).⁸⁸

En 1529-1530, 1532-1533 y 1535-1536, Carlos recorrió Italia, de Sicilia al Milanesado, y vio los palazzi italianos. Le hicieron mella: se citan los palacios Doria en Génova, con imaginativos exteriores de Perino del Vaga,⁸⁹ el Palazzo del Te en Mantua de Giulio Romano, con salas pintadas (una la juzgó «tuta maravigliosa»),⁹⁰ o el Orsini Gravina en Nápoles, de un tal D'Agnolo, ante el que «expresó su admiración»; y el Duque propietario prometió regalárselo al acabar (y por eso nunca se acabó).⁹¹ La anécdota será falsa (pero el palacio se relaciona con Granada).

En 1539, cuando conoció Chambord (sólo el Donjon), lo juzgó «el colmo del ingenio humano». Cabe apostar que en 1527 Carlos hubiese deseado algo así;⁹² pero ahora, recorrida Italia, sabía que Chambord no era «romano».

Pues bien, si volvemos a 1527, cabe apostar, que el emperador, como cualquiera de su mundo, esperaba de lo «romano»: portentosas labores en mármol (Fancelli), y la complejidad formal de las pocas ilustraciones disponibles. El proyecto llegado de Italia le desconcertó, pues inmediatamente se procedió a cambiarlo.

Es difícil establecer cuándo y cómo se dieron los cambios en Granada. Todo fue muy lento. En 1542, cuando suele datarse la planta grande, existía una gran confusión; pero es fácil detectarlos.

88 De Jonge, K. (2000). «Las empresas arquitectónicas de Emperador y de su Corte en los Países Bajos», en Checa Cremades, F. (ed.), *Carolus: Museo de Santa Cruz, Toledo*, Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, pp. 35-54. Muestra del estilo de Rombout II: véase el Ayuntamiento de Zoutleeuw, iniciado en 1526: un gótico atemperado en textura y redondeado.

89 Carrió-Invernizzi, D. (2008). *El gobierno de las imágenes: ceremonial y mecenazgo en la Italia española de la segunda mitad del siglo XVII*, Madrid: Iberoamericana Editorial, pp. 93-94.

90 Freedman, L. (2011). *Classical Myths in Italian Renaissance Painting*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 50-51.

91 Loggia, G. (1997). *Il palazzo Orsini di Gravina in Napoli*, Nápoles, Fratelli Fiorentino, pp. 11 y 16.

92 Francisco I leyó el Amadís de Gaula en Madrid en 1525; ordenó una edición en 1543; una ilustración refleja Chambord, iniciado en 1519. Véase: Pérouse de Montclos, J. M. (2003). *Histoire de l'architecture française. De la Renaissance à la Révolution*, París: Éditions Mengès, pp. 63-67. Todo ello refleja la tónica caballeresca con la que Carlos V también sintonizaba.

1. **Cuestiones de gusto.** Como paradoja, al llegar el proyecto italiano al emperador, debió parecer «poco romano»: nada de labores, nada de figuras, nada de mármol. Y a la larga, motivó un cambio en las fachadas: a las dos visibles, entradas del emperador y la emperatriz, se añadieron dos avant corps de mármol, que interrumpen una fachada de ritmo regular (que todavía conserva la fachada que mira hacia Santa María de la Alhambra). La portada de la emperatriz, se fecha en 1538 el cuerpo bajo (con jónico de Cesariano);⁹³ el cuerpo alto se termina en 1555. Estas portadas ajenas al proyecto inicial recibirían otros proyectos (alguno italiano). Todo ello debe relacionarse algo con otras obras.⁹⁴

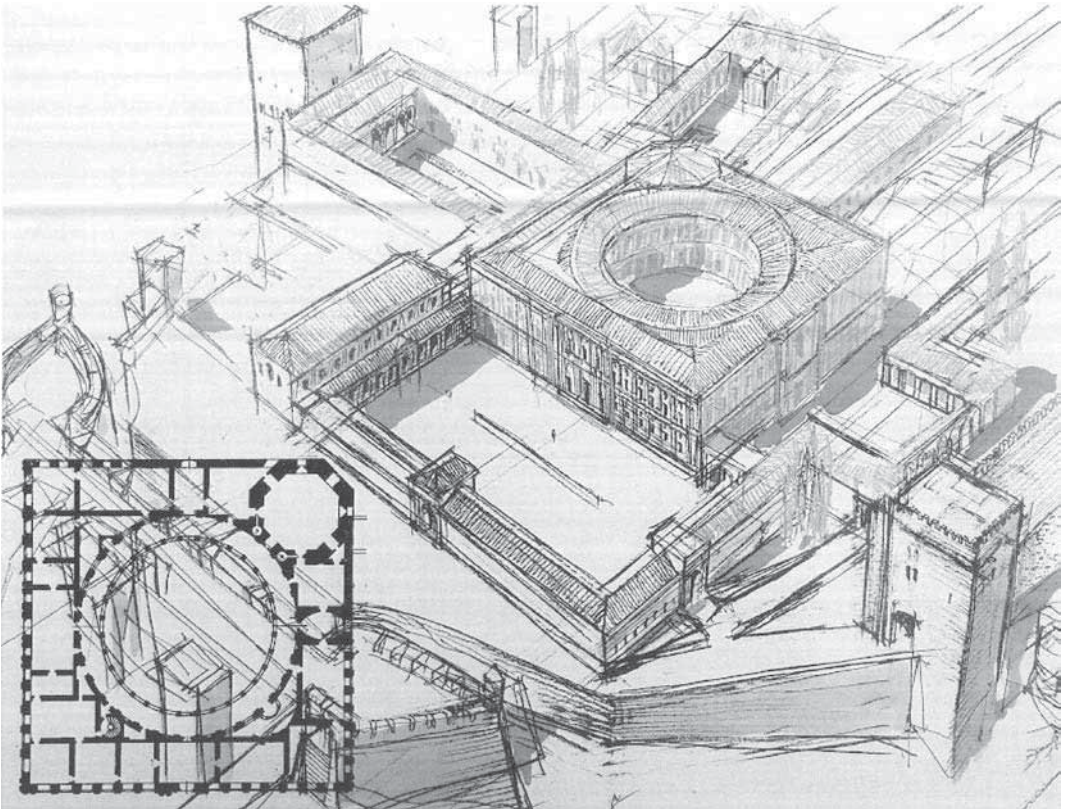


Fig. 9. Granada. El organismo se desguaza (Lorda 2000). Se enriquecen los exteriores: se pegan dos nuevas portadas.

⁹³ Inscripción en el entablamento.

⁹⁴ Cano de Gardoqui García, J. L. (2008). «Un memorial poco conocido de la fábrica del Alcázar de Toledo de 1548», *Archivo Español de Arte*, vol. 81, pp. 174-182.

2. **Cuestiones prácticas.** Los ángulos con muros masivos desaparecieron. Casi oímos los argumentos de Luis de Vega: la inutilidad de ese asunto, lo mucho que cuesta, y el espacio que se pierde. Nadie apreciaba la belleza de una planta orgánica (con tales pérdidas).⁹⁵ Y era difícil aprovechar los cuatro ángulos: lo que indica que el patio se quería redondo (eso había gustado): según Marías, hacia 1529 Siloé debió proponer una arquería desligada, en la planta conservada en el Archivo Histórico.

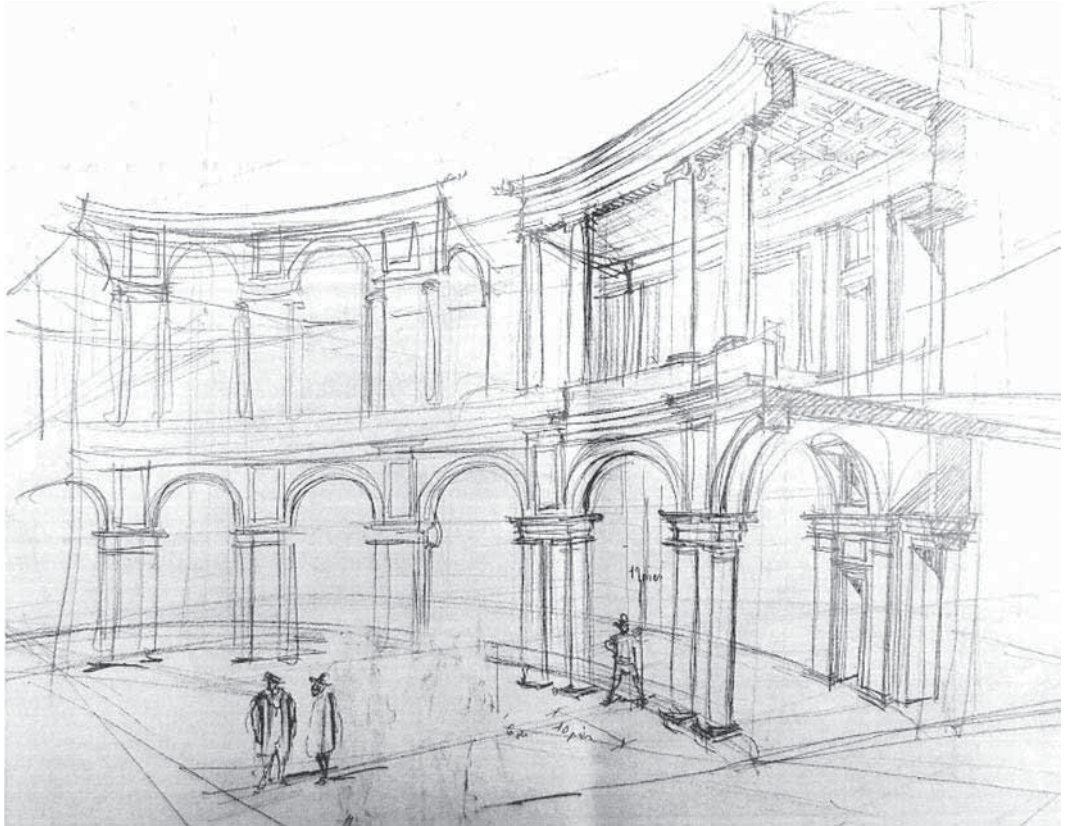


Fig. 10. Reconstrucción del patio del palacio (Lorda 2000) sobre modelos de Peruzzi, Serlio, Giulio Romano.

El proyecto original para el patio presentaría dinteles y arcos alternos, con una bóveda complicada, para resolver en ladrillo.⁹⁶ Finalmente se resolvió con una columnata adintelada, trasdosada con los arcos ciegos con cajeados de Siloé (que sobreviven de su proyecto). Quizá Siloé dio más ideas (para Juan de Arfe, Siloé fue el maestro mayor del palacio).⁹⁷

95 El comentario semejaría el informe sobre los pilares de la Basílica de El Escorial, de Rodrigo Gil de Hontañón y Hernán González en 1564: Bustamante García, A. (1994). *La Octava maravilla del mundo*, Madrid: Editorial Alpuerto, p. 73.

96 La solución se da en Italia en varios patios circulares. Aparece en todos los dibujos de Serlio del Libro VI asociados con el palacio para el Príncipe.

97 Arphe y Villafañe, I. (1585). *De varia commensuracion para la escultura y arquitectura*, Sevilla: Andrea Pescioni y Juan de León, p. 2r.



Fig. 11. Detalle del patio: se añaden pilastras de Cesariano, molduras de Siloé.

3. **Cuestiones de etiqueta.** A la distribución simétrica original se le impuso enseguida y con rigor la división de las casas y su jerarquía (como la posterior distribución de El Pardo) aparece en la supuesta planta de Siloé. Se hicieron mayores las salas de la casa del emperador que de la emperatriz; a cada estancia se concedió su tamaño preciso. Se deseaba conservar la fachada original con su ritmo regular (cortado por las portadas nuevas); aunque varios muros divisores se estrellasen absurdamente contra las ventanas (salvaba el encuentro un feo escaque). Además, el vestíbulo-apeadero del emperador requería suelo más bajo (para entrar a caballo); y se aplicó lo mismo a las habitaciones del ángulo (algo que ver con los caballos): las ventanas quedaron encima de la vista en esa zona.

En un artículo que pretendí escribir hace quince años, me entretuve en examinar las medidas de los distintos planos, y los problemas que ocurrieron sin duda reiteradamente, como consecuencia de la trasposición en el transcurso de la obra. Quizá los palmos romanos a varas de Castilla, presentaron complicadas divisiones en las medidas, sin concesión apenas a las regularidades ni redondeos en los órdenes clásicos y en las numerosas impostas y cornisas que adornan el palacio granadino.

Porqué prosperó la catedral

En 1681 Simón García introduce así las formas de iglesias: «Son... varias las formas que se hacen de templos, porque unos ponen en cruz. Otros redondos, otros cuadrados, y otros con pocos, o muchos, angulos...»⁹⁸ Es bastante retórico, pues según recuerda Marías, el culto y la tradición imponían el eje longitudinal; y escaseaban los ejemplos circulares, como no fueran capillas funerarias, obras excepcionales -los primeros diseños de El Escorial-, o ficticias, como las arquitecturas dibujadas⁹⁹.

En 1528, la solución era más rara. Con esto se debió convencer a Carlos V.

*Las condiciones flojas de la diócesis*¹⁰⁰. Después de los primeros entusiasmos, hacia 1530, la diócesis de Granada era rara, compuesta por castellanos, conversos poco fiables, e infieles en diverso grado de instrucción. El clero era poco selecto: pues había pocas rentas; y venían quienes no podían optar a otra plaza. Eran ajenos al Humanismo renacentista.

Un ilusionante Panteón imperial. En 1521 Carlos V ordenó trasladar y sepultar en la Capilla Real los cuerpos de sus abuelos, y en 1525, el de su padre.¹⁰¹ Al visitar la Capilla, en 1526, quedó decepcionado. Y entonces, «su Magestad cesárea trató de enterrarse en la Yglesia mayor... como a su Magestad Real y a todo el mundo es notorio».¹⁰² Así se informaba hacia 1565, a Felipe II desde Granada. Gómez-Moreno creyó que «este texto no deja sombra de duda» sobre la idea de un panteón imperial.¹⁰³ Era demasiado atractivo: y arrastró a Rosenthal, que veía muy claro el valor litúrgico de ese espacio, como luego diré. Frecuentemente ahora se acepta como seguro.

Sin duda el emperador dijo querer enterrarse en la catedral de Egas, y lo recordaban algunos testigos. Es una anécdota: el emperador no dijo, ni se hizo, ni se supo más, hasta concluir la capilla, precisamente en las fechas del informe, lo cual también es notorio.¹⁰⁴ Carlos V no regresó

98 Véase Capítulo XIII De los Templos en García, S. (1991). *Compendio de arquitectura y simetría de los templos: conforme a la medida del cuerpo humano, con algunas demostraciones de geometría, año de 1681 / recoxido de diversos autores, naturales y estrangeros* por Simón García; estudios introductorios, Antonio Bonet Correa y Carlos Chanfón Olmos, Valladolid: Colegio Oficial de Arquitectos.

99 Marías, F. (1995). «Las iglesias de planta central en España», en Guillaume, J. (ed.), *L'église dans l'architecture de la Renaissance*, Paris: Picard, pp. 133-146.

100 López, M. A. (2003-2004). «El clero secular de la diócesis de Granada en 1527», en *Chronica Nova*, 30, pp. 645-680, especialmente pp. 674-680.

Marín López, R. (1998). *El Cabildo de la Catedral de Granada en el siglo XVI*, Editorial Universidad de Granada, pp. 11-80.

García Oro, J. (2005). *La Iglesia en el Reino de Granada durante el siglo XVI*, Editorial Ave María, pp. 42-59.

Cortés Peña, A. L. et al. (2003). *Iglesia y sociedad en el reino de Granada (s. XVI-XVIII)*, Granada: Editorial Universidad de Granada.

101 Gallego y Burín, A. (2006). *Dos estudios sobre la Capilla Real*, Granada: Editorial Comares, pp. 23-26.

102 Informe del Doctor Fonseca que defiende unir catedral y Capilla Real hacia 1565: Rosenthal, E. E. (1990). *La Catedral de Granada: un estudio sobre el Renacimiento español*, Granada: Editorial Universidad de Granada, p. 218.

103 Gómez Moreno, M. (marzo, 1913). «El renacimiento andaluz», en *Por el Arte*, vol. I, p. 13: citado por Rosenthal, *La catedral de Granada...*, Op. cit, p. 27.

104 Rosenthal, E. E. (2005). «Del proyecto gótico de Enrique Egas al modelo renacentista de Diego de Siloe», en Gila Medina, Lázaro, *El libro de la Catedral de Granada*, vol. 1, Granada: Cabildo Metropolitano, p. 100: «hicieron los nichos para las tumbas imperiales».

a Granada. Reaccionó cuando se le dijo que la nueva obra afectaba a la Capilla.¹⁰⁵ En 1537 logró para la Capilla una bula papal con «las gracias e indulgencias de que gozan las Iglesias Catedrales de estos reinos».¹⁰⁶ Y en 1539 envió el cadáver de la emperatriz. Se precisaba reordenar ese espacio y en 1543 Siloé informó sobre ello,¹⁰⁷ todavía en 1549 llegaban el cuerpo de la primera mujer y dos hijos del Príncipe Felipe.¹⁰⁸

Y además habría sido imposible compaginar dos instituciones eclesiásticas semejantes (y con roces) en un mismo altar: compatibilizar el prolijo culto catedralicio con los continuos sufragios instituidos por los Reyes para su capilla, que según Navagero en 1526, «dejaron ordenadas muchísimas Misas diarias por su alma».¹⁰⁹ y ahora serían muchas más. Por si fuera poco, las capillas funerarias de los Austrias se disponían con un altar principal y dos pequeños laterales, para misas simultáneas, lo que añadía engorro.¹¹⁰ Las opciones serían dividir en dos el presbiterio redondo, o desplazar el altar del arzobispo a la nave (con cambio de coro, crucero, etc.): es decir, otro proyecto. La tumba del emperador nunca fue el centro de esta catedral, y no fue esa función la que motivo su peculiaridad.

Sin embargo, la catedral de Granada fue asombrosamente planteada y asombrosamente aceptada: se impuso por devoción religiosa, no el gusto arquitectónico. Aunque con el tiempo su forma arquitectónica la haría famosa.¹¹¹

Un Sagrario centralizado. El primer arzobispo de Granada Fray Pedro de Alba, prior de los jerónimos, discípulo de Fray Hernando de Talavera y confesor de la Reina Isabel,¹¹² se había preocupado especialmente de la dignidad y cuidado de los sagrarios; una de sus damas Teresa Enríquez se había distinguido en la fundación y ayuda a las Cofradías Sacramentales.

Los cabildos requerían para sus ceremonias un sagrario distinto de la parroquia de la catedral (donde comulgaban los fieles). La tendencia observable fue llevarlo ante el coro y colocarlo cada vez más patente.

105 Que habla de trasladar los reyes sitos en la Capilla a las nuevas capillas menores y espacios entre arcos: nada de ellos se considera hecho a propósito. Y no menciona las tribunas.

106 Gallego y Burín, *Dos estudios...*, *Op. cit.*, p. 25.

107 «Memoria de lo que hay que reparar en la Capilla Real de Granada», Archivo General de Simancas, Signatura: PTR, LEG, 25, DOC.64.

108 Gallego y Burín, *Dos estudios...*, *Op. cit.*, pp. 25-26.

109 Navagero, A. (1951). *Viaje a España del Magnífico Señor Andrés Navagero (1524-1526), Embajador de la República de Venecia ante el Emperador Carlos V*, Valencia, Editorial Castalia, p. 70.

110 Véase: Santa Clara en Tordesillas, para el funeral de Felipe I; la Capilla de prestado de El Escorial; y un plano de 1573 testimonio que se pensaba esa solución para la Basílica. «Planta alta de la iglesia con estudio detallado de la capilla mayor, 1573» en Checa, F. (ed.) (2014). *De El Bosco a Tiziano. Arte y maravilla en el Escorial*, Madrid: Patrimonio Nacional, p. 93. Hacia 1562, el ambiente de Trento era contrario a las misas simultáneas. Felipe II procuró evitarlo.

111 Ureña Uceda, A. (1999). «La catedral de Granada y su imagen. Fortuna crítica de su representación gráfica desde el siglo XVI al XIX», *Cuadernos de arte e iconografía*, vol. 8, pp. 265-312.

112 Sigüenza, J. (2000). *Historia de la Orden de San Jerónimo II*, Junta de Castilla y León, Conserjería de Educación y Cultura, p. 360. Véase también para un resumen de los principales acontecimientos en Granada, Martínez Medina, F. J. (2000). «La Iglesia», en *Historia del Reino de Granada, La época morisca y la repoblación (1502-1630)*, Barrios Aguilera, M. (ed.), vol. II, Granada, pp. 251-307.

Los cartujos situaban tras el retablo una capilla con el único sagrario de la iglesia; desde el siglo XIV, esta disposición se usó en catedrales: pero aquí el retablo cortaba el ábside y dejaba detrás una capilla del sagrario; el sagrario se insinuaba con alguna escena en el retablo. Modélico es el presbiterio y sagrario de Tarragona;¹¹³ de ahí procede el de la Seo de Zaragoza, poco posterior.¹¹⁴

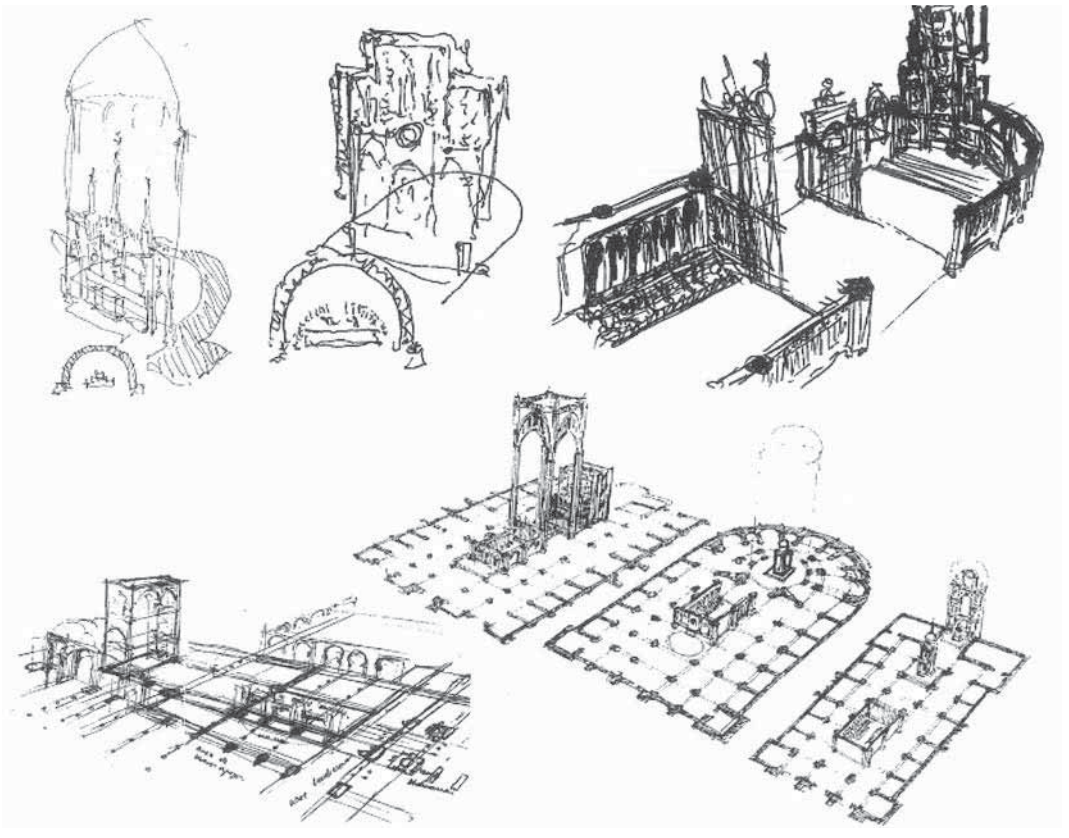


Fig. 12. Evolución de los sagrarios de coro catedralicio: de lugar "latente" a monumento central. Dibujos de J. Lorda.

A fines del XV, en la Seo, se cambia la parte superior del retablo, se sitúa una capillita alta detrás, y se abre un óculo; lo imita Forment en Huesca¹¹⁵, el Pilar y Santo Domingo de la Calzada¹¹⁶.

113 Una obra de Pere Joan realizada entre 1426 y 1434 cuando era arzobispo Dalmau de Mur y Cervellón (después arzobispo de Zaragoza). Ramon i Vinyes, S. (1988). *Catedral de Tarragona: el retaule de l'altar major*, Tarragona: ELA, Publicitat i Fotografia; Manote Clivilles, M. R. (1996). *L'escultura gòtica-catalana de la primera meitat del segle XV a la corona d'Aragò: Pèrre Joan i Guillem Sagrera*, Barcelona: Publicacions Universitat de Barcelona [Microforma].

114 Lacarra Ducay, M. C. (2000). *El retablo mayor de San Salvador de Zaragoza*, Zaragoza: Librería General: Gobierno de Aragón, Departamento de Cultura y Turismo, D.L., p. 96; Lacarra Ducay, M. C. (Coord.) (2002). *Retablos esculpidos en Aragón: del gótico al barroco*, Zaragoza: Institución «Fernando El Católico», pp. 107-144, 147-161.

115 Menjón Ruiz, M. S. (1999). *El retablo de la catedral de Huesca*, Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón; Cardesa García, M. T.; Cantos Martínez, O.; Fernández de Córdoba, M. (1996). *El retablo mayor de la catedral de Huesca*, Zaragoza: Centro del Libro de Aragón.

116 Morte García, C. (1995). «Damián Forment, escultor de la Corona de Aragón» en *Damián Forment, escultor renacentista: retablo mayor de la Catedral de Santo Domingo de la Calzada*, Gobierno de La Rioja, pp.115-175; Morte García, C. (2009). «El retablo mayor de Santo Domingo de la Calzada de "Maestre Damián Forment": obra maestra del Renacimiento español» en

Con Cisneros, Toledo optó por una capillita alta, sin óculo, aunque una gran custodia señala el sagrario.¹¹⁷ Se terminó hacia 1504.

Hacia 1520, en Sevilla, en vez de capillita alta, se construyó una casa de tres pisos, tras el retablo; el segundo actúa como sagrario (sacristía alta), reliquias y objetos sagrados.¹¹⁸ Desde 1523, en Córdoba se construye con sacristía alta, que se ornamentó con un bello programa iconográfico.

Hubo otras soluciones: en Ávila, en 1521 se colocó el sagrario en el banco del retablo. En las catedrales de referencia, Toledo, Sevilla y Córdoba, el sagrario capitular quedaba asociado al altar, figurando en el lugar preferente.

El paso de esta disposición al altar aislado de Granada fue enorme. Hay venerables altares baldaquinos romanos; y tales precedentes servirían de argumento para suprimir la idea un aparatoso retablo, que por entonces cualquier fiel juzgaría irrenunciable; en Granada, no hubo resistencia.

No obstante, el propósito del diseño y rasgo distintivo no fue un altar aislado al modo romano. Si no asentar un sagrario sobre el altar central, como manifestador permanente;¹¹⁹ así lo ilustra la sección del Heylan.

En una publicación póstuma, publicada como “La catedral de Granada: el altar mayor bajo la cúpula»,¹²⁰ Rosenthal insistió precisamente en el aspecto de monumento eucarístico, y comentó: «Hoy, más que antes, sé cuán rara es esta colocación del altar granadino y también la coincidencia lógica de la forma arquitectónica y la forma litúrgica.»¹²¹

El Santo Sepulcro. El precedente imaginario de planta central más influyente era el Santo Sepulcro de Jerusalén. Las iglesias circulares como la Vera Cruz en Segovia eran un remoto recuerdo. Pero en este momento, la relación de España con Tierra Santa se avivó. En 1510, Fernando el Católico se hizo rey de Nápoles y de Jerusalén,¹²² con los derechos de Patronato y Custodia de los Santos Lugares. Se mandaron allá más franciscanos españoles. En 1516, los

La catedral calceatense desde el Renacimiento hasta el presente / coord. por Eduardo Azofra Agustín, pp. 11-68. Morte García, C. (2009). Damián Forment: escultor del Renacimiento, Zaragoza: Caja Inmaculada, pp. 118-145, 364-385.

117 Fernández Collado, Á.; Castañeda Tordera, I.; Rodríguez González, A. (2009). *Los diseños de la Catedral de Toledo: catálogo de diseños arquitectónicos, artísticos, topográficos y textiles*, Toledo: Instituto Teológico San Ildefonso. Servicio de Publicaciones; Diputación Provincial de Toledo.

118 Antes de plantearse el retablo la sacristía alta tenía una ventana arqueada que quedaría sobre el altar, quizá como un gran óculo.

119 Rosenthal, E. E., *La Catedral de Granada: Op. cit., pp. 150-158; Calvo Castellón, A. [et al.] (2007). La Catedral de Granada. La Capilla Real y la Iglesia del Sagrario*, Granada: Cabildo de la Santa Iglesia Catedral Metropolitana de Granada.

120 Rosenthal, E. E. (2011). «La catedral de Granada: el altar mayor bajo la cúpula», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. 23, pp. 21-30. Al parecer está escrito en 1985.

121 *Ibidem*, p. 22. Véase también Rosenthal, E. E. (2005). «Del proyecto gótico de Enrique Egas al modelo renacentista de Diego de Siloe», *Op. cit.*, pp. 93-127.

122 Sánchez Prieto, A. B. (2004). «La intitulación diplomática de los Reyes Católicos: un programa político y una lección de historia», en Galende Díaz, J. C. (ed.) *III Jornadas científicas sobre documentación en época de los Reyes Católicos*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, pp. 282-286.

turcos tomaron Jerusalén y motivaron negociaciones. Tiempo después, se pedía ayuda para reparar «particularmente el simborrio mayor que está sobre el Santísimo Sepulcro...»¹²³

Varios personajes españoles visitaron Tierra Santa y antes de 1528 (entre 1498 y 1524), en España se publicaron siete libros sobre ello;¹²⁴ y más en latín o italiano. Entre 1518 y 1520, viajó Fadrique Enríquez de Ribera, Marqués de Tarifa,¹²⁵ y publicó un libro quizá en 1521; y dejó constancia en su palacio sevillano: la Casa de Pilatos. Le impresionó el Santo Sepulcro¹²⁶.

La catedral de Granada es obra de Siloé.¹²⁷ La única persona que podía entender su diseño era su diseñador Diego de Siloé, al menos hasta que entrenó y muy bien a sus colaboradores. La inteligente transformación de una cabecera semejante a Toledo –echados algunos cimientos-, a una rotonda, era tan singular que no pudo ser entendida por ninguno de los personajes que decidieron su construcción, ni por su clero, ni por el pueblo más o menos fiel. El diseño muestra una madurez clásica, que conjuga solemnidad y vistosidad, y que atiende muy bien a los dictados de coherencia.

Vicente Acero

El diseño de la Catedral de Cádiz¹²⁸ sintetiza el concepto de la arquitectura barroca italiana introducida en España. Su análisis también ilustra la búsqueda de un efecto estereotómico inteligente y efectista. Vicente Acero diseña una planta compleja inspirada en el diseño de Diego de Siloé para la Catedral de Granada en 1525, incorporando los avances formales del diseño barroco italiano, tales como caprichosas curvas convexas y cóncavas imitando a Borromini y Guarini.

Además, de acuerdo al análisis in situ, un innovador elemento contribuye al complejo y dinámico diseño: cada uno de los sillares está pensado con una rigurosa geometría con el propósito de construir las fachadas con un mínimo de elementos, no obstante variados y repetitivos. Simultáneamente, estos elementos construyen también las bóvedas interiores. A pesar de su aparente complejidad, estos sillares se pueden cortar fácilmente. De esta manera, se logra un fuerte desiderátum español: los interiores sagrados son construidos en piedra.

123 Arciniega García, L. (2011). «Evocaciones y ensueños hispanos del Reino de Jerusalén», en Rodríguez, I. y Mínguez, V. (eds.), *Arte en los confines del Imperio. Visiones hispánicas de otros mundos*, Castellón, Universitat Jaume I, pp. 53 y 55.

124 Apartado: «Cruzados, peregrinos, franciscanos y otros informantes» en Arciniega García, «Evocaciones y ensueños...», *Op. cit.*, pp. 61-68.

125 García Martín, P. (2005). «La Odisea al Paraíso. La peregrinación a Jerusalén de Don Fadrique Enríquez de Ribera», en *Arbor*, vol. 180, pp. 559-580.

126 Una nota de un canónigo tudelano, atestigua que un sábado a la noche (6-VIII-1519), confesó, dijo misa y comulgó, al marqués con hábito de Santiago, en la capilla dentro de la Iglesia del Santo Sepulcro. Casares, E. (1994). *Francisco Asenjo Barberi: Escritos*, Madrid, Editorial Complutense, p. 463.

127 Rodríguez Ruiz, D. (1997). «Sobre un dibujo inédito de la planta de la catedral de Granada en 1594», *Archivo español de arte*, vol. 70, pp. 355-374.

128 Jiménez Mata, J. J. (2012). *Vicente Acero y la catedral nueva de Cádiz*, Cádiz: Quorum Editores.

Apéndice. Si hay ocasión¹²⁹

Otros organismos en España

Fra Giocondo en León. El trascoro de la catedral de León exhibe una arquitectura delicadísima, con acento francés. Como es sabido, tras la primera intervención, el trascoro fue completado medio siglo después, y finalmente trasladado a la nave.¹³⁰ El diseño no puede provenir solo de Juan de Badajoz (huido en 1521), aunque poseía un gran sentido decorativo,¹³¹ tiene que provenir de ayudantes franceses.

Los pequeños doseletes que guarnecen los laterales son bellísimos, aunque han sufrido desperfectos coinciden con los ejercicios poco anteriores de Fra Giocondo, que había permanecido en Francia alrededor de diez años¹³². En España, estos doseletes son menos frecuentes y casi todos deben tener un origen francés. La jubé de la catedral de Limoges exhibe unos parecidos, colocados después de 1533.¹³³

Doseletes de León y Córdoba. El doselete templete del claustro de la Catedral de León, tiene relación con los que se labraron –por artistas franceses– en la fachada de San Esteban de Salamanca, para el obispo don Juan Álvarez de Toledo (que había estudiado en París y conocía la arquitectura de entonces), que también quiso prodigarlos en su catedral de Córdoba, alterando el diseño de Hernán Ruiz I.¹³⁴ Alcanzan cierto grado de complejidad, aunque son de composición muy libre, a veces poco tectónica.

Custodias procesionales. En este capítulo de arquitectura mínima habría que añadir muchas custodias procesionales, casi todas sobre planta central. Son más detalladas que los doseletes, pero conviene recordar que en 1523 se había terminado la de Toledo; y hacia 1527 quizá los diseños serían más conservadores. Se han perdido casi todas las piezas grandes, aunque algunas como las de Francisco Becerril mostrarían la nueva composición. Para encontrar plena coherencia clásica hay que esperar a la de Sevilla (la mejor composición de planta

129 Se incluye bajo el título «Apéndice. Si hay ocasión», introducido por el profesor Joaquín Lorda (para su ponencia en el Symposium organizado por la Escuela de la Alhambra en octubre de 2014), una relación de arquitecturas mínimas u organismos de planta centralizada, así como la mención a Latinoamérica, ambos subapartados no completados y de redacción distinta a los anteriores, con el objeto de hacer constar todas sus ideas en torno a este tema.

130 Rivas Carmona, J. (1994). *Los trascoros de las catedrales españolas*, Murcia: Universidad, Secretariado de Publicaciones, pp. 89-92.

131 Campos Sánchez-Bordona, M. D. (1993). *Juan de Badajoz y la arquitectura del Renacimiento en León*, León: Universidad, Secretariado de Publicaciones.

132 Fontana, V. (1988). *Fra Giovanni Giocondo, architetto, 1433 c. 1515*, Vicenza: Neri Pozza. J. Guillaume (February 1968). «Léonard de Vinci, Dominique de Cortone, et l'escalier du modèle en bois de Chambord» en *Gazette des Beaux-Arts* 81, pp. 93-108. Tura, A.; Pagliara, N. (2008). *Fra Giocondo et les textes français de géométrie pratique*, Librairie Droz S.A.

133 Tiene un lejano parecido con la galería d'Aumale en el Hôtel Bourgtheroulde,

134 Lorda, J., Martínez, M. A. (2011). «El primer proyecto de Hernán Ruiz para la Catedral de Córdoba», en *Actas del Séptimo Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, Coord. Santiago Huerta, Santiago de Compostela, 26-29 de octubre de 2011, pp. 791-798.

central de España), ejecutada por Arfe (que también ejecutó las de Ávila y Valladolid, que no guardan esa coherencia), y las de Francisco de Alfaro, más sencillas pero “bien entendidas” microarquitecturas.¹³⁵

Un recuerdo a Latinoamérica

En España y en los territorios de la corona española, la planta central es algo inusitado en la arquitectura civil. Se pueden presentar tres ejemplos. El primero del siglo XVII: el Colegio Santo Tomás en Lima (después de 1687). Se comenta que el rector era de Granada y eso explicaría algo tan inusitado. La planta está muy bien resuelta, con un mínimo de muro plástico que ajusta espacios rectos y curvos¹³⁶. El segundo, empezado justo al terminar el siglo XVIII, el Palacio del conde de Buenavista, actualmente Museo de la Academia de San Carlos en México. Manuel Tolsá conocía las láminas de la Academia sobre Granada, y quiso hacer esta cita. El patio con la columnata es oval; y los muros contenedores son rectos, sin relación, ahorrando cualquier problema compositivo. El tercer edificio es el patio anejo a la Parroquia del Carmen de Celaya, México, hoy destruido. Probablemente pueda considerarse civil, ya que no es un claustro monástico o conventual. Lo proyectó Eduardo Tresguerras y se comenzó en 1802.¹³⁷

¹³⁵ Para época posterior, Serrano Estrella, F. (2004). *Circulation of Classicist Models between Spain and Italy through the «Eucharistic Microarchitecture»*, «Microarchitecture et figures du bâti. L'échelle à l'épreuve de la matière», Colloque International. <http://www.inha.fr/fr/agenda/parcourir-par-annee/en-2014/decembre-2014/micro-architecture-et-figures-du-bati-au-moyen-age.html> Es posible ver la intervención completa en vídeo, 2/5, Minuto: 1, 30.

Tixier, F. (2014). *La monstration eucharistique : genèse, typologie et fonctions d'un objet d'orfèvrerie (XIIIe-XVIe siècle)*, Rennes: Presses universitaires de Rennes.

¹³⁶ Fray Diego Maroto (* 1617 en Trujillo, Perú – † 1696 en Lima, Perú). San Cristóbal Sebastián, A. (2010). *Arquitectura de Lima en la segunda mitad del siglo XVII*, Lima: Universidad San Martín de Porres. San Cristóbal Sebastián, A. (1996). Fray Diego Maroto, Alarife de Lima 1617-1696. Lima: Epígrafe S.A. editores.

¹³⁷ Toussaint y Ritter, M. (1948). *Arte colonial en México*, México: Universidad Nacional Autónoma, Instituto de Investigaciones Estéticas.

WAS GIULIO ROMANO THE ARCHITECT OF THE PALACE OF CHARLES V IN GRANADA?

Howard Burns

The palace of Charles V in Granada is one of the most beautiful and impressive architectural works of the sixteenth century (fig. 1). For size, layout, site, plan, and facade design it is outstanding among Renaissance palaces. The only buildings comparable in magnificence, monumental use of the orders and unity and originality of design are the Medici and Strozzi palaces in Florence, and Palazzo Venezia, the Palazzo della Cancelleria and Palazzo Farnese in Rome (these three all papal projects), and Palazzo Te in Mantua (built, as Vasari neatly puts it “in the guise of a great palace”).¹ Among other parallels one can add two buildings, begun later and left unfinished: Palazzo Thiene in Vicenza², designed by Giulio Romano and executed by Palladio, and Lescot’s new wing at the Louvre. Another comparable vast palace-like project, soon abandoned but familiar in the period to those aware of the new architecture in Rome was Bramante’s Palazzo dei Tribunali.³

Charles V’s palace is well preserved. Documentation survives regarding its construction as well as drawings which cast light on its planning and the early phases of construction.⁴ But despite the existence of these sources and the important studies by Earl Rosenthal, Manfredo Tafuri, Fernando Marias, Cristina Stiglmayr, and others, key aspects of its genesis and authorship remain matters of conjecture.⁵

1 G. Vasari, *Vita di Giulio Romano*, in *Le vite de’ più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a’ tempi nostri*, 1568, p. 66: “si risolvesse il marchese di far poi tutto quello edificio a guisa d’un gran palazzo”. Vasari’s description is pertinent as it shows how a complex design could be communicated by an able writer who understood architecture in a few lines: “La forma del quale palazzo è così fatta. È questo edificio quadro, et ha nel mezzo un cortile scoperto a uso di prato, ovvero piazza, nella quale sboccano in croce quattro entrate; la prima delle quali, in prima vista, trafora ovvero passa in una grandissima loggia che sbocca per un’altra nel giardino, e due altre vanno a diversi appartamenti; e queste sono ornate di stucchi e di pitture.”

2 *Palazzo Thiene a Vicenza*, ed. G. Beltrami, H. Burns, F. Rigon, Vicenza 2007.

3 S. B. Butters, P.N. Pagliara, *Il palazzo dei Tribunali, via Giulia e la Giustizia: strategie politiche e urbane di Giulio II*, in *Il Palazzo Falconieri e il palazzo barocco a Roma* [...], ed. G. Hajnóci, L. Csorba, Catanzaro 2009, pp. 29-280.

4 The drawings, three in Spain and the elevation for the west façade now in The Metropolitan Museum, are discussed by E.E. Rosenthal, *The Palace of Charles V in Granada*, Princeton 1985, pp. 22-45; and the catalogue entries, of F. Marias, in *Carlos V, letras, armas y arquitectura entre Roma y Granada*, ed. F. Marias, F. Pereda Madrid, 2000, pp. 420-425. See also D. Rodríguez, *Sobre los dibujos del Palacio de Carlos V en la Alhambra de Granada conservados en la Real Biblioteca*, in *Reales Sitios: Revista del Patrimonio Nacional*, 145, 2000, pp. 16-27.

5 Since 1985 there have been four principal efforts to clarify the genesis of the design of the palace, taking account of the context and of the drawings and documents, in addition to close consideration of the palace itself: E.E. Rosenthal, *The Palace of Charles V in Granada*, Princeton 1985; the possibility of Giulio’s involvement in the design of the palace was mentioned by H. Burns and M. Tafuri, *La fortuna di Giulio Romano architetto*, in *Giulio Romano, saggi* di E.H. Gombrich, M. Tafuri, S. Ferino Pagden, C.L. Frommel, K. Oberhuber, A. Belluzzi e K.W. Forster, H. Burns, Milan, Electa 1989, pp. 580-581, and then discussed at length by M. Tafuri, M. Tafuri, *Ricerca del Rinascimento: principi, città, architetti*, Torino, Einaudi 1992, pp. 255-304.



Fig. 1. The Palace of Charles V looking north, towards the south facade (© Google Earth).

In considering the design and designers of the palace I will call attention to features which link the building both to the Spanish architectural world and to innovations in Italy, present above all in the work of Raphael and his contemporaries in Rome and in Giulio Romano's Mantuan projects.

The principal studies of Fernando Marías on the palace are: *La Casa Real Nueva de Carlos V en la Alhambra*: in *Carlos V, letras, armas y arquitectura entre Roma Y Granada*, ed. F. Marías, F. Pereda Madrid, 2000, pp. 201-221; Fernando Marías, *El palacio de Carlos V en Granada: formas romanas, usos castellanos*, in *Carlos V y las artes: promoción artística y familia imperial*, M. J. Redondo Cantera ... (coords.) M. A. Allo Manero ...Valladolid 2000, pp. 107-128; *Il palazzo di Carlo V a Granada e l'Escorial*, in *Luoghi, spazi, architetture*, ed. Donatella Calabi, E. Svalduz, Vicenza, Colla 2010, pp. 293-321,768-771. See also C. Stiglmayr, *Der Palast Karls V. in Granada*, Frankfurt am Main, Lang 2000.

I will discuss successive phases of the ideation, design and realisation: the initial decision to build an imperial residence next to the Alhambra⁶; the starting points for the first scheme or idea; the overall scheme with its circular court and exterior orders, probably arrived at through discussion of alternatives; the overall articulation of the exterior; the monumental centre pieces for the west and south facades; and the design of details for all the elevations, down to small features. Generally I will explore the building's complex genetic profile and the knowledge and sophistication of its designers.

In relation to the ideation-design-construction process it is worth remembering that construction was begun only after nearly a decade of discussion, a fact already accepted by Rosenthal: as with other Renaissance buildings until a feature was actually fixed in stone the design could be changed. Given the massive investment of money and prestige, planning and design probably involved others beside Charles V, Luis Hurtado de Mendoza (1489-1566), the cultivated nobleman left in charge on the spot, in his role as *Alcaide* of the Alhambra and *Capitán General* of Granada, and Pedro Machuca, personally linked to Mendoza, painter and *hidalgo*, the site architect, who had returned around 1520 from a stay in Italy, (probably in Rome) and - on the basis of the paintings attributed to him - seems to have been influenced by Raphael and his circle.⁷

The palace represents a complete break with earlier Spanish Renaissance architecture in its size, circular courtyard, vigorous rusticated Doric, knowledge of the orders and the central “triumphal” features in the middle of the two main facades. These elements echo the new Roman architecture of the early decades of the sixteenth century and Giulio Romano's work at the Palazzo Te and elsewhere. It is striking too that the architectural language of the palace is distinct from that used at the same time at the new cathedral in Granada by another architect formed in Italy, Diego de Siloe.⁸

The design of the palace has been explained in two main ways. The first is the suggestion that Pedro Machuca had absorbed in Rome the architectural language and design methods of Raphael; the second is that Giulio Romano was essentially the designer of the palace, though control of execution and hence production of the detailed drawings for capitals and other smaller features, as well as aspects of interior layout, were probably Machuca's work. The idea that Giulio Romano was basically responsible for the palace's design is skillfully presented by Manfredo Tafuri.⁹ He also developed Rosenthal's suggestion that imperial allusions were intended in the serliana window on the south facade. The probable citation in the palace of the

6 The bibliography on the Alhambra is vast, and can easily be consulted online via “Kubikat”. For a first orientation one can cite: Oleg Grabar, *The Alhambra*, Cambridge, 1978; *Al-Andalus : the art of Islamic Spain*, ed. Jerrilynn D. Dodds, The Metropolitan Museum of Art, New York, New York, NY, 1992; Robert Irwin, *The Alhambra*, Cambridge, Mass., Harvard University Press 2004.

7 For Mendoza see notes 17, 58, 71-73 below. The sources for the biography of Machuca are examined by Rosenthal, *The Palace*, pp. 11- 18, and by Mariás, *Il palazzo di Carlo V a Granada*, pp. 316-317.

8 On Siloe and the cathedral see E. E. Rosenthal, *The Cathedral of Granada : a study in the Spanish renaissance*, Princeton 1961; C. Wilkinson-Zerner, *Some interpretations of classicism in Spanish cathedrals in L' église dans l'architecture de la Renaissance*, ed. , Paris, Picard, pp. 147-160; M. Tafuri, *Ricerca del Rinascimento*, pp. 271-277.

9 See note 5 above.



Fig. 2. The Teatro Marittimo at the Villa Adriana (Foto Raimondo Luciani, www.tivolitouring.com).

circular colonnaded courtyard of the Teatro Marittimo at Hadrian's villa adds a possible Spanish and Imperial allusion, given Hadrian's Spanish origins (fig. 2).¹⁰

What credit can be given to the idea of Giulio's involvement today? My aim here is not to settle the matter of Giulio's involvement, which it is impossible to do without new evidence. Chronology however provides a framework for defining the problems relating to the genesis and development of the project and I will look at the language and forms of the palace in relation to the probable stages of the project's evolution.

The decision to build the palace (1526)

The decision to build a splendid Imperial residence next to the Alhambra, on the hill which commands Granada was presumably taken or at least finalised when Charles was in residence in Granada, in the Alhambra itself, a building which he and others admired. Charles and his bride, Isabella of Portugal, arrived in Granada from Seville (where they had been married on 10

¹⁰ Tafuri, *Ricerca del Rinascimento*, pp. 280-281. Hadrian, like Trajan, came from a family of Spanish origins, though the *Historia Augusta* states that he was born in Rome. The extent of recognition of Hadrian's Spanish origins, and the importance given to them in Renaissance Spain still needs to be fully evaluated.

March 1526) on 4 June 1526, and left the city on 9 December 1526.¹¹ They were accompanied by the court, key government figures and ambassadors, including the Papal Nuncio Baldassarre Castiglione and the Venetian statesman and man of letters, Andrea Navagero.¹²

The reasons for building an impressive and costly residence in Granada seem clear. The actual and symbolic importance of the city had been underlined by the construction of the Capilla Real (1505-1517) in the heart of the city. Charles (born like Federico Gonzaga in 1500 and thus an exact contemporary of Giulio Romano) was young, but knew his own mind and was aware of his position and responsibilities. He was probably already an observer of architecture, if not one instructed in Vitruvian matters. Baldassarre Castiglione describes him in 1526: “L'imperatore è giovane di XXVI. anni, assai fermo nelle sue opinioni, e grandissimo Principe, Signore di buone genti di guerra, fortunatissimo, e secondo la opinion di molti buon Cristiano, e di buona natura, e per questo confidente in Dio”.¹³ Charles did not yet have a direct knowledge of Italian buildings or architectural culture, but was in contact with people who did. He probably had already acquired an Italianate concern with the magnificence appropriate to rulers.

In Seville and then in Granada there was the Great Chancellor Mercurino Arborio da Gattinara, an Italian, who in addition to his high office became the theorist of the young Emperor's role and position.¹⁴ Charles was also in close contact with Luis Hurtado de Mendoza, governor of the Alhambra, and future “on-site” patron of the palace, to whom in 1528 he gave an ample mandate concerning the building's design and construction and subsequently appointed him to a series of key offices.¹⁵ Luis Hurtado, whose cultivated brother Diego was later Charles' ambassador in Venice and Rome and then governor of Siena¹⁶, belonged to a family which had already played an important role in the introduction of Italian architectural forms into Spain.¹⁷

11 Hayward Keniston, *Francisco de los Cobos, secretary of the Emperor Charles V*, Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, [1960], pp. 94-95 (Keniston states that the court left Granada on 10 December); Vicente de Cadenas, *Diario del Emperador Carlos V*, Madrid 1992, pp. 175, 178. In Serassi's edition of Castiglione's letters (see note 13, below), the first letter of Castiglione from Granada is dated 24 June 1526 and the last 2 December 1526.

12 Igor Melani, NAVAGERO, Andrea, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 78, 2013; for Navagero's description of the Alhambra, see C.R. Brothers, *The Renaissance Reception of the Alhambra. The Letters of Andrea Navagero and the Palace of Charles V*, in *Muqarnas*, XI (1994), pp. 79-102. His account of his Spanish travels was published as a separate book: *Il viaggio fatto in Spagna, et in Francia, dal magnifico m. Andrea Navagiero, fu oratore dell'illustrissimo Senato Veneto, alla cesarea maesta di Carlo V. Con la descrizione particolare delli luochi, et costumi delli popoli di quelle provincie*, Venezia: Domenico Farri 1563; I. Melani, «Per non vi far un volume». A. N., gli «amici tutti» e la costruzione di un «Viaggio», in *Rivista storica italiana*, CXIX, 2007, pp. 515-604.

13 *Lettere del Conte Baldessar Castiglione*, ed. Pierantonio Serassi, Padova 1769, Libro V, pp. 75-76. The complete edition of Castiglione's letters has just appeared, and includes the letters from Spain: Baldassarre Castiglione, *Lettere famigliari e diplomatiche*, ed. A. Stella, U. Morando, R. Vetrugno, Torino, Einaudi 2016, 3 vols.

14 On Gattinara see n. 33 below.

15 Rosenthal, *The Palace*, p. 265-6, doc. 2.

16 See Erika Spivakovsky, *The son of the Alhambra. Don Diego Hurtado de Mendoza, 1504-1575, 1970*; Michael J. Levin, *Agents of Empire. Spanish Ambassadors in Sixteenth-Century Italy*, New York 2005.

17 Luis Hurtado de Mendoza (1489-1566), 3rd Conde de Tendilla and 2nd Marqués de Mondéjar was the son of Inigo Lopez de Mendoza. He had a distinguished administrative and political career before and after definitively leaving Granada in 1543. His success derived from the trust placed in him by Charles V, his competence and probably also the support of Charles's powerful secretary Francisco de los Cobos. Don Luis was succeeded in Granada by his son, the future 3rd Marquis. See also notes 71-73 below.

In Seville and Granada, Charles met frequently with the two outstanding Italian intellectuals mentioned above: Navagero and Castiglione. It is remarkable that these two friends, both architectural experts, were present in Granada just at the time when the idea for the palace was launched. Castiglione displays his interest in architecture in his eulogy in the *Cortegiano* of the Ducal Palace in Urbino and in the fact that he drafted Raphael's famous letter to Leo X.¹⁸ Navagero's pleasure in architecture, as well as his archaeological interests emerge from his letters, with their perceptive and enthusiastic descriptions of the Alhambra and Spanish antiquities.¹⁹ The presence of Navagero and Castiglione is perhaps significant in relation to the principal feature of the palace. They had both, together with Raphael and Pietro Bembo, visited Tivoli and the villa Adriana on 4 April 1516.²⁰ They had probably seen the Teatro Marittimo of the villa, which was clearly visible, as Francesco di Giorgio and Palladio both recorded its plan.²¹ Its circular trabeated colonnade, as has been noted, seems to have inspired the palace's round court. The resemblance is not just formal but also dimensional: the difference in the diameters of the two structures is only about 30 cm.²² This similarity suggests that the intention was not simply to allude to Hadrian's residence, but to partially replicate it: Charles's palace becomes a quasi-facsimile of that of the Roman emperor.²³ The suggestion that the Teatro Marittimo should be imitated may have been made by Navagero or Castiglione. Some insight into cultural exchanges (and recommendations) in Granada at this time is offered by Juan Boscán, future translator of Castiglione's *Cortegiano*, when he

18 Castiglione describes the Urbino palace as "secondo la opinione di molti, il più bello che in tutta Italia si ritrovi" (*Il Cortegiano*, I, 2). The whole passage is faithfully rendered in Boscán's 1534 translation. On Raphael's letter, see Francesco P. Di Teodoro, Raffaello, Baldassar Castiglione e la *Lettera a Leone X*, Bologna 2003, and now F. P. Di Teodoro, *La Lettera a Leone X* di Raffaello e Baldassar Castiglione: un nuovo manoscritto, in *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia*, serie 5, 2015, 7/1, pp. 119-168 (with full bibliography).

19 Cammy Brothers, *The Renaissance Reception of the Alhambra: The Letters of Andrea Navagero and the Palace of Charles V*, in *Muqarnas*, XI, 1994, pp. 79-102. See also note 17, below.

20 Pietro Bembo wrote to Cardinal Bibbiena on 3 April 1516 announcing the trip, planned for the following day, to see the antiquities and modern Tivoli ("vederemo il vecchio e il nuovo"). The visit probably lasted at least several days. For the text and comment see J. Shearman, *Raphael in Early Modern Sources*, 1483-1602, New Haven-London 2003, I, pp. 238-240.

21 For Francesco di Giorgio's drawings see H. Burns, Cat. XX.3, U 319 Ar.; Cat. XX.4, U 319 Av. and Cat. XX.6, U 320 Av. in *Francesco di Giorgio Architetto*, ed. P.F. Fiore, M. Tafuri, Milan, Electa, 1994, pp. 351-355. Francesco only gives dimensions for the Teatro Marittimo in U 320 Av. and shows it as oval in plan, an error which he corrects in his fair copy in the Cod. Saluzziano, which omits the colonnade: Francesco di Giorgio Martini, *Trattati di architettura, ingegneria e arte militare*, ed. C. Maltese, tr. L. Maltese Degrossi, Milano 1967, I, tav. 167; this plan definitely shows the Teatro Marittimo; it is less certain that tav. 164 relates to this part of the villa. Palladio draws the plan of the Teatro Marittimo on RIBA VII/6r. and RIBA IX/12 (see P. Gros, *Palladio e l'Antico*, Venice, Marsilio 2006, pp. 76-77; H. Spielmann, *Palladio und die Antike*, Munich-Berlin 1966, pp. 84-85; cat. 203, pp. 168-169 and fig. 109). Palladio on both plans gives the overall internal diameter as 120 Vicentine feet (42.84 m), very close to the 42.70 m. of modern surveys (see note 22 below).

22 The dimensions of the two circular courts - in the palace and at Hadrian's villa - are very close, especially if one considers the overgrown, unexcavated state of the villa and surveying practice of the time: the Teatro Marittimo has an overall interior diameter of 42.70 m., roughly 144 Roman feet (see Mathias Uebli, *Das Teatro Marittimo in der Villa Hadriana*, mit einem Beitrag von Catia Caprino, Mainz am Rhein 1985; Mark Wilson Jones, *Principles of Roman Architecture*, New Haven and London 2000, p. 219) while that of the palace is 42.20 m. (B. Lández, M. Rodríguez, *La bóveda anular del Palacio de Carlos V en Granada. Hipótesis constructiva*, in *Informes de la Construcción*, 67(540), 2015, (<http://dx.doi.org/10.3989/ic.15.004>). One can note that Juan de Maeda in his report of 1576 states that the cortile "quasi tiene çiento y cinquenta pies" (41.85m. if Maeda was employing the Castille foot of 0.279m.).

23 The modalities and conventions of imitation are various and differ from period to period, as Richard Krautheimer pointed out in his famous article: R. Krautheimer, *Introduction to an 'Iconography of Medieval Architecture'*, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 5, 1942, pp. 1-33; see also K. Blair Moore, *Textual Transmission and Pictorial Transformations: The Post-Crusade Image of the Dome of the Rock in Italy*, in *Muqarnas*, 27, 2010, pp. 51-78. In the Renaissance exact often philological reproduction of schemes and motifs comes to dominate, but is often combined with layered allusions and/or the desire to demonstrate ability in transforming the work imitated; dimensional and proportional features of the model are as in earlier periods sometimes reproduced.

recalls how in Granada, in the course of conversation, Navagero had urged him to translate good Italian authors.²⁴

Castiglione's meetings with the young Emperor were frequent and given the relations between Clement VII and Charles, often difficult, despite the goodwill existing on the part of both the Nuncio and the Emperor.²⁵ Castiglione's letters concerning diplomatic matters have an official character, and do not record whether he sometimes talked with Charles about less painful matters so as to lighten difficult negotiations with personal cordiality. There are indications of Charles's respect for the famous writer.²⁶ Castiglione may thus have discussed the future palace with the emperor, perhaps himself *drawing* possible layouts: one can recall his emphasis on the importance of a knowledge of drawing on the part of the *cortegiano*.²⁷ He may also have exhorted Charles to build, in line with the view he expressed in the *Cortegiano*:

“Cercherei ancor d'indurlo [the prince] a far magni edifici, e per onor vivendo e per dar di sé memoria ai poster; come fece il duca Federico in questo nobil palazzo [in Urbino], ed or fa papa Iulio nel tempio di san Pietro, e quella strada che va da Palazzo al diporto di Belvedere [the cortile di Belvedere] e molti altri edifici, come faceano ancora gli antichi Romani; di che si vedeno tante reliquie a Roma, a Napoli, a Pozzolo, a Baie, a Cività Vecchia, a Porto ed ancor fuor d'Italia, e tanti altri lochi che son gran testimonio del valor di quegli animi divini. Cosí ancor fece Alessandro Magno, il qual, non contento della fama che per aver domato il mondo con l'arme avea meritamente acquistata, edificò Alessandria in Egitto, in India Bucefalia ed altre città in altri paesi; e pensò di ridurre in forma d'omo il monte Athos, e nella man sinistra edificargli una amplissima città e nella destra una gran coppa, nella quale si raccogliessero tutti i fiumi che da quello derivano e di quindi trabocassero nel mare: pensier veramente grande e degno d'Alessandro Magno!”²⁸

24 “Estando un día en Granada con el Navagero, tratando con él en cosas de ingenio y de letras, me dijo por qué no probaba en lengua castellana sonetos y otras artes de trovas usadas por los buenos autores de Italia: y no solamente me lo dijo así livianamente, mas aún me rogó que lo hiciera... (*Epístola nuncupatoria de Juan Boscán a la duquesa de Soma*, cited in the Wikipedia article on Boscán: https://es.wikipedia.org/wiki/Juan_Bosc%C3%A1n).

25 See Castiglione's letters to the Archbishop of Capua, dated from Granada “all' ultimo di Giulio 1526” and “20 di settembre 1526” published by Serassi, and in Baldesar Castiglione, *Il Libro del Cortegiano con una scelta delle Opere minori*, ed Bruno Maier, Turin 1981, pp. 641-647.

26 Apart from Charles's often quoted comment on Castiglione when his death was announced (“yo os digo que es muerto uno de los mejores caballeros del mundo”: see V. Cian, *Un illustre nunzio pontificio: Baldesar Castiglione*, Città del Vaticano, 1951 pp.127-8) one can cite Castiglione's own words in his letter to Cardinal Salviati of 16 February 1527: “...dicono mal di me [in Rome] ed affermano ch'io sono imperiale, della qual cosa, che causa abbiano io non lo so, senonché sospettano, perché veggono che l'Imperatore, e quant'altri Signori tutti mi fanno carezze e io non le ho mai fuggite, parendomi che, se l'Imperatore mi crede, possa a qualche tempo essere servizio del Papa” (first published in *Delle lettere del Conte Baldesar Castiglione* [ed. Antonio Serassi], II, Padova 1771, p. 139).

27 B. Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, I, xlix (Baldesar Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, ed. G. Preti, Einaudi, Torino 1965, pp. 80-81): “voglio, - disse, - ragioner d'un'altra cosa, la quale io, perciò che di molta importanza la estimo, penso che dal nostro cortegiano per alcun modo non debba esser lasciata addietro: e questo è il saper disegnare [...] quest'arte; della qual, oltre che in sé nobilissima e degna sia, si traggono molte utilità, e massimamente nella guerra, per disegnar paesi, siti, fiumi, ponti, ròcche, fortezze e tai cose; le quali, se ben nella memoria si servassero, il che però è assai difficile, altrui mostrar non si possono.”

28 *Il libro del Cortegiano*, IV, 36. The passage is accurately translated in *Los quatro libros, del cortesano / compuestos en italiano por el conde Balthasar castellan, y agora nuevamente traduzidos en lengua castellana por Boscan*, Barcellona 1534, fols. C v-Clr. (For the whole book online see <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000072666&page=1>).

Boscán's translation of the *Cortegiano* appeared in 1534; Francesco Sansovino states that the book was among Charles's three favourite works.²⁹

Charles must have attached considerable importance to the building of the new palace. He wanted to be buried in Granada, next to the Capella Real, in the new cathedral.³⁰ The city was associated with the conquest of the former Islamic kingdom of Granada, an achievement which in Charles' mind would have been linked to his own frequently asserted desire to combat the Ottomans.³¹ This was not simply a chivalric and Christian ambition but, after the defeat of the Hungarian army at the battle of Mohács (29 August 1526) and the subsequent alarming but ultimately unsuccessful siege of Vienna by Suleiman in 1529, a matter of survival. The interest of Charles in Northern Africa, seen in the successful Tunis expedition of the summer of 1535, was a response to the capture of the city by Barbarossa (16 August 1534), which had brought it under direct Ottoman control. The focus on North Africa and resistance to Ottoman expansion in this period must have reinforced Granada's symbolic role.

All this was part of the background – or metaphorically speaking, the “site”- of the future palace. The project needs to be seen within a complex, shifting international situation, within which the Emperor emerged as the triumphant defender both of Christianity and of his own dominions in the decade between the defeat of Francis I at Pavia in 1525 and the capture of Tunis ten years later. Even the only propaganda set-back of these years, the sack of Rome in 1527, was eclipsed by Charles's coronation by Clement VII in Bologna in 1530 and his triumphal entries into Italian cities before and after the conquest of Tunis: Bologna (1529), Mantua (1530), Genoa (1533), Messina and Naples (1535); Rome, Siena and Florence (1536); Milan (1533 and 1541).³²

The conception and design of the palace must have been encouraged by the idea that because of the vast territories he ruled in and beyond Europe and his defence of the Christian world and confrontation with the Ottoman Empire Charles was an Emperor comparable to the great Roman Emperors, among whom were those of Spanish origin, Trajan and Hadrian. His position could be seen as reflecting Dante's vision of a universal monarch, with an authority in temporal matters superior to that of the Pope. Dante's ideas had become relevant, given Clement VII's constant efforts to contrast Charles's power. Charles's own Great Chancellor, Mercurino Arborio di Gattinara (1465-1530), in fact revived Dante's views so as to provide a

29 *Il simulacro di Carlo quinto imperadore. Di m. Francesco Sansouino ...*, In Venetia : appresso Francesco Franceschini, 1567, p. 21: “Però si dilettaua di leggere tre libri solamente li quali esso haveua fatto tradurre in lingua sua propria, l' uno per l' institutione della vita civile, & questo fu il Cortigiano del Conte Baldasar da Castiglione, l' altro per le cose di stato, & questo fu il principe con Discorsi del Machiavello, & il terzo per gli ordini della militia, & questo fu la Historia con tutte le altre cose di Polibio.”

30 See Rosenthal, *The Palace*, pp. 4-5.

31 See for instance Charles's reaction to the loss of Hungary, as reported by Navagero: Marin Sanudo writes (*M. Diarii*, XLIII, Venice 1895, col. 729): “Di Spagna, di sier Andrea Navier orator, di Granata, adi 16 Novembrio [1526]. Come, inteso l' Imperador il perder di l' Hongaria et morte del Re, havia hauto gran dolor. Ha scritto al Papa vengi li, perchè in Soa Santità vol meter le deferentie l' ha con il re Christianissimo, et far la pace per far poi l' impresa contra il Turco”. One can note, that this would have been a moment when there was possibly a substantial accord between the Emperor and Castiglione.

32 For the entries and the publications describing some of these entries see <http://www.bl.uk/treasures/festivalbooks/homepage.html>; J. Jacquot, ed., *Les fêtes de la Renaissance II: Fêtes et cérémonies au temps de Charles-Quint*, Paris 1960. For Milan see Christine Suzanne Getz, *Music in the Collective Experience in Sixteenth-century Milan*, pp. 134-156. See also Elena Bonora, *Aspettando l'imperatore : principi italiani tra il papa e Carlo V*, Torino, Einaudi editore 2014

theoretical legitimacy for the emperor. Though his ideas were pertinent to the palace project, we do not know whether Gattinara himself made such a connection. The Great Chancellor was a brilliant and radical analyst of the international scene and the position of the Emperor.³³ He used the press to gain support for his views, publishing *Pro divo Carolo... apologetici libri duo* in 1527, only a few months after Charles left Granada.³⁴ One can also ask whether the “Italian” method of political and foreign policy decision-making developed by Gattinara and absorbed and applied by Charles V, based on careful analysis of alternative courses of action before making a final choice between them, actually influenced the way in which the final design for the palace was defined, through the comparison and evaluation of alternative designs.³⁵ It should also be remembered that the Marquis of Mondéjar, as is recalled below, was not only the son of an experienced building patron, but himself a skillful and successful military planner.

Points of departure for the design

The points of departure for the design would have been the idea of an Imperial palace for Charles, expressive of his role and importance, and the significance of Granada and the site itself. These two elements were connected.

The Alhambra, which Charles himself as well as sophisticated observers like Navagero admired, presented an initial challenge: to create a palace of a Roman and Imperial character, which should unlike the luxurious and inward looking Alhambra, boldly and magnificently present itself to the world. The representative function of the palace would have seemed more a priority at a time when the Emperor was in residence. In the second half of 1526 the patrons Charles and the Empress were present on the site, together with the intended future users of the palace: high officials, prelates, courtiers and retinue.

The principal public for the future building was moreover constituted by the court and important ambassadors who would have spread its fame throughout Europe. The presence

33 Gattinara was very determined and prepared to use his own constitutional powers as Chancellor or to withdraw from office rather than give way on principles or policies: see J.M. Headley, *The emperor and his chancellor, A study of the imperial Chancellery under Gattinara*, Cambridge-London-New York 1983; Giampiero Brunelli, GATTINARA, Mercurino Arborio marchese di, in *Dizionario Biografico degli Italiani* - Volume 52,1999; R. Boone, *Mercurino di Gattinara and the creation of the Spanish Empire*, London,Vermont 2014; *Atti del Convegno internazionale di studi storici Mercurino, Cardinale e Gran Cancelliere di Carlo V e la famiglia Arborio Gattinara*, del 3-4 ottobre 2015, Gattinara, 2016. The Wikipedia entry on Gattinara provides a useful summary.

On Gattinara and Castiglione – perhaps a significant relationship for the genesis of the palace given the interest they both had in Erasmus's work - see G. Rebecchini, *Castiglione and Erasmus: Towards a Reconciliation?*, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 61,1998, pp. 258-260.

34 The book was published in Cologne in March 1527, and in Mainz in September 1527: *Pro divo Carolo... apologetici libri duo* (Cologne, Peter Quentell, March 1527, and Mainz, Johann Schoeffer, September 1527). The Imperial privilege for the book, dated Valladolid, 2 March 1527, was signed by Charles, and countersigned by the secretary Alonso de Valdés, correspondent and admirer of Erasmus, and himself probably not extraneous to discussions regarding the palace.

35 The Gattinara-Charles V “method”, is succinctly summarised by Brunelli in his article on Gattinara in the *Dizionario Biografico degli Italiani*: “Da tempo, infatti, Carlo V appariva emancipato dal G., dopo averne assimilato i metodi di lavoro, basati sullo sforzo di esaminare ogni problema nel suo contesto, di valutare ogni alternativa soluzione, di tenere coerentemente presenti le esigenze di complessi e differenti domini.”

of the palace's future residents and public on the intended site gave the project an immediacy which was progressively lost once Charles was on the move again.

At the time it was the only major residence being projected for the Emperor intended to transmit a universal rather than a civic or regional message. The project was therefore more important than the renewal of the alcazars in Toledo or Madrid.³⁶

Certain requirements would have been clear from the start. The area on which a new building should be constructed was obvious: the acropolis-like site, for reasons of security and visibility; near and indeed linked to the Alhambra, which was to be largely preserved, but freestanding towards the city (to the west) and to the south, permitting the creation of very visible monumental facades on these two sides (figs. 1, 3). Façades must have always been considered important, and not just the mass of the building. Façade architecture of a new sort was just beginning to appear in Spain in secular buildings, as at the palace at Cogolludo (c.1488-1492, figs. 4, 41), in hospital and university buildings and in the new civic palace in Seville (probably begun in 1527).³⁷



Fig. 3. General view of the south façade of the Palace (Foto Author).

³⁶ F. Marías, *La Arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)*, Madrid 1986, IV, pp.51-76; Véronique Gerard, *De castillo a palacio : el Alcázar de Madrid en el siglo XVI*, [Madrid] Xarait ed. 1984.

³⁷ This prominent and innovative building is discussed below. See Fernando Marías, *El largo siglo XVI: los usos artísticos del renacimiento español*, Madrid Taurus 1989, pp. 84, 400, 404; and on its construction A.J. Morales, *El Ayuntamiento de Sevilla: arquitectura y simbología*, Sevilla, 1981: p.30 for the appointment of Diego de Riano as *maestro mayor*, 29 March 1527; p. 119 for the massive expenditure on the building in 1528; p. 26 (for a payment for a drawing for the Cabildo.



Fig. 4. Cogolludo (Guadalajara), Palace of the Dukes of Medinaceli (c.1488- c.1492). As in the Palace of Charles V, there are two facade levels, rustication and a prominent central feature (Foto: Oilisab).

The new palace needed to be more prominent and compact than the Alhambra, with its loosely linked parts, in keeping with existing prominent symbols of rule and dominance, like the Alcazar in Toledo. It needed to be placed centrally within the spur of high ground projecting towards the city and though visible, set back from the walls and the triangular fortress towards the west, features which in case of attack would have been the main targets for bombardment. The choice of rustication emphasizes the military prowess of the Emperor and the character of the building as an inner stronghold within a fortified complex. The central position, as the “large plan” shows, allowed the creation of ample courts on two sides.³⁸

Charles V would have heard of splendid new palaces elsewhere, including the renovated and extended Vatican and other major Roman palaces, and in France Blois, Chambord, and before long Fontainebleau and the completely new Château de Madrid (as it was later named), both (significantly) begun in 1528.³⁹ Charles may also have read of the magnificent palaces and structures of Tenochtitlan (the site of the future Mexico City), as it was before its capture and destruction in 1521 (fig. 5).⁴⁰

38 The “Large Plan” foresees the creation of ample courts on two sides of the palace, providing the accommodation and services which would have been necessary if Charles actually resided in Granada for any length of time..

39 The new royal palace at Fontainebleau was constructed rapidly from 1528 onwards. On these two important residences of Francis I see: Françoise Boudon et Jean Blécon avec la collab. de Catherine Grodecki, *Le château de Fontainebleau de François Ier à Henri IV : les bâtiments et leurs fonctions*, Paris, Picard 1998; Monique Châtenet, *Le château de Madrid au bois de Boulogne*, Collection De Architectura, Paris, Picard 1987.

40 There are numbers of early editions of the second letter of Hernan Cortes to Charles V in which the architectural marvels of Tenochtitlan are described: see for instance [Hernán Cortés], *Praeclara Ferdinandi Cortesii de noua maris oceani Hispania narratio sacratissimo, ac inuictissimo Carolo Romanorum Imperatori semper Augusto, Hyspaniarum &c. Regi anno Domini M.D.XX. transmissa*. Impressa in celebri ciuitate Norimberga: Per Fridericum Peypus, anno Domini kalendis Martii. 1524. The Library of Congress copy is catalogued and the map of the city reproduced at: <https://www.loc.gov/item/65059078>.



Fig. 5. Tenochtitlan (on the site of Mexico City) before its destruction in 1521: [Hernán Cortés], *Praeclara Ferdinandi Cortesii de noua maris oceani Hispania narratio* [...], Nürimberg 1524 (Foto: the Library of Congress, Washington, DC).

Charles had palace builders within his immediate circle. Prominent among these was his secretary Francisco de los Cobos. When he left Granada, Charles went to Ubeda, where he stayed in Cobos's new palace.⁴¹ In Valladolid he would also have seen another new palace built for Cobos, designed by Luis de Vega, the architect whom Charles used as a messenger (and perhaps to have a report on the state of the project) when he sent his reply to Granada concerning the modifications to be made to the project sent to him by Mendoza.⁴²

Charles, Cobos and other leading administrators would certainly have soon known (though not necessarily in 1526) of the project to build a magnificent new seat of civic government in Seville, the Casa Consistorial, probably launched in 1527 (fig. 6).⁴³



Numbers of persons were present in Granada who knew or knew of the Palazzo Venezia, the Cancelleria, Palazzo Farnese and the Vatican Palace. The desire to outdo the main papal residence, if not in size, at least in unity and coherence of design, may have been a consideration, at a time when conflict concerning the roles of Pope and Emperor was escalating. Though placed by their roles on opposite sides of this debate, the Great Chancellor Gattinara and the Nunzio Castiglione perhaps found common ground in the fact that both were Italian and both admirers of Erasmus.⁴⁴ Any exchanges they may have had regarding the palace would have contributed to the idea that it should be truly imperial.

Fig. 6. The magnificent new civic palace in Seville, the Casa Consistorial (begun 1527). As at the Palace the facade is articulated with orders, there is a bench and the pilasters are set back from the corner (Foto: "Dani svq").

41 Cobos's palace in Valladolid, largely built in the period 1524-9 subsequently became the Palacio Real. On its architecture and decoration see María José Redondo CanErtera, *Il palazzo "imperiale" di Francisco de los Cobos a Valladolid in // San Giovannino di Úbeda restituito*, Florence 2014, pp. 229-247;

42 On the architectural patronage of Francisco de los Cobos see Pedro A.Galera Andréu, *Los arquitectos de Francisco de los Cobos: proyecto e identidad*, in *Los lugares del arte: identidad y representación*, Sofía Diéguez Patao (ed.), Barcelona, Laertes, 2014, 1, pp. 105-131.

43 This prominent and innovative building is discussed below. On its construction see A.J. Morales, *El Ayuntamiento de Sevilla: arquitectura y simbología*, Sevilla, 1981: p.30 (for the appointment of Diego de Riano as *maestro mayor*, 29 March 1527); p. 119 (for the massive expenditure on the building in 1528); p. 26 (for a payment for a drawing for the Cabildo).

44 See note 33 above.

The emergence or acceptance of the idea of a palace evoking ancient Rome which implied a parallel between Charles and the Emperors of Spanish origin Trajan and Hadrian was probably favoured by the familiarity of some leading Spanish nobles and prelates present in Granada with Rome and its ancient and modern architecture. An erudite figure who contributed to the emergence in Spain of an interest in the antique close to that already present in Italy was Hernando Colon, son of Columbus. As well as being a committed book collector, he had resided in Rome, and was there again for about a month in the autumn of 1526, before returning to Seville in November.⁴⁵ Colon, Machuca and others would have known that the Tempietto was a Spanish royal commission, and may also have known of Bramante's intention to surround this peripteral structure with a circular colonnade, as shown by Sebastiano Serlio in his book of 1540 (fig. 7).⁴⁶ The presence of Roman antiquities in Spain itself, a testimony to the ancient history of the country, was attracting attention from local humanists, cultivated patrons and important visitors or diplomats, like Andrea Navagero, who describes the Roman remains he encountered when travelling in Spain. He mentions inscriptions, lists the ruins of ancient buildings he had seen in the outskirts of Seville and Toledo, and writes a long and admiring description of the towering rusticated aqueduct in Segovia (Fig. 8)- a famous structure which could have encouraged the choice of rustication for the palace.⁴⁷

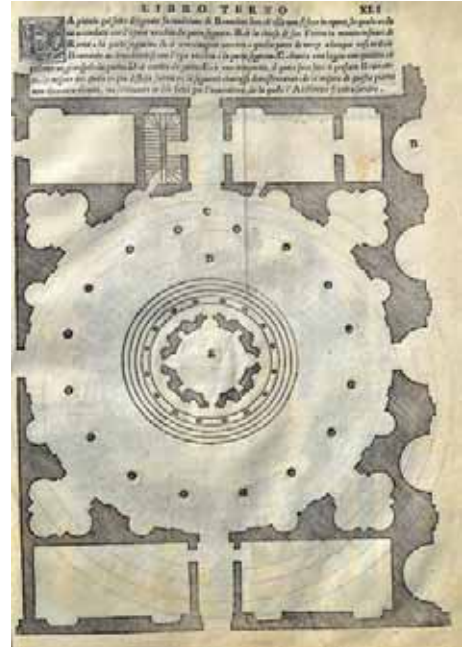


Fig. 7. Sebastiano Serlio, *Il Terzo Libro*, Venezia 1540, p. 41: Bramante's Tempietto surrounded by a circular colonnade (Foto: Author).

45 This journey is mentioned by Giovanni Nuti, *COLOMBO, Fernando*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 27, Rome 1982. The article offers a useful outline of Colon's life and activities. See also Carlos Plaza, *Hernando Colón y la arquitectura del la Antigüedad notas sobre su interés por Vitruvio, Plinio el Joven y otros escritores antiguos a través de los libros de su biblioteca*, in *El imperio y las Hispanias de Trajano a Carlos V*, ed. Sandro De Maria, Manuel Parada López de Corseals, Bologna 2014, pp. 393-406, with bibliography.

46 Sebastiano Serlio, *Il terzo libro di Sebastiano Serlio Bolognese, nel qual si figurano e descrivono le antichità di Roma, e le altre cose che sono in Italia, e fuori d'Italia*, Impresso in Venetia per Francesco Marcolino da Forli, appresso la chiesa de la Trinita, 1540, p. XLI.

47 *Il viaggio fatto in Spagna, et in Francia, dal magnifico m. Andrea Navagiero, fu oratore dell'illustrissimo Senato Veneto, alla cesarea maesta di Carlo V [...]*, In Vinegia appresso Domenico Farri, 1563. Navagero in the course of his travels in Spain formed a detailed picture of the country's antiquities and outstanding buildings, including modern ones: he mentions and often comments on many of the more important recent buildings in Spain, and names their patrons; his letters in fact constitute a sort of traveller's guide to Spain, with a strong emphasis on architecture. In Toledo he recognizes the ruins of the Roman circus (*Il viaggio fatto in Spagna*, fol.28v): "In la Vega [in Toledo] si veeva vestigij certissimi di un Circo assai grande, et alcune altre ruine pur antiche, ma non si puo veder di che." His account of the aqueduct in Segovia is historical and architectural, an approach which he recognizes is different from the one then current in Spain towards this extraordinary structure (fol. 33r. - v): "[...] ma non ha [Segovia] cosa più bella ne per altro e più degna d'esser veduta che per uno acquedutto antico che vi è bellissimo, & al quale non ho veduto io par alcuno, nè in Italia ne in altra parte, mena l'acqua nell' alto della città, de circa un miglio lontano: & ancora vi viene, & serve a quella parte di Che ho detto, ch'è sopra una cengia di sasso, ne meno però a tutto il resto della terra, è tutto fatto di pietra viva di opera rustica, come l' Amphiteatro di Verona: al qual da lontano par molto simile, per la grossezza delle pile che ha, & altezza de' volti, in alcuni lochi tre una sopra l'altro: dove comincia ha i volti bassi, li quali si vanno alzando, secondo che la terra va bassando di sotto, & dentro la terra dove è un basso come è una



Fig. 8. Segovia, the Roman aqueduct, admirably described by Andrea Navagero (Foto: Pablo Forcén Soler, in Wikipedia).

The basic idea for the palace

By the mid-1520's an *all' antica* architecture, had begun to appear in cities and parts of Spain visited by Charles V and his court. This new taste was encouraged by humanism, by architectural developments in Naples and by the close links with Italy of the Mendoza family, and their architectural patronage, strongly influenced by Italian models. At Cogolludo (figs. 4, 41) there had already been created an Italianate, rusticated palace, with a long two storey facade crowned by a prominent cornice and with a highly decorated central portal in the centre, surmounted by a coat of arms within a circular surround.⁴⁸

valle è altissimo, & fondato con pile grossissime e larghissime: & ivi credo io che era la strada principal, perche ivi all' alto nell'acquedutto, vi si vedono dui lochi, un per parte, dove erano dui statue, una da un canto, & l'altra da l'altro, par ancho che in quel vacuo che vi è, dove erano le statue vi fossero dui sepolture, di quelli forse che fecero far l' acquedutto: hora in luoco di quelle statue hanno posto [fol. 33v.] alcuni santi: ma il resto dell' acquedutto dura tutto intero, che non li mancano se non alcune poche pietre, in alcuni lochi nella cima, è tutto senza che vi si veda calcina alcuna: in vero degno da esser posto tra le cose maravigliose di Spagna, come lo pongono Spagnuoli, ma non per la causa che lo pongono loro, che lo chiamano ponte, & dicono che è maraviglia grande in Segovia, un ponte il qual è contrario a tutti gl' altri ponti: perche tutti gl' altri sono fatti sì che l' acqua passa sotto loro: & in questo l'acqua passa sopra il ponte; questa è una delle tre meraviglie che dicono per giuoco, che sono in Spagna."

48 On the patronage of the Mendoza family see Fernando Marías, *La familia Mendoza y la introducción del Renacimiento entre Italia y España*, in *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura*, N.S. 60/62, 2013/14, pp. 51-60. On the palace at Cogolludo: F. Marías, *El largo siglo XVI*, pp. 256-7.

The new Casa Consistorial of Seville (fig. 6) was probably under construction by the end of 1527. This richly decorated building already presented a character different from the palaces designed by Luis de Vega. It is characterised by close attention to a unified façade design. The exterior is completely articulated with superimposed pilaster orders and ornate all'antica decoration, something which was in itself revolutionary for a non-religious building in Spain. These features expressed the antiquity, importance and wealth of the city. More than French or Italian palaces - which Charles had not yet seen - it probably offered one of the points of departure for the design of the new imperial palace, anticipating and perhaps influencing some of its features: all' antica decoration, use of pilaster orders, a stone bench running round the base of the façade. The corners are turned in Seville not with a pilaster on the corner, but with the wall on which they are placed: the pilasters adjoining the corner are set slightly back from it. This motif (rarely used in Giulio Romano's work, though common in Italian Renaissance buildings) reappears in the palace of Charles V (fig. 9), only slightly disguised by the fact that the rustication is applied to the corner as well as to the adjoining rusticated pilasters.⁴⁹



Fig. 9. The southeast corner of the Palace: the pilasters flank the corner (Foto: Author).

But despite this possible quotation from the fine new civic palace in Seville, it became a building to be outdone, not just in size, but also in the discriminating and for Spain revolutionary way in which an Italianate, generically Vitruvian and grammatically ordered all'antica vocabulary was understood and handled.

In 1526 was published the *Medidas del Romano* (fig. 33), the first illustrated guide to the architectural orders any language, if one excepts Fra Giocondo's illustrated editions of Vitruvius of 1511), published in and 1513, and Cesariano's illustrated translation of 1521.⁵⁰ The *Medidas* is a pioneering book, which presents a system of architectural ornament based on a limited set of

49 Giulio does set the pilaster to the side of the corner in his elevation project for the Porta del Te now in the Albertina, inv. 14204 (see *Giulio Romano*, p. 42). He also places the paired pilasters of the north facade of Palazzo Te at some distance from the left corner of the main block (see the elevation in *Giulio Romano*, p. 22). The strategy of leaving a corner unarticulated was fairly common in the Cinquecento, as it avoided the problem of wrapping capitals round corners. It was used, for instance, by Michelangelo in the model for the façade of San Lorenzo, and sometimes by Palladio (at the Villa Gazzotti at Bertesina) and by Sanmicheli.

50 See in Rosenthal, *The Palace*, plates 151-153, 164, 167 which reproduce illustrations in Cesariano's Vitruvius translation which were followed in details of the palace; one can particularly note the treatment of the Ionic pilasters of the upper order of the facades at Granada, decorated with an inset panel, as in Cesariano's illustration.

components. Though of great importance, it is naïve and rudimentary compared with the built achievements of Bramante and his followers in Italy, founded on a close comparative study of Vitruvius's text and surviving antiquities. Editions of Vitruvius and Alberti were however almost certainly owned and being read in the mid-1520s by some Spanish humanists and well-educated nobles, and offered a more systematic, conceptually and "grammatically" based approach to a new architecture.

The existence of the Casa Consistorial in Seville and the *Medidas* is however insufficient to explain the project for the palace. The project that may have emerged by early 1528, and is already present in the three surviving early plans, was revolutionary for Spain and had no real parallel in built architecture Italy. It gave form to what was in fact a new building type, an Imperial residence, which drew on Hadrian's villa and Italian designs with a circular courtyard, among which the most prominent was that for Villa Madama. Even in the 1520s a standard formula for the residences of great rulers had not emerged, and those that existed were usually linked to the tradition of castles, as was the case with French royal chateaux, the Castello in Milan, Vigevano, Castel Nuovo in Naples, the alcazars in Toledo and Madrid, the Palace of the Popes at Avignon and even the Vatican. Radically new proposals, among which Giuliano da Sangallo's design for a Neapolitan royal palace stands out, remained on paper.⁵¹ This made the new residences not directly derived from castle layouts – the ducal palace in Urbino, praised by Castiglione in a famous passage, the villa Madama, Palazzo Te, Fontainebleau and the Granada palace - all the more outstanding. One can add that some element of architectural rivalry between the two most important European rulers of the time must have encouraged the Granada project, in a world in which great personages and ambassadors travelled and made comparisons: Navagero, for instance, was sent by the Venetian government on a mission to France in 1528 directly from Spain.⁵²

Alternative proposals

A central problem exists in the tracing the history of the evolution of the palace's design: one does not know when a design approximating to the final one first appeared. The three early plans (figs.10, 16, 17) are close to the final project, both as regards the plan, and what they show of the exterior articulation. They cannot however be precisely dated. It is likely that the scheme sent to Charles in 1527 was similar to that of the built palace, with a circular courtyard and superimposed facade orders, but one cannot be sure: that it was not identical is made clear by Charles's request for a high chapel from which the Mass could be followed from both the ground floor and an upper level, and a larger hall than any present in the initial design.⁵³

51 Giuliano da Sangallo's design for the palace for the king of Naples (Vatican City, Biblioteca Apostolica Vaticana, Codex Barberiniano Latino 4424, fol. 39v) has generated a substantial literature: see, most recently, Bianca de Divitiis, *Giuliano da Sangallo in the Kingdom of Naples: Architecture and Cultural Exchange*, in *Journal of the Society of Architectural Historians* 74, 2 (June 2015), pp. 152-178, with bibliography.

52 Navagero was in Paris from 27 June to 6 August 1528: see I. Melani, NAVAGERO, Andrea, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 78, Rome 2013.

53 Rosenthal, *The Palace*, p. 265.

It is perhaps likely too that the exterior details did not at this stage correspond exactly to the executed ones.

What is almost certain is that numbers of projects and alternatives were considered before real construction started in 1535. The development of alternative designs, often through specific requests for proposals to several architects, formed part of standard Italian procedure when contemplating an important new building, as the surviving drawings for St Peter's, San Giovanni dei Fiorentini in Rome and the facade of San Lorenzo in Florence make clear.

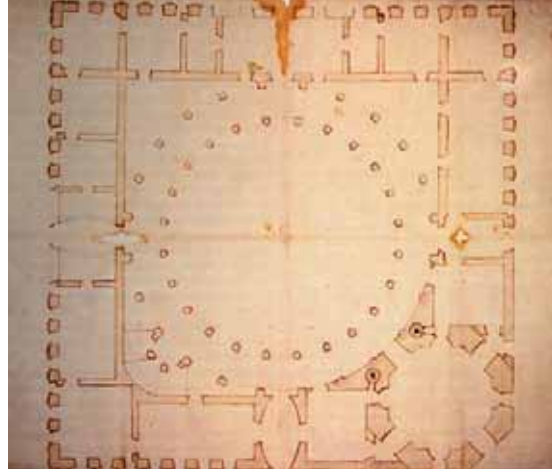


Fig. 10. Diego de Siloe (?), proposal for a court with piers and half-columns (Archivo Histórico Nacional, Madrid, after Carlos V, *las armas y las letras*).

The design process lying behind the palace design thus seems to have been a sophisticated italianising one, based on the generation of alternatives followed by a choice between them. Alternative designs were probably made by Machuca and perhaps Diego de Siloe in Granada itself, and it is not to be excluded that Mendoza himself participated, if only verbally, in this process. It has been plausibly suggested that the surviving alternative project for the round court with piers with attached half columns carrying arches was a proposal by Siloe (fig. 10): an antique solution more robust than that adopted, where columns carry the entablature, but less novel and impressive.⁵⁴

There are other indications that alternative designs were made or solicited. It seems probable that the two facade drawings studied by Paul Davies and David Hemsoll, are as they propose, alternative designs for the palace (figs. 11, 12).⁵⁵ They resemble the executed building in their basic organisation (two levels and fifteen bays, presence of rustication, a three bay central feature) and in their dependence on schemes and motifs derived from Raphael and Giulio. But, as compared with the executed palace they display a simple-minded, scissors-and-paste approach to imitation. One of the drawings is based exclusively (apart from the giuliesque rusticated windows) on the façade of Raphael's Palazzo Branconio dell'Aquila. The other draws on Palazzo Branconio, probably Palazzo Te, and for the upper level possibly the upper Belvedere Court in the Vatican and the Loggia of Cardinal Bibbiena in the Vatican.

⁵⁴ Tafuri, *Ricerca*, p. 260.

⁵⁵ P. Davies, *The palace of Charles V in Granada and two drawings from the school of Raphael*, in R. Eriksen, M. Malmanger, (eds.), *Imitation, representation and printing in the Italian Renaissance*, Pisa and Rome 2009, pp. 157-190; P. Davies, D. Hemsoll, in P. Davies and D. Hemsoll with contributions by I. Campbell and S. Pepper, *Renaissance and later architecture and ornament, 1, Drawings from the "Architectura Civile" album and other architectural drawings*, Royal Collection Trust (The Paper Museum of Cassiano dal Pozzo : Series A: Antiquities and Architecture (HMPMA), Vol. 1, Royal Collection Trust 2013, cat.90, Cat. 91, pp. 281-286).

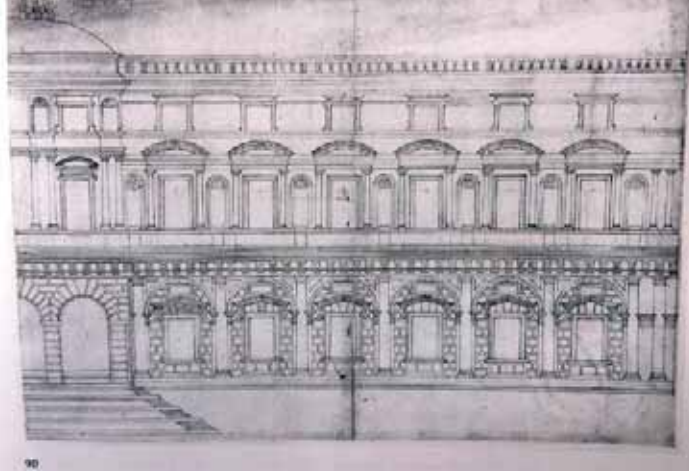


Fig. 11. Anonymous Italianate project, probably for a facade of the Palace, based on Raphael's palazzo Branconio and details from the Palazzo Te (private collection, after Davies, Hemsoll 2013).

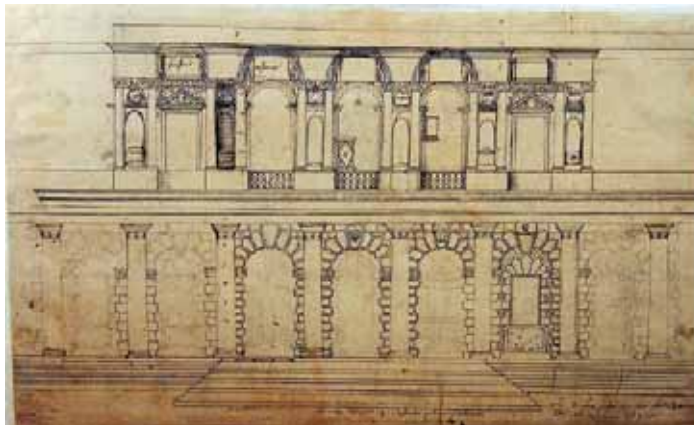


Fig. 12. Anonymous Italianate project, probably for a facade of the Palace, with echoes of Giulio Romano, the upper court of the Belvedere and the Loggia of Cardinal Bibbiena in the Vatican (private collection, after Davies, Hemsoll 2013).

The author or authors of the design

The palace has a marked eclectic character: powerful ideas which recall Raphael's Rome and Giulio Romano's Mantua, combined with an incongruous quotation from Cesariano's Vitruvius translation of 1521 in the Ionic volutes; quotations from the antique; a distinctive, un-Giuliesque treatment of the rustication; and echoes of recent Spanish architecture.

⁵⁶ This motif is quite common in Italian Cinquecento architecture, and had the advantage of avoiding awkward conjunctions of capitals on corners. It was employed by Michelangelo (Sacrestia Nuova), Alessi (Villa Giustiniani-Cambiaso) and by Palladio (Villa Gazzotti, Bertesina).

As constructed the building indicates the involvement of someone capable of conceiving a design for an imperial palace in the light of ancient architecture and the most innovative new Italian architecture, or at least able to assemble such a design from a range of projects and proposals. The skill shown in handling the orders and using the Doric order (or Tuscan, given the form of the capitals?) combined with rustication is outstanding. In the period 1526-7 (or even in the years 1528-1535) such knowledge and flair could not be learned from books, but only from a close knowledge of the antiquities and the works (and design procedures) of a handful of architects working in Rome, Mantua, Verona and Venice. Though Fra Giocondo's Vitruvius editions of 1511 and 1513 could transmit a clear idea of the ancient orders and building types, no published guide to creating works which were "*anticamente moderni e modernamente antichi*" was available until Serlio's books of 1537 and 1540 (fig. 7) appeared, after the palace had been begun.⁵⁷

The principal novelty of the Granada palace thus lay in the discriminating use of the language of the ancient orders, antiquity, Vitruvius and the works of antiquity's avant-garde interpreters in Rome and Mantua. It also incorporates themes which were emerging in recent architecture in Spain. The corner solution of the palace, similar to the Casa Consistorial in Seville and the presence of the two level rusticated facade of the palace in Cogolludo are mentioned above. The richly decorated central elements of the south and west facades of the palace, probably inspired by modern triumphal arches designed for entries of the emperor, are also related to the ever more prominent portals on recent Spanish facades, as at Cogolludo or on hospital or university facades, for instance the splendid façade of the Hospital of Santa Cruz in Toledo, founded by Cardinal Mendoza.

Charles V by himself was not capable of conceiving the future building. The background of travel and contact with Italian architects of Luis Hurtado is not known: he may have visited Italy before returning to Spain after the Tunis campaign of 1535. He quite possibly owned one or more editions of Vitruvius, and perhaps other relevant texts, like those of Alberti, or Pliny the Younger's letters. Presumably he had learned much from his father, an active architectural patron, who was prepared even to demolish work which did not meet his requirements.⁵⁸

Pedro Muchuca, documented as architect at the palace, remains an incompletely defined figure, though the fact that he had worked in Rome, was influenced by Raphael and was capable (in 1549) of producing a fluent and professional sketch for a catafalque (fig. 13), indicates that he had probably absorbed the architectural language and drawing practice of Rome in the years before 1520.⁵⁹

57 The famous phrase occurs in the letter of Pietro Aretino to Giulio Romano in which Aretino writes of "gli edifici e le pitture che avete fatto e ordinato in cotesta città, rimbellita, magnificata da lo spirito dei vostri concetti anticamente moderni e modernamente antichi" Pietro Aretino, *Lettere. Libro secondo*, ed. Francesco Erspamer, Parma 1998, lettera 380, pp. 748-750; Erspamer dates the letter to 1538.

58 Helen Nader, *Noble Income in Sixteenth-Century Castile: The Case of the Marquises of Mondéjar, 1480-1580*, in *Economic History Review*, 30 (Aug. 1977). p. 415. The original document is not quoted; the reason given for demolition was an error in proportion: an interesting motivation, given the second Marquis's concern with "grace and proportion" (the well-known passage is cited by Rosenthal, *The Palace*, p. 265).

59 The sketch, of 1549, in the Archivo de la Alhambra, is published by Rosenthal, *The Palace*, pl. 6 and pp. 15-16.

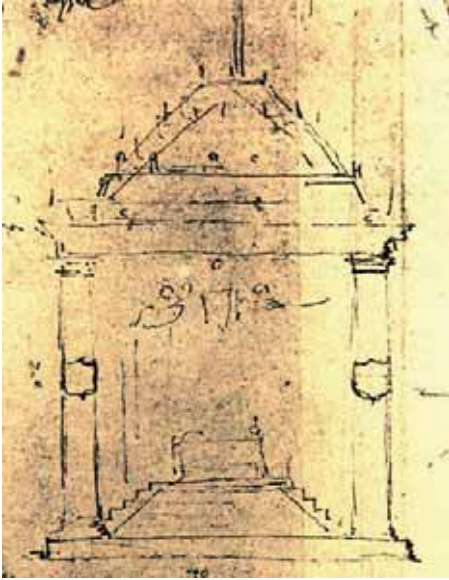


Fig. 13. Pedro Machuca, sketch for the catafalque of Mary of Portugal in the Capilla Real, Granada, 1549 (Archivo de la Alhambra, after Rosenthal).



Fig. 14. Pedro Machuca (workshop?), *The Raising of Lazarus*, oil on panel, 158 x 120 cm, Museo Museo de Bellas Artes de Granada, Inv. CE0003. The architectural background is influenced by Roman painting of the years around 1520. (©Museo de Bellas Artes de Granada; <http://www.europeana.eu/rights/rr-fj>).

One painting plausibly attributed by him, *The Raising of Lazarus* in the Museum in Granada (Fig. 14), in addition to Raphaelesque figures, spectators mounting pedestals to get a better view and an all' antica sarcophagus, has a striking architectural background, recalling those of Peruzzi and Giulio Romano. On the left is a complex structure with a tall marble column appears on the left, and an internal opening with an abbreviated entablature, without frieze (as at the palace), carried on columns. Beyond this there are niches with statues. In the middle distance there is a row of all' antica buildings, recalling stage designs by Peruzzi; a version of Bramante's Tempietto appears in the centre of this; in the distance there are obelisks.⁶⁰ If the work is by Machuca, as seems probable, it provides the clearest indication of his knowledge of the architectural language developed in Rome in the years around 1520. He may have brought from Italy drawings of ancient and modern architectural works and compositions. It is also unlikely that the Marques of Mondéjar would have entrusted him with the role of palace architect if he did not possess a wide architectural culture: indeed he may have favoured him as an architect, in Italian fashion, precisely because he was not a traditional master mason, but a *hidalgo*, close to Mendoza himself, as well as a well-travelled painter, with a facility in invention and a command of free-hand and perspectival drawing.

The executed design and its sources

If the 1527 design resembled the executed building it was already an Italian style palace, with two main façade levels, articulated with architectural orders. It is quite probable that the bold Imperial scheme, of a circular court within a square building emerged early. However the moment when the design was

⁶⁰ For "scenographic" compositions by Peruzzi see C. L. Frommel, *Baldassare Peruzzi als Maler und Zeichner (Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte / Beiheft 11, 1968)*. One can note Peruzzi's use of a monumental arch on the left (Frommel, Cat. 35, Cat. 53a) and his insertion, in the background of the scene of *Mercury and the Alchemists*, of a version of the Tempietto of Bramante (Frommel, Cat. 125).

fixed is not clear and the early drawings are not precisely dated. The only information available about the first official formulation of the project is that the designs sent to Charles still lacked the high chapel and large sala that he requested in his reply of 30 November 1527.⁶¹ A design existed, but its appearance is not known, nor whether it was modified as a result of further consultations and Charles's Italian travels before 1535. No construction, at least of a binding sort, seems to have taken place before the Marquis returned from the Tunis expedition.

One can thus only observe the drawings and the palace itself and ask where individual motifs come from, and when it was most likely that they were assimilated into a design which probably changed between late 1527 and late 1535.

The character of the orders is generically Vitruvian, and the rusticated Doric appropriate to the soldier Emperor. The choice of Ionic above follows from the Doric below. An interest in the Vitruvian orders also appears in the Tuscan portal with cylindrical Tuscan bases on the north façade, a rare early appearance of the Vitruvian Tuscan order (fig. 31).

The central elements of the south and west facades, were probably present in some form from the start. They connect with earlier elaborate Spanish portals and also with the improvised triumphal arches which Charles V encountered whenever he entered a city. As Rosenthal noted a portal of this sort, influenced by triumphal arches, was envisaged by Antonio da Sangallo the Younger for the Palazzo della Cancelleria in Rome (Uffizi 188A).⁶²

The round courtyard has a Spanish precedent in the Castillo de Bellver in Palma de Mallorca. The most prestigious circular colonnaded courtyard known by experts at the time was however the Teatro Marittimo of Hadrian's villa, probably the model imitated at Granada, a choice perhaps determined by the Spanish origins of Hadrian. Circular courtyards also appear in Francesco di Giorgio's designs, at the villa Madama, and - with a colonnade - in Bramante's unexecuted project for the circular cloister to surround the Tempietto at San Pietro in Montorio (fig. 7), itself, one can note, a Spanish royal commission.⁶³

A further Spanish-Imperial allusion at Granada could be the round windows of the Doric and Ionic levels of the façades. Rosenthal pertinently suggested a source in the Raphael-Sangallo design for the exterior of the south hemisphere of St Peter's (Uffizi 122A) and a façade design by Antonio da Sangallo the Younger (Uffizi 867A).⁶⁴ Large roundels containing reliefs or painted scenes were also placed by Raphael above the piano nobile windows of the courtyard of Palazzo Branconio dell'Aquila in Rome.⁶⁵ Another possible source are the roundels placed above the aedicules on the Porta Aurea in Ravenna, quoted by Falconetto (on the Porta Savonarola

61 Rosenthal, *The Palace*, p. 265, doc. 1.

62 Rosenthal, *The Palace*, pl.165.

63 J. Freiberg, *Bramante's Tempietto, the Roman Renaissance, and the Spanish Crown*, New York, NY, Cambridge 2014.

64 See Tafuri, *Ricerca*, fig. 106, and Rosenthal, *The Palace*, pl. 133.

65 See P.N. Pagliara, in *Raffaello architetto*, ed. C. L. Frommel, S. Ray, M. Tafuri. Milano, Electa 1984, p. 212.



Fig. 15. Reverse of an aureus of Trajan showing the entrance to Trajan's Forum in Rome (British Museum, 1864,1128.262. Roundels are visible above the aedicules. (©Trustees of the British Museum).

in Padua, of 1529-1530) and present on a Palladio design for Palazzo Porto.⁶⁶ It is probably significant that a similar motif appears on an *aureus* type of the Spanish Emperor Trajan showing the entrance to his Forum (fig. 15). This coin would almost certainly have been known to Raphael and his friend Castiglione – and was possibly present in Spanish collections. Cardinal Mendoza had a large collection of ancient coins, and Charles is also recorded as examining a coin collection.⁶⁷ A citation of the coin of Trajan on the palace façade would have been particularly appropriate.

Only someone well informed about Italian and antique architecture could have proposed solutions like those of the circular court and the round windows. This person may have been Machuca. But as we have recalled Castiglione and Navagero, present in 1526, were not only friends of Raphael, but had actually been to Hadrian's villa.

Castiglione moreover was an architectural expert (he drafted Raphael's famous letter to Leo X) and would have known Raphael's design for the Villa Madama with its circular court. As I suggested above, he was himself probably capable of imagining and drawing a design.

Castiglione was also a friend of Giulio Romano, and as Tafuri has argued, could have obtained a design from him. The argument that official relations between Charles V and Castiglione were too strained for them to discuss the palace, as Rosenthal argues, do not necessarily hold.⁶⁸ Their reciprocal respect is clear, and it would have been natural for them to seek some common ground even though circumstances made them antagonists in the diplomatic arena. Castiglione would have willingly contributed to discussion about the new palace while in Granada. Subsequently he was in constant touch with the Emperor, and could have made or forwarded suggestions and drawings up to the time of his final illness in February 1529. And even if he did not discuss the future palace with Charles, he may have done so with others

66 These are known from drawings and from the surviving fragments of the arch still preserved in Ravenna: see Antonella Ranaldi, *Porta Aurea a Ravenna: Palladio e altri, disegni e progetti*, in A. Rinaldi (ed.), *Porta Aurea, Palladio e il monastero benedettino di San Vitale*, Cinisello Balsamo, Milano 2015, pp. 33-57.

67 H. Burns, in the section "Raffaello e l'antico" ed. H. Burns e A. Nesselrath, in *Raffaello architetto*, ed. C. L. Frommel, S. Ray, M. Tafuri. Milano, Electa 1984, p. 390 (see also p. 449). For the large collection of Cardinal Mendoza, see J. Sáenz de Miera, in F. Checa Cremades, ed., *Reyes y mecenas: los reyes católicos, Maximiliano I y los inicios de la casa de Austria en España*, Toledo, Electa España 1992, pp. 314-317, and María José Redondo Cantera, *Il palazzo "imperiale" di Francisco de los Cobos a Valladolid in Il San Giovannino di Úbeda restituito*, Florence 2014, pp. 237-8, and notes 45, 46 on the "medals" of Cardinal Mendoza and an occasion when Charles examined a large number of coins, including Roman ones. The rather similar use of roundels on the facade of the Palazzo Orsini di Gravina in Naples, mentioned by Rosenthal, should not be considered a potential source, as this element seems to have been executed only in 1548-9.

68 Rosenthal, *The Palace*, pp. 10-11: "Castiglione has to be excluded as a participant in the design of The Palace because by the summer of 1526 he was alienated from the emperor."

who had a direct responsibility for the project and a need for advice and suggestions, including Mendoza, Machuca and Cobos.

The evolution of the design

A design existed by November 1527, though it was not the final one and was modified to satisfy Charles requests. This is established by the letter dated 30 November 1527, almost a year after Charles had left Granada, from Charles V to Luis Hurtado de Mendoza, acknowledging receipt of “las trazas que me embiastes de lo que se ha de adelantar y edificar”.⁶⁹ In the letter Charles requested that a large sala should be provided and that the palace should be have a large chapel, high enough to permit mass to be followed from both the lower and the upper floor. The letter was counter-signed and hence probably written for Charles by Francisco de los Cobos, who is thus documented as being involved with the palace. This is a matter of some interest, given Cobos’s own activity as a building patron, and the fact that he was subsequently in Mantua with the Emperor in 1530 and 1532.⁷⁰

It is unlikely, given that a project was partially approved only in November 1527 that detailed discussion of the design had begun before Charles left Granada in December 1526, or that Castiglione arrived in Granada with a proposal by Giulio Romano in his pocket. At the most one can imagine that there had been discussion as to what sort of building was appropriate in overall form, style and allusions to its imperial character. It is significant that in his letter of November 1527 Charles, who was good at delegating to trusted collaborators, indicated that Mendoza should do “as best he pleases” as regards the design of the palace, except for his own two stated requirements.

The extent of Mendoza’s knowledge of architecture is not known. His family however was distinguished for its patronage and close contacts with Italy.⁷¹ He himself possessed a large library, and studied Greek.⁷² It is possible that the citations of Vitruvius, and specifically of the illustrations in Cesariano’s translation in the palace, derived from architectural books in his library.

Don Luis however was not a nobleman with a sinecure appointment, who could enjoy the peace of the Alhambra and dedicate much of his time to studying designs and organizing

69 Rosenthal, *The Palace*, p. 265, doc. 1.

70 In 1530 Charles V was in Mantua from 26 March to 18 April, and made a brief visit to the city in 1532, from 6 to 7 November and only left Mantuan territory on 9 November: see Keniston, pp. 132 (Keniston gives the date of entry into Mantua in 1532 as 25 March). In 1532 (Cobos himself stayed on in Mantua, signing documents there on 7 November); see also Vicente de Cadenas, *Diario del Emperador Carlos V*, Madrid 1992, pp. 211, 228.

71 F. Marías, in *Quaderni dell’Istituto di Storia dell’Architettura*, N.S. 60/62, 2013/14, pp. 51-60. Don Luis would have learned how to be a building patron, and control a building site from his father, Íñigo López de Mendoza y Quiñones, second Count of Tendilla (1440-1515), just as his own son and successor learned from him. A documented case of Don Íñigo’s acting as manager of a royal project is described in M.ª Cristina Hernández Castelló, *El memorial de las obras del convento de San Francisco de la Alhambra y el II conde de Tendilla*, BSAA arte, LXXV, 2009, pp. 75-84.

72 For information on the culture of Luis Hurtado de Mendoza see M. Biersack, *El mecenazgo de Luis Hurtado de Mendoza, II marqués de Mondéjar*, in *Cuadernos de Historia del Arte*, 38, 2007, pp. 43-60 (available online).

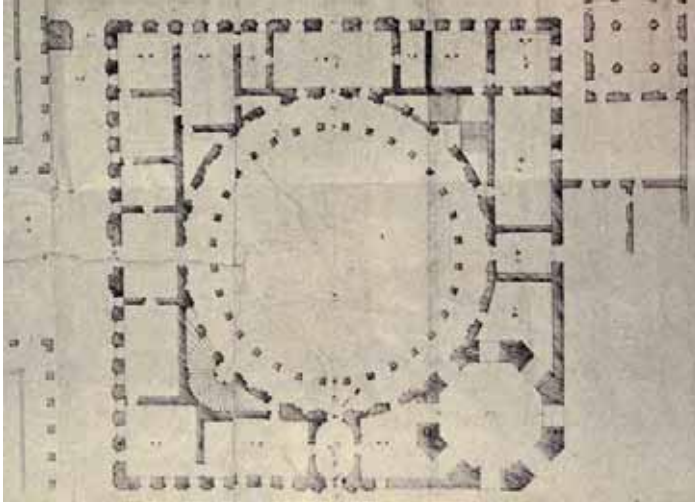


Fig. 16. The “small plan” of the Palace (detail), Biblioteca, Palacio Real, Madrid, Patrimonio Nacional (after Rosenthal).

was settled, though little or no work had been done on site. Compared with fitting out and organising the fleet his architectural responsibilities in Granada must have seemed slight, though in both areas one can imagine that he was effective in getting things done and choosing between alternatives.

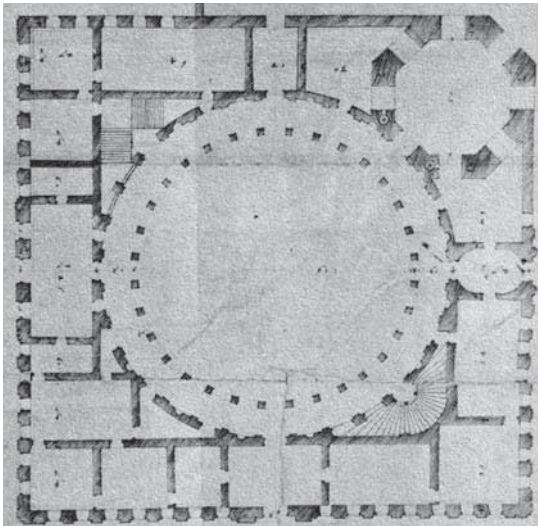


Fig. 17. The “large plan” of the Palace (detail), Biblioteca, Palacio Real, Madrid, Patrimonio Nacional (after Rosenthal).

construction. He was a key figure in Charles’s military projects and administration. He was nominated general administrator for the fleet prior to the Tunis expedition in 1535. This meant wide and complicated responsibilities and he had to reside at Malaga and not Granada. He accompanied Charles on the expedition when it left on 30 May 1535, and obtained the transfer of all his powers in Granada and at the Alhambra to his son.⁷³ One can imagine that by this time the design

All three surviving early plans of the palace (figs. 10, 16, 17) include the large chapel and show the building more or less as executed, with the exception of the drawing which shows the cortile with piers and not columns (fig. 10).⁷⁴ There is still no element which permits a secure dating of these early drawings, and even the proposal for the cortile is probably a contemporary alternative, rather than an earlier design and could even have been made later, given that work on the court did not start until 1540.⁷⁵

73 A. Jiménez Estrella, *Los Mendoza y la Proveduría General de Armadas y presidios norteafricanos: servicio nobiliario y función militar en el marco geopolítico mediterráneo (1535-1558)*, in *Revista de Historia Militar*, 95, 2004, pp. 123-155.

74 On the early drawings for the palace see Rosenthal, *The Palace*, pp. 27-34; M. Tafuri, *Ricerca del Rinascimento*, pp. 258-262, 267-269; F. Marías, in *Carlos V, letras, armas y arquitectura entre Roma Y Granada*, pp. 420-425.

75 Rosenthal, *The Palace*, pp. 61, 268-9.

The articulation of the exterior in all three drawings basically corresponds to what was built. The Archivo Histórico plan (fig. 10) however is imprecise as regards the articulation of the central façade elements on the south and west facades, which are simply omitted, while in the large plan (fig. 17) there are changes and hesitations, indicating uncertainty as to how to adjust the interior to the exterior windows and articulation. This imprecision makes it possible that the draughtsman is copying another plan (itself perhaps with missing elements) carelessly, and was not himself one of the designers of the palace. One can note however that on the large plan room dimensions are shown. Though there is more variation in dimensions than there would be in a Palladio plan, and no coherent set of proportions, one can detect a desire to use regular forms: square rooms of 27 ft and also rooms measuring 27 x 45 ft, a proportion of 3:5. The large sala of (apparently) 27 x 65 ft is a good approximation to 5:12. Other dimensions appear to strive after some proportional order: “14” is close to the half of “27”, and is also the frequently used approximation to the diagonal of a square of side “10” (and “20” appears in the vestibule).

The draughtsman of the small ground plan sensibly makes no attempt to show the outline of the pilasters in this small scale, but does indicate the portal on the north side and renders the oval behind it more accurately than do the other two drawings. The oval vestibule is itself an unusual feature, which has few parallels even in Italy: these include however the interior of the Julius tomb in Michelangelo’s early design, Peruzzi’s use of ovals in his project for San Giovanni dei Fiorentini, a design, perhaps by Antonio da Sangallo the Younger (Fig.18), for a funerary monument for Clement VII⁷⁶, and the funerary chapel designed by Jacopo Torri detto l’Indaco (1476-1526) in the cathedral of Murcia. Its presence here is perhaps a reflection of the link between Machuca and L’Indaco, documented by the latter’s son.⁷⁷

The lower façade order on the two main facades consists of rusticated Doric pilasters, with capitals and bases of an appropriate simplicity (fig. 19, 20). The cornice and architrave with two *fasciae* are also simple; the frieze is omitted, again to reduce complications and to maintain a simple linear division between floors, rather than the strong visual barrier between above and below which a Doric frieze establishes. The motif of the omitted Doric frieze is an erudite quotation from the antique (from a structure, drawn by Giuliano da Sangallo, still in part visible in the Via S. Maria de’ Calderari in Rome), which appears for instance in Antonio da Sangallo’s vestibule at Palazzo Farnese and on the facade of Raphael’s Palazzo Branconio dell’ Aquila.⁷⁸ It demonstrates that the designer was familiar with these buildings and/or with the frequent use of the motif in Giulio’s Mantua works, and understood the visual effectiveness of the motif and perhaps knew its antique source.

76 Metropolitan Museum, New York, Edward Pearce Casey Fund, 1998, Accession Number: 1998.265. The Medici Pope represented appears to be bearded and must therefore be Clement VII, and not Leo X. See the online catalogue entry by Carmen C. Bambach. (<http://www.metmuseum.org/art/collection/search/336013>), who attributes the drawing to Antonio da Sangallo the Younger (following C.L. Frommel), and dates it 1530-1535.

77 On the friendship between Machuca and Jacopo Torri called L’ Indaco, documented by Lázaro de Velasco, Torri’s son see Rosenthal, *The Palace*, p. 16. On L’ Indaco in Murcia, see Marzia Villella, *Jacopo Torri detto l’Indaco (1476 - 1526) e la cappella funebre “a La Antigua” di Don Gil Rodríguez de Junterón nella cattedrale di Murcia*, in *Annali di architettura*, 10/11.1998/1999 (2000), pp. 82-102.

78 The structure was until recently mistakenly identified with the Crypta Balbi: see L. Richardson, jr., *A New Topographical Dictionary of Ancient Rome*, Baltimore and London, 1992, p. 101.

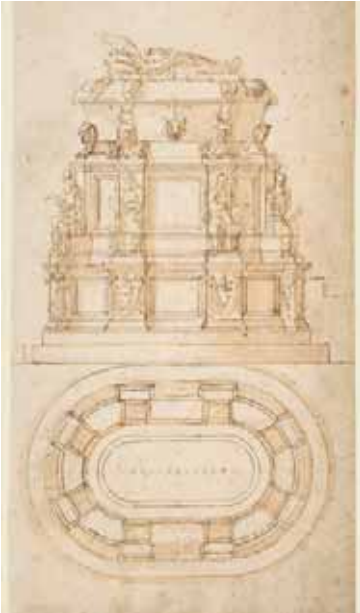


Fig. 18. Antonio da Sangallo the Younger, Design for a tomb for Pope Clement VII, pen, brown ink and brown wash, over incised lines, 401 x 188 mm, Metropolitan Museum of Art, New York, Edward Pearce Casey Fund, 1998, Inv. 1998.265 (Foto: Metropolitan Museum).



Fig. 19. Detail of the south facade of the Palace (Foto Author).

The rustication of the pilasters (and the whole lower level of the façade) is massive but well behaved. This rustication is not Serlio's unruly force of nature in conflict with the smooth surfaces and straight lines of artifice, exemplified in works of Claudian date, like the Porta Maggiore and the substructure of the temple of Claudius in Rome, evoked in works by Giulio Romano. The rustication of the pilasters is completely integrated with the rustication of the walls between the pilasters, as happens also in works and designs by Giulio, like his drawings for the Porta del Te in Mantua.⁷⁹ However the rustication itself is different, both in its relatively smooth

dimpled surface, and in the way in which rather than invading and dominating the pilasters it merely sits on top of them, with the smaller blocks actually revealing the smooth edge and some surface of the pilasters (fig. 20). This is not a feature entirely divorced from Giulio's language. A similar rustication appears on the piers (but with smooth blocks applied to the pier surface) in Raphael's *Liberation of St Peter* (fig. 21) in the Stanze, and on the surfaces abutting openings at the Palazzo Te (also shown in the elevation drawing in Prague).⁸⁰



Fig. 20. Detail of the Doric capital and rustication of the Palace (Foto Author).

79 M. Tafuri, in *Giulio Romano*, 1989, p. 42 (reproduction of the project in the Albertina, inv.14204) and pp 380-383.

80 See the elevation of the courtyard elevation towards the west in the Codex Chlumczansky, (Prague, Library of the National Museum) fol. 2v., *Giulio Romano*, 1989, p. 320. The same motif is used by Sansovino in the cortile of Palazzo Corner on the Grand Canal.

A feature of the rusticated Doric pilasters and of the Ionic pilasters (fig. 22) of the upper order is that they have an entasis, both frontal and as seen from the side, so that their surface seems to lean back slightly (fig. 23). The entasis gives an impression of vigour and as well as creating more varied effects than conventional pilasters with parallel sides would have done. This is not a solution employed by Giulio Romano. Similar entasis is however used by Sanmicheli in the Porta Nuova in Verona (begun in 1530, fig. 24) and other works; a possible explanation of its presence in Granada will be suggested below.



Fig. 21. Raphael, Liberation of St Peter (detail), Stanza di Eliodoro, Palazzi Vaticani (Source: Wikipedia). The way in which raised blocks are placed on the piers resembles the treatment of the Palace's rustication.

More Giuliesque is the ambiguity of lower part of the pilasters, unusually elongated for the Doric order: this can be read either as a continuation of the pilaster or as a sort of rusticated pedestal. A similar ambiguity can be seen in a drawing by Palladio (RIBA XVII/7, fig. 25), showing an elongated rusticated Doric order. The drawing may well be a copy (or variant) of a lost Giulio design for the central area of the upper (?) façade order of Palazzo Thiene in Vicenza.⁸¹

Charles V's visits to Mantua and the possibility of changes to the design after 1528?

In 1533 money was made available specifically "para la opra de la Casa Real".⁸² Work on the palace however probably did not start until after Luis Hurtado de Mendoza's return from the Tunis expedition, and would in any case have been unlikely to have been undertaken in his absence. Surviving building accounts start only in 1537, after the laying of foundations and wall construction had been already undertaken.⁸³

Considerable time thus passed between Charles's giving a wide mandate (30 November 1528) to Mendoza for advancing with a project which he emended only as regards the need for a high chapel and a large sala.

There was thus ample opportunity and time for further revisions to the project, and even the strong possibility of some direct contribution – great or small - by Giulio Romano (and

81 See note 103, below. An analogous, but not identical ambiguity appears in the small pilasters in Giulio's projects for the Porta del Te in Mantua (Stockholm, Museo Nazionale, 360/1863; Albertina inv. 14203, and inv. 14204. See the entries of M. Tafuri, in *Giulio Romano*, 1989, pp. 380-383.

82 Rosenthal, *The Palace*, pp. 266-267, doc. 5.

83 Rosenthal, *The Palace*, p. 267, doc. 6.



Fig. 22. Detail of the upper order of the south facade (Foto Author).



Fig. 23. Raking view of the Doric pilasters: their entasis resembles that of the pilasters of Sanmicheli's Porta Nuova Fig. 24: Not only do the blocks widen towards the ground, but project more, so that they seem to lean back slightly.

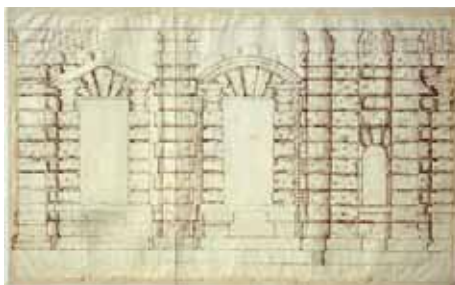


Fig. 25. Andrea Palladio, after Giulio Romano (?), unexecuted project for the central upper area of the facade of Palazzo Thiene, Vicenza ((RIBA XVII/7; Foto: Royal Institute of British Architects). This vigorous, sophisticated scheme seems closer to Giulio than to Palladio. The central pedimented opening is too small to be the palace's main portal.



Fig. 24. Michele Sanmicheli, Porta Nuova, Verona (begun 1530). Sanmicheli prefers pilasters with entasis, even when combined with rustication (Foto Author).

perhaps others) whether or not he had had any part in the 1528 design. This possibility is more than a vague conjecture given that Charles V was a guest of Federico Gonzaga in Mantua in 1530 (from 25 March to 19 April 1530) and briefly in 1532 (from 6 to 7 November). In Mantua in 1530 the Emperor saw temporary triumphal arches and a monumental column presumably designed by Giulio, which he is recorded as examining with care. He visited Marmiolo (again he is described as visiting it with pleasure and attention) and the Palazzo Te itself, where he was magnificently received. A ball was held in his honour in the Sala dei Cavalli and he also was entertained in the Sala di Psiche.⁸⁴ It is unlikely that the name of Giulio was not mentioned to the Emperor, and indeed we can be fairly sure that Giulio, an important ducal official with an elegant gentlemanly bearing - “no common architect” as he was described in Vicenza in 1542⁸⁵ - actually met the emperor, perhaps more than once, in the relaxed and informal context of his Mantuan visits.⁸⁶ One can add that in Milan in 1541, the triumphal arch for Charles’s entry into the city was described as being by Giulio in Alicante’s illustrated booklet about the occasion.⁸⁷

84 The fullest account of Charles’s visit to Mantua is that published in G. Romano (ed.), *Cronaca del soggiorno di Carlo V in Italia*. (dal 26 Luglio 1529 al 1530), Milano 1892. The probable author was a person of some importance, Luigi (or usually in contemporary documents, Alvise or Alovisè) Gonzaga, an eye witness, with a keen eye for ceremonial, dress, horses, hunts and architecture. Gonzaga writes (pp. 251-2) “et così [Charles] passò il Borgo dove assai li piacque il primo arco triumphale fatto da s.to Giacomo, et si firmò alquanto a guardarlo; [...] Et così gionto sua M.tà alla Porta dilla Guardia, dove era l’ altro triumphale, assai piacque a sua M.tà et anchora alquanto se affermò a guardarlo [...] et così gionta sopra la Piazza et arivò al Duomo, sua M.tà se mise a guardare quella bellissima colonna, che tanto le piacque quanto altra cosa mai più veduta, et addimandò al R.mo Car. le Cibo quello volva significare, quale glie disse il tutto”. On 27 March he was at Marmiolo: “Et gionti al detto loco di Marmiolo, sua M.tà dismontò sendo accompagnata da tutti li principi, et andò vedendo il palazzo tutto, il quale tantoli piacque quanto sia possibile a dire, [...] Et così havendo visto oggi cosa, camare et camarine, fu misso all’ordine di disinare [...] Fu preparato nella camara grande in volta appresso all’ uccellera, dove sua M.tà magnò, et poi nella sala della stufa vi era preparata un’ altra tavola [...]. Et poi nel salotto vi era preparata un’ altra tavola [...]”. “Gonzaga writes that on 2 April Charles was entertained at the Palazzo Te: “Et gionto sua M.ta al Palazzo del T, et dismontato et giunto in quella bella sala grande, dove si stette alquanto ad guardare, poi se n’ andò nel Camerone, et visto quello sua M.tà restò tutta maravigliosa, et vi stette più di mezz’ hora a contemplare, ogni cosa laudando sommamente. Poi entrò nell’ altra camara qual si chiama la Camara delle Pianetti et Venti, dove ora alloggia il p.to S.r Marchese, quale camara sommamente piacque a sua M.tà Poi andorno nell’ altra camara, detta la Camara delle Aquile, quale è bellissima con due superbe porte di diaspro, cosa che assai dette a dire a sua M.tà, con li camini dove si fanno li fochi di prede di mischio molto finissime; et il tutto diligentemente volse vedere sua M.tà Dopo passarono nella loggia, la quale anchora non è fornita; ma sua M.tà comprese il tutto di quello havea a riuscire. Et poi se n’ andò nel giardino, il quale tutto li piacque con tutti li andamenti delle fabbriche principiate atorno a ditto giardino. Dipoi sua M.tà Ces.a ritornò per desinare, et magnò nel Camarone grande a man sinistra dove’ è quella finestra che guarda sopra il giardino [...]”. On the visit of Charles V to Mantua see also Amedeo Belluzzi, *Carlo V a Mantova e Milano*, in *La città effimera e l’universo artificiale del giardino*, ed. Marcello Fagiolo, Roma 1980, pp. 47-62 (and pp. 205-212).

85 The phrase appears in the resolution of the Council in Vicenza to consult Giulio concerning the renovation of the Palazzo della Ragione: see Daniela Ferrari (ed.), *Archivio di Stato di Mantova, Giulio Romano: repertorio di fonti documentarie*, 2, Pubblicazioni degli Archivi di Stato Fonti XIV, Rome, Ministero per i beni culturali e ambientali, Ufficio centrale per i beni archivistici, 1992, pp. 987-988, 30 novembre 1542: “in consilio facta est mentio lulii Romani architecti non vulgaris, immo celebris et nominati”. The fact that contemporary accounts make no mention of a meeting between Charles V and Giulio Romano is not in itself significant. They concentrate on the Emperor and key personages and a meeting, if it took place, was probably in a less public context than the events recorded in the descriptions. It is also quite likely that there were informal contacts between Giulio, Cobos and possibly other prominent members of Charles’s entourage.

86 “[...] et Cesare ha usato tal domesticheza qui a Mantoa che non useria in mezo Spagna stando senza niuna guardia et andando familiarissime per questa terra, [...]” Letter of the Orator, Marcantonio Contarini, from Mantua, 18 dicembre, 1532, in M. Sanudo, *Diarii*, Venice 1902, LVII, col. 334.

87 *Trattato dell’intrar in Milano di Carlo V [...]*, Di Giovanni-Alberto Albicante. Milano 1541. Alicante writes:
Designator, de gli archi, à bei disegni
Giulio Romano, Architettor perfetto
Et tra gli altri sublimi & dotti ingegni,
Che di Vitruvio fanno il bel concetto
Renato da Trivultio in tutti i segni
Vede gli iscritti sopra l’ architetto
E hippolito quincio con gran ragione,
Insieme con il raro Marcel Palone.



Fig. 26. The southern portal of the Palace (Foto Author).

Apart from the use of rustication the executed palace is not so different from Palazzo Te in offering a roughly symmetrical combination of large and small rooms, and principle entries on three sides. At Granada, unlike the Palazzo Te and Palazzo Farnese, there is no atrium/vestibule with columns, and the smaller northern vestibule is oval. One of the features of the palace on Granada, the serliana window of the upper level of the south façade (figs. 26, 27) resembles an autograph project by Giulio: a scheme for a rusticated portal, surmounted by a serliana (fig. 28).⁸⁸



Fig. 27. Detail of the serliana of the southern portal (Foto Author).



Fig. 28. Giulio Romano, project for a rusticated portal with a loggia in the form of a serliana (Albertina, Vienna, inv. 341, after Giulio Romano 1989).

⁸⁸ Giulio Romano's a scheme for a rusticated portal, surmounted by a serliana is reproduced in *Giulio Romano*, p. 39.

The resemblance is striking in that both Giulio's drawing (whose destination is not known) and the upper window share an unusual motif: an entablature which follows the form of the serliana without any break, so that the arch does not (as in Palladio's Basilica) simply rest on the horizontal entablatures, but continues their mouldings. The motif has a precedent in the loggia depicted in a window embrasure in the Sala di Costantino, cited by Rosenthal (fig. 29).⁸⁹ Its use on the palace could have been the result of Machuca's knowledge of this fresco. The motif has Imperial associations: it appears in the alternating trabeated and arched colonnades (fig. 30) surrounding the Canopus of the Villa Adriana (fragments of these could presumably have been uncovered in Raphael's time) and in the peristyle of Diocletian's Palace in Split.⁹⁰

Design of details and construction

In looking for sources of the palace of Charles V we should not imagine that we have before us a unified creation, faithfully executed on the basis of a project which was respected and unaltered over time. The "Burlington" façade elevation of the south façade, with treatment of the upper level of the central portal differing from that executed, is a reminder of this.⁹¹

The plan of the building and the placing of interior walls and the window does not always combine satisfactorily with the exterior elevation, a sign of changes in the project, or simply inexperience in fitting functional needs and interior layouts to a modern monumental exterior.

The northern portal (fig. 31) displays a Vitruvian version of the Tuscan order, complete with cylindrical bases like that which Giulio Romano exhibits in the background of his *Madonna and Child* in Edinburgh (fig. 32).⁹² This seemingly learned precision contrasts with the tight spirals of the Ionic order, taken not from antiquities or Fra Giocondo's pages, but from Cesariano's Vitruvius translation of 1521.⁹³ However in this case the source could simply be Spanish and easily to hand: the *Medidas del Roman* of 1526 (fig. 33), with extra knowledge of the Tuscan capital and possible entablature derived from Italian sources.⁹⁴

89 Rosenthal, *The Palace*, pp.208-209, where the precedents for the serliana over the south portal are fully discussed, and pl. 138. See also Parada Lopez de Corseles Manuel, *La Serliana en el Imperio Romano. Paradigma de la arquitectura del poder. Una lectura de la arquitectura y la iconografía arquitectónica romanas*, Rome, L'Erma di Bretschneider 2015.

90 I know of no Renaissance drawings of this part of the palace, but it would be reasonable to suppose that drawings of the palace did circulate. Spalato/Split was a Venetian city, regularly visited by the Venetian patricians elected to administer it, and also by architects, among whom (though the fact is not documented) may have been Sanmicheli or one of his collaborators. A sketch plan of the palace by Palladio, copied from or based on someone else's survey drawings, survives (see Douglas Lewis, *The drawings Andrea Palladio*, New Orleans 2000, pp. 58-59).

91 The drawing, which seems to have belonged to Lord Burlington, is now in the Metropolitan Museum of Art (A. Hyatt Mayor Purchase Fund, Marjorie Phelps Starr Bequest, 1981, Accession Number: 1981.121): see Rosenthal, *The Palace*, pp. 107-112; Tafuri, *Ricerca*, pp. 267-271; Marias, in *Carlos V las armas y las letras*, Cat. 112, pp. 423-425, where the drawing is attributed to Machuca, and dated ca. 1529-1542.

92 National Gallery of Scotland, Acc. No. NG 2398: see M.Tafuri, in *Giulio Romano*, 1989, pp. 37-38.

93 See Rosenthal, *The Palace*, pls. 151-153.

94 On Diego de Sagredo's *Medidas del romano necessarias a los oficiales que quieren seguir las formaciones de las basas, columnas, capiteles y otras piezas de los edificios antiguo*, first published in Toledo in 1526, see Fernando Marias (with bibliography) at <http://arquitectura.cesr.univ-tours.fr/traité/Notice/Sagredo1526.asp?param=en>

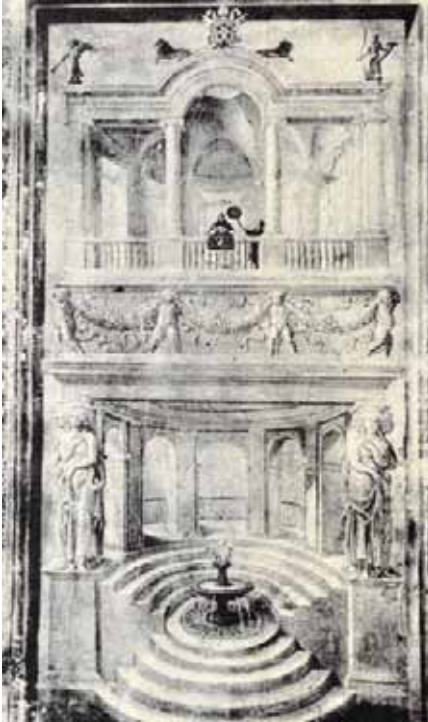


Fig. 29. Structure with an “imperial” serliana painted in a window embrasure of the Sala di Costantino, Palazzi Vaticani (after Rosenthal).



Fig. 30. Detail of the alternating trabeated and arched colonnade surrounding the Canopus of the Villa Adriana, Tivoli (Foto: Gabriele Ferrazzi).



Fig. 31. The northern portal, with Tuscan capitals and bases (now partly hidden) and a Vitruvian portal narrowing towards the top. The pulvinated frieze is effective but unorthodox (Foto Author).

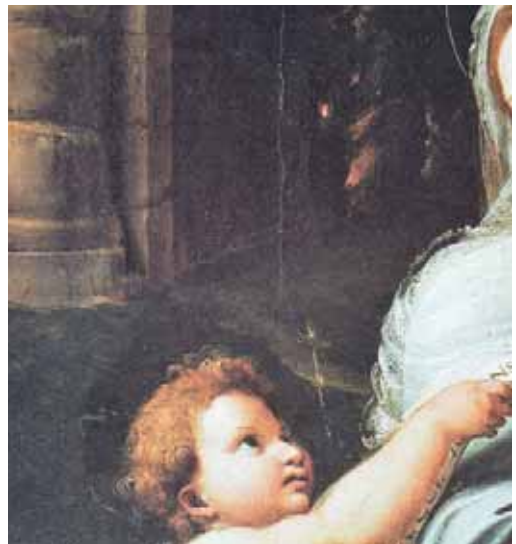


Fig. 32. Giulio Romano, Madonna and Child (detail), oil and gold on panel, 82.50 x 63.20 cm, c. 1518-1523, Scottish National Gallery, Edinburgh (after Giulio Romano 1989). The cylindrical base follows Vitruvius.

rece que la basa se muestra de aquesta manera mas agraciada y elegante segun que por esta su figura se muestra.

Como se forma y mide la basa

la Tuscanica.



Formase la

basa tuscanica muy diferente de todas las sobredichas: por ser muy vsnuda y pobre de molduras. La solamente se copone de vn plinto redondo y de vn murexillo: sobre el qual viene vn filete y vna nacela como en esta figura se muestra. El alto desta basa se toma del medio grueso dela columna bien assi como qualquiera delas otras basas y el grueso del plinto toma la mitad del alto dela basa: y su diametro es la mitad mayor q el diametro dela planta de su colona: lo q qda despues de formado el plinto se parte por medio: y sea vna mitad se forma el murexillo que viene sobre el plinto: y dela otra mitad vn filete y vna nacela segun que en la sobredicha



Fig. 33. The northern portal, with Tuscan capitals and bases (now partly hidden) and a Vitruvian portal narrowing towards the top. The pulvinated frieze is effective but unorthodox (Foto Author).

These inconsistencies display the use of a range of sources (probably including drawings made or collected by Machuca himself) and, possibly, suggestions offered by Luis Hurtado's own library. Such eclecticism moreover could have been grafted onto elevation schemes of a more linguistically coherent character, for the simple reason that it would have been unlikely that Giulio or another Italian architect would have furnished a full set of large scale detailed drawings to accompany the overall elevations, so that these would have had to be provided by Machuca.

Echoes of Granada in Mantua

Given the ambitions of Federico Gonzaga and the close relationship which he established with Charles V, it should not be excluded that at least two architectural motifs in Palazzo Te itself were inspired by descriptions or drawings of Granada. The first of these is the design of the coffered ceiling of the Sala dei Cavalli (fig. 34). Only two "beams" of the ceiling which frame the coffers actually follow a straight course. The others divert diagonally and cross over each other, recalling ceilings in the Alhambra (fig. 35) and elsewhere as well as echoes of such ceilings in the Renaissance architecture of Andalusia. The idea of a loggia whose columns are reflected in water was a major novelty in the Palazzo Te (fig. 36). However this feature has parallels in the Alhambra, in the Patio de los Arrayanes and the Partal (fig. 37). The column groupings in the Patio de los Leones (fig. 38) are also analogous to those of the garden loggia of Palazzo Te (fig. 36). Fernando Marias published an anonymous contemporary description of the Alhambra in the Mantuan archives: perhaps Federico and Giulio Romano also possessed or saw drawings of the Alhambra.⁹⁵

The unusual stellar form of the Torre Colombara at the Castiglione villa at Casatico (fig. 39) is also reminiscent of Spanish Islamic structures, like that of the dome of the Sala de los Abencerrajes in the Alhambra (fig. 40).⁹⁶

⁹⁵ The description, by someone who is skillful in architectural description and familiar with Mantua (the language used too could suggest a mantuan), was discovered by Monique Chatenet, who communicated it to Fernando Marias: F. Marias, in *Carlos V: las armas y las letras*, pp.204-206, 219-221 (the text). Marias suggests that Castiglione himself is the best candidate as author, and quotes the observation in the letter "hora ch'è di istate et assai caldo", as it would have been in the summer of 1526.

⁹⁶ This relationship was mentioned by H. Burns, P.N.Pagliara, *La corte e la torre Castiglioni a Casatico*, in *Giulio Romano*, 1989, pp. 526-527. As noted there, Baldassarre's son Camillo Castiglione on 14 April 1546 made an agreement with a Mantuan builder for executing works at the family villa near Mantua "secondo un dissegno de maestro Julio Romano". An inscription dated 1546 possibly refers to the unusual dovecote tower.



Fig. 34. The coffered ceiling of the Sala dei Cavalli in Palazzo Te, where Charles V was entertained in 1530, with diagonally crossing beams (Foto "Fseveri", in Wikipedia).



Fig. 35. Wooden ceiling in the Alhambra (Foto Author).



Fig. 36. View of the garden facade of Palazzo Te, Mantua.



Fig. 37. Partal, the facade (Foto Author).



Fig. 38. Projecting loggia in the Patio de los Leones, Alhambra. The use of grouped columns is analogous to Giulio Romano's use of columns on the garden facade of Palazzo Te (Foto Author).



Fig. 39. The Torre Colombara at the Corte Castiglioni at Casatico, near Mantua
(Foto: <http://www.turismo.mantova.it>).



Fig. 40. The exterior of the Sala de los Abencerrajes in the Alhambra
(Foto Author).



Fig. 41. Cogolludo (Guadalajara):
Palace of the Dukes of Medinaceli,
detail of the facade.
The rustication resembles that of the
Palace of Charles V
(Foto: Santiago Lopez-Pastor).

CONCLUSIONS

It is an understatement to say that the palace of Charles V at Granada is a very remarkable building, as it was intended to be.⁹⁷ Its size, monumental facades, circular colonnaded court, citations of the antique and attention to the Vitruvian orders constituted an architectural revolution in Spain and are without a real parallel in the Italy of the time.

Though drawings and documentation throw light on its history, the exact contribution of key figures, including Charles V, Luis Hurtado de Mendoza and Pedro Machuca remains a matter of conjecture. I have tried to characterise successive phases of the palace's creation and early construction and re-read the building itself, in an attempt to distinguish sources of inspiration and suggest that features may have been changed or added in the years between the first design and the start of construction and even in the course of execution.

The story starts with the general political situation from 1525 until 1535 and beyond: Charles V's vast territories, his ongoing effort to contain Ottoman expansion, his victory over Francis I and continuing rivalry with him and his conflict with Clement VII which was military, diplomatic but also ideological and waged through publications and polemics. All these elements, *de facto*, re-defined the position of the Emperor and necessitated the elaboration of a new personal and imperial image, to which the palace was intended to contribute.

Discussion almost certainly started when the court was in Granada in the second half of 1526. The court, in a relatively isolated centre like Granada, would have been a world to itself, where contacts and exchanges could readily develop, not least to overcome boredom and a sense of isolation. Little information is available about intellectual and social life in these months. However intellectuals and persons familiar with the arts were present and must have sought one another's company (as Boscán's mention of his conversation with Navagero shows) and would have been willing to offer suggestions to the young emperor or his close collaborators and associates. Among these collaborators was the polemical Great Chancellor Gattinara, creator of an imperial ideology for Charles, the palace builder and increasingly Italophile secretary Cobos, and Luis Hurtado de Mendoza, the Emperor's trusted "cousin" and governor of the Alhambra, a person of real culture, to whom Charles in February 1528 delegated full control of the project, probably repeating what he had said to him on previous occasions.⁹⁸ It is an extraordinary fact that in Granada in 1526 there were two leading Italian intellectuals, Castiglione and Navagero, who had not only been close friends of Raphael, but had also formed part of the small group of those who had visited Tivoli and Hadrian's villa in April 1516 with Raphael.⁹⁹ They had therefore almost certainly seen the Maritime Theatre (drawn by both Francesco di Giorgio and Palladio,

97 Mendoza's own statement on the matter is quoted by F. Marias, *La casa real nueva* ..., p. 207.

98 Rosenthal, *The Palace*, p. 265, doc. 1.

99 J.S. Shearman, *Raphael in Early Modern Sources*, I, New Haven and London 2003, pp. 238-240. The plan for this expedition is mentioned by a participant, Pietro Bembo in a letter dated 3 April 1516. He states that the party, including himself, Navagero, Beazzano, Castiglione and Raphael would leave the next day. The trip, as Shearman writes "may have been rather more extensive than the picnic generally assumed"; he recalls that Pietro Bembo returned from Tivoli only on 22 April.

and therefore plainly visible), the likely inspiration for the circular courtyard, and would have known of Hadrian's Spanish origins.

The powerful idea of the circular colonnaded court at the centre of a squarish palace with an exterior with its principal facades articulated by a Doric rusticated order below and an Ionic one provided the foundation of the design, perhaps from an early stage. It is still not known when the scheme emerges, though it is already present in the three early plans of the palace. The two elevations published by Davies and Hemsoll, which seem to be the earliest surviving projects, have superimposed orders, of which the lower one is Doric; not rusticated, but rustication is present in the bays between them.

Though Baldassarre Castiglione himself could have sent a drawing of the site to Giulio Romano, and requested a design from him, an additional and intriguing possibility should be considered. Castiglione, who had collaborated closely with Raphael and - if he followed his own recommendations - was capable of expressing himself in drawing, could himself have offered the starting point for the design (he had visited Hadrian's Villa). Perhaps he communicated it not directly to Charles, but to Mendoza, with whom he shared literary and cultural interests, including architecture. Neither Mendoza nor Castiglione would have publicised the matter. Once a first powerful idea had been defined, it would have been easier for Mendoza to seek proposals or comments from numbers of architects, in accordance with the best Italian practice and Alberti's observations on the value of consultation with others when developing designs.¹⁰⁰ Mendoza demonstrates a theoretical grasp, probably influenced by Alberti, when he writes didactically to Charles (28 February 1528): "y antes que se comencie, hare hazer un modelo de madera para que major se vea la gracia e proporcion que ha da tener".¹⁰¹

Whether or not Castiglione offered a first idea for the palace the central question remains: did Giulio Romano provide a design, or was Pedro Machuca, after his years in Rome, capable of making a design of such bold and allusive sophistication? Or was there some mix of inputs: a basic design by Giulio, modified by Machuca? A design from outside Granada might in any case have required adjustments between the height and spacing of the orders and the interior layout, while 1:1 designs for capitals and other ornaments would have had to be made on the spot.

A revealing aspect of the early plans and of the executed building, is that the exterior articulation is not rationally matched to the interior layout, particularly as regards the placing of doors and windows. If the overall design had been made by a single experienced Italian designer in a precise moment the interior-exterior relationship would probably have been handled better. The fact that Charles had to ask Mendoza for a large sala to be incorporated points not only to a lack of communication, but a certain amateurishness in the initial design phase.

¹⁰⁰ L.B. Alberti, *L'architettura (De re aedificatoria)*, testo latino e traduzione ed. Giovanni Orlandi. Introd. e note di Paolo Portoghesi, Milano, Il Polifilo 1966, II, 1, pp. 94-97.

¹⁰¹ Rosenthal, *The Palace*, p. 265.

Equally significant in considering the design process of the palace is that though the exterior facades constitute an impressive and effective composition, the sources of its individual parts are distinct. Among the main ingredients of the façade design are a rusticated Doric (or given the capitals, Tuscan) lower level which recalls Giulio Romano but does not correspond exactly to any of his works; Cesariano's volutes and pilasters with entasis and inset panels; a Tuscan portal perhaps derived (for the bases) from either Fra Giocondo's 1511 edition or the *Medidas del Romano*; the abbreviated entablature used by Raphael, Sangallo and Sanmicheli; the insertion of roundels above the windows, ultimately inspired by designs of Raphael and Sangallo and perhaps even by an *aureus* of Trajan and even Sanmicheli's use of entasis with rusticated Doric pilasters. From Giulio (or simply from the fresco showing a serliana in the Sala di Costantino?) is probably derived the upper level window of the south portal, showing an "imperial" serliana structure. Spanish elements too are not lacking: the corner solution, as in the city hall in Seville, rusticated blocks which have a smoothly finished sides and borders, as in the rustication at the Palace of the Dukes of Medinaceli in Cogolludo (fig. 41). That palace façade also anticipates that of Charles V's in the importance assigned to a central portal in the middle of a wide, low facade, a scheme also present Spanish Renaissance hospitals, for instance the Hospital Real de Santiago de Compostela and Hospital of Santa Cruz in Toledo, both designed by Enrique Egas.

Giulio Romano could not be directly responsible for such an eclectic, though successful, assemblage of motifs and references, which includes elements alien to his language. Paradoxically the more one examines individual features of the palace, the more different in style it seems from Giulio Romano, whereas the more one considers Giulio's projects and built works, the closer his architecture seems to that of the palace. An instance of this which does not appear to have been discussed until now is that of the elevation drawing by Palladio (RIBA XVII/7, fig. 25) which is probably an unexecuted proposal for the façade of Palazzo Thiene in Vicenza.¹⁰² Lewis in publishing the drawing reproduces a section of the exterior of Palazzo Te, which closely corresponds to the scheme. My feeling is that this autograph Palladio drawing is not a design invented by Palladio himself, but a copy by him after a lost alternative design by Giulio for Palazzo Thiene, to be dated to 1541-2 or soon after.¹⁰³ Though probably made after the Granada project was finalised, the drawing underlines the close relationship between Granada and Mantua, Charles V and Federico Gonzaga, Giulio and Charles V's palace and those responsible for it on site. If Giulio Romano had made a drawing for the lower order of the palace, it would have probably looked very like this project for palazzo Thiene copied by Palladio. As in the Granada palace the pilasters reach down to the ground and have no distinct pedestals. However the same ambiguity is present: is the lower part of the pilaster, from the window sill level downwards, a sort of concealed pedestal? The design shown by Palladio has more detail and is more refined: the windows have an order; the wider bands of rustication placed over the pilasters have their

¹⁰² On the drawing (pen and ink and some black chalk touches), 215 x 346 mm.), see Douglas Lewis, *The drawings of Andrea Palladio*, New Orleans 2000, pp. 118-119; H. Burns, *Studio di alzato per palazzo Thiene*, in Giulio Romano, pp. 504-505; Id., in *Palazzo Thiene a Vicenza*, pp. 86-90. The drawing does not correspond exactly to the executed palace; the level shown is probably the upper one, as the pedimented opening on the left would have only the same width as the complete windows shown, which would have been too narrow for a principal entrance.

¹⁰³ H. Burns, "Una casa cum stupendo, superbo et hornato modo fabbricata": il "progetto" dei Thiene, il progetto di Giulio Romano, il palazzo di Andrea Palladio, in *Palazzo Thiene a Vicenza*. pp. 37-102

side portions set back, and are not simple trasversal blocks. The wall is shown treated in two ways: with neat little rusticated blocks or with visible brick work. The different treatments in Granada and in the drawing can easily be explained. Though the intended Palazzo Thiene was huge, comparable in scale to Charles's palace, it could only be seen from the streets which surrounded it, justifying greater detail. Such elegant detailing would have been lost, and indeed would have weakened the general effect; in a structure that is visible from a great distance and can be viewed as a whole from the ample spaces which immediately surround it.

The design for Vicenza preserved by Palladio is not for Granada. But perhaps it does echo a lost Giulio design for the famous palace. And one can also ask whether Palazzo Thiene, a palace conceived on a truly royal scale, was not Giulio's way of realising a proposal made for the Emperor, but followed only in part. In a general way too the Granada design recalls aspects of Giulio's two great palace designs: the Palazzo Te in Mantua, and later (1542) for Palazzo Thiene in Vicenza, as well as Giulio's projects for rusticated structures. The "imperial "window" on the south façade points strongly to a suggestion from Giulio, as it closely resembles a drawing by him. The resemblance between the palace and Giulio's work is not however simply one of a few details and a large square palace, with several entrances, in which rustication and the orders are combined in a two level facade. It also lies in the fact that Charles's palace like Giulio's two large Italian palaces demonstrates a capacity to understand the importance and character of the project and give this an impressive and original architectural expression. Giulio was a great architect, just as he was a great painter, because he had the culture, experience and imagination to give form to great themes: the Trojan War, the story of Cupid and Psyche, the destruction of the Giants – or, perhaps - a palace for the Emperor.

But if Giulio made a contribution to the Granada palace it possibly lies in the overall initial idea (in which Castiglione could well have been involved, or even its initiator) and not in the details. Giulio may well have provided tactful advice or even designs (above all for the south portal and the rustication) either in 1530 or 1532¹⁰⁴, and the very favourable impact on Charles V of Giulio's buildings and the possibility of exchanges between Giulio himself and Charles and/or key members of his entourage should not be underestimated. Sanmicheli, may also have been consulted, or a project for Porta Nuova obtained from him or the Duke of Urbino (the architect's immediate superior as commander of Venetian land forces) thereby providing the idea (which would have been unusual even in Italy) of applying entasis to the palaces's rusticated Doric pilasters. This possibility becomes less remote when one considers that for part of his journey across the Veneto in 1532, Charles was accompanied by the Duke of Urbino himself: according to the Venetian "orator", who was present, the emperor spoke a great deal with the soldier Duke about wars, whereas with the Duke of Mantua he discussed less serious matters:

¹⁰⁴ Giulio's report on how to modernise the Palace of Justice (the future Basilica) in Vicenza, shows that he was incisive, detailed and resourceful in his suggestions and critiques, as well as imaginative in meeting what he considered to be the patron's needs. If a design already existed, he would probably have tried to reform rather than replace it.

pleasures and hunts.¹⁰⁵ A likely candidate for the coordinator of any informal architectural consultations in Italy was not Mendoza, tied to Granada by his wide responsibilities there, but Francisco de los Cobos, who accompanied the Emperor as well as (once) residing in Mantua by himself.

All the final design decisions were probably made by Mendoza and Muchuca, sometimes acting as designers, sometimes as editors or selectors of motifs present in books they owned or projects or other drawings which they had obtained. This procedure is suggested by passages in the well informed life (1613) of the 2nd Marquis the Marquis of Mondéjar, written by a later Marquis of Mondéjar, Gaspar Ibanez de Segovia, who recounts that Charles “mando hacer diferentes diseños según se reconoce de varias cartas escritas al Marqués sobre la forma en que se havía de executar hasta que dejó al arbitrio del Marqués la elección de cuál se havía de seguir...”.¹⁰⁶ Machuca, by coordinating these choices in the final drawings, as well as himself inventing and designing and making the full scale templates for details, would have often had the last word.

A final consideration: why, if the palace was in part inspired by the famous Italian artist, was the fact not advertised? In seeking an answer one can recall that it needed modern scholarship (with a prompt from Inigo Jones) to establish that Palazzo Thiene was basically designed by Giulio Romano, and not by Palladio who publishes it as his own work, as Inigo Jones notes with surprise.¹⁰⁷ Vasari, who had talked with Giulio and been shown his architectural projects is also silent both as regards Palazzo Thiene (which he attributes to Palladio) and Granada.¹⁰⁸ The reason for such silence is not only that Granada was distant from Italy but also because the parties involved had an interest in avoiding publicity, including Giulio himself, who as an experienced courtier knew how to keep secrets. Federico Gonzaga would not in 1526-7 have wanted an involvement of Giulio to be known (if it existed), as he was still Clement VII's *Capitano Generale*. Castiglione, if he was involved, as papal Nuncio would not have wanted the matter to be publicised, as it would have established an inappropriate confidence with his employer's antagonist. And Luis Hurtado de Mendoza and Pedro Machuca would have desired the responsibility and credit for the palace to be seen as entirely theirs.

105 M. Sanudo, *Diarii*, LVII, Venice 1902, col. 213, “Sumario di la relation fata in Pregadi per sier Marco Monio el consier stato con tre altri oratori a la Cesrea Maestà” [November 1532]: “Dil duca di Urbin nostro capitano fa gran caso, et con lui cavalcando parlò assai sempre di guere, e col duca di Mantoa parlò di cose di piazzer, di caxe etc.”

106 The passages are quoted by F. Marias, in *El Palacio de Carlos V*, in *Carlo V y las Artes*, p. 112, and in *Il Palazzo di Carlo V*, pp. 314, 316.

107 H. Burns, “Una casa cum stupendo, superbo et hornato modo fabbricata”: il “progetto” dei Thiene, il progetto di Giulio Romano, il palazzo di Andrea Palladio, in *Palazzo Thiene*, pp. 37-102.

108 In his *Vite* (counting all the references made in the 1550 and 1568 editions) Vasari mentions Carlo V by name twenty-two times, but Granada only once: “in Granata, dove sono le sepolture di tutti i re di Spagna”, in the life *Di Liono Lioni Aretino e d'altri Scultori et Architetti*, in the Giuntina edition, 6, p. 202. Vasari mentions Palazzo Thiene (at the time the palace belonged to Ottavio Thiene, but Vasari garbles the surname) in his life of Sansovino (Giuntina edition, 6, p. 196): “[Palladio] ha fatto un palazzo molto bello e grandissimo oltre ogni credere al conte Ottavio de' Vieri, con infiniti ricchissimi ornamenti”.

LA PERVIVENCIA DE LOS MODELOS SERLIANOS EN LA ARQUITECTURA JESUITA DEL PRIMER BARROCO

José Luis Gómez Villa

Instituto Andaluz de Patrimonio

Igor Vera Vallejo

Instituto Andaluz de Patrimonio

Introducción

La redacción y ejecución del “Proyecto de Conservación sobre el Programa Iconográfico de la Iglesia del Santo Cristo de La Salud”, antigua sede del Colegio de la Compañía de Jesús de Málaga, realizado por el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico en el marco de un convenio entre esta institución, la Consejería de Educación, Cultura y Deporte, el Obispado de Málaga y la Fundación Especial Caja Madrid, han posibilitado en los últimos años una ardua labor de investigación en numerosos aspectos de la naturaleza material de este inmueble como garantía para su adecuada conservación. Entre estos estudios, se ha realizado una profunda revisión historiográfica y documental de su origen histórico y evolución material desde el prisma de la Historia y la Historia del Arte.

Fruto de estas investigaciones, se presentan los argumentos sobre cómo en el templo dedicado en origen a San Sebastián pervivieron los valores del humanismo y de la idea arquitectónica del Renacimiento, encarnados en la cristianización que de elementos paganos se hizo mediante los escritos de Sebastiano Serlio en el siglo anterior. Esta manera de concebir bajo una idea que desafía en apariencia las prescripciones y la manera jesuita del final del XVI y el inicio del XVII, presentan la Iglesia del antiguo Colegio de San Sebastián como una expresión alternativa, periférica sobre el modo de creación de la Compañía de Jesús en el inicio de su andadura, asumiendo de un modo novedoso para sus fines la planta centralizada circular.

1. El proyecto de la iglesia del colegio jesuita de San Sebastián en el contexto del modo *nostro jesuita*

La ideación y el proceso proyectivo del antiguo colegio e iglesia jesuita de San Sebastián en Málaga, hoy del Santo Cristo de la Salud, reflejan las tensiones entre la preceptiva de carácter práctico y operativo resultante de la temprana aspiración centralizadora de la Compañía sobre sus fundaciones y una metodología proyectual autónoma y definible en términos del Humanismo renacentista. Pero sobre todo muestran las elasticidades del gran debate arquitectónico internacional de las tres últimas décadas del siglo XVI en torno a los modelos tipológicos más adecuados simbólicamente y funcionalmente a las exigencias culturales de la Contrarreforma, particularmente en relación a la latencia de elementos del pensamiento neoplatónico en arquitectura. De hecho, los artífices que trabajaron para la Compañía contribuyeron decisivamente a la estandarización de una tipología de templo, lo que Wittkower llamó la gran iglesia congregacional¹, en respuesta a los preceptos resultantes de la profunda revisión llevada a cabo sobre la arquitectura a partir del espíritu de Trento, prestando el modelo básico en la iglesia matriz del Gesù en Roma.

De este modo, la propia aspiración centralizadora de las distintas Congregaciones Generales jesuitas insufló en el proceso proyectivo del colegio de Málaga los aires del desarrollo internacional de la arquitectura posttridentina, apartándolo desde el principio de los usos de la tradición local². La composición resultante, sin embargo, se aleja de los estándares de la arquitectura jesuita y en general de los de la Contrarreforma en la medida en que muestra su apego por los modelos teóricos del proyecto del Humanismo romano quinientista dedicado a la cristianización de ciertas tipologías de la Antigüedad clásica.

Las preocupaciones jesuitas por la realidad constructiva de sus fundaciones encontraron diversos medios de expresión, desde escritos teóricos de disímil naturaleza hasta el intercambio epistolar entre los colegios de la orden y sus órganos centrales, pasando por la propia práctica constructiva de la Compañía. Todos estos elementos describen un panorama alejado del paradigma historiográfico, hoy plenamente superado, en torno al llamado estilo jesuita, construido tradicionalmente sobre una pretendida autonomía real en el campo del arte y de la arquitectura que habría ejercido de motor del cambio y base de todo el desarrollo posterior de la arquitectura barroca, con la que incluso se confundiría³. El ampliamente debatido concepto de modo *nostro jesuita* experimentó una circunscrita evolución desde su limitación a un mínimo de condiciones

1 Wittkower, R. y Jaffe, I. (eds.). (1972). *Baroque Art: The Jesuit Contribution*. Nueva York: Fordham University Press.

2 Durante la segunda Congregación General de 1565 se dispuso que todo proyecto de nueva construcción hubiera de pasar por el tamiz de Roma, donde se recibirían los planos para su aprobación por el General de la Orden. Poco antes, en 1558, se había instaurado la figura del *consiliarius aedilicius aedificiorum* o arquitecto-consejero, acuñada por la Compañía y después reclamada en las *Instrucciones* de Borromeo, quien señalaba a los obispos la pertinencia de dejarse aconsejar por arquitectos

3 La superación del modelo historiográfico que apuntaba a un estilo propio jesuita, impuesto a rajatabla desde Roma a todas las iglesias y domicilios de la orden, se constata a partir de sendas monografías del P. Braun sobre la arquitectura de la Compañía en los Países Bajos, Alemania y España: Braun, J. (1913). *Spaniens alte Jesuitenkirchen*. Friburgo: Herder. De 1907, el tomo dedicado a las iglesias de los jesuitas en Bélgica, y de 1910 los dos dedicados a Alemania.

fácticas y utilitarias destinadas a garantizar la funcionalidad de los edificios hasta indicaciones más precisas sobre el carácter de los mismos⁴. Desde las distintas Congregaciones Generales se promovió mediante breves fórmulas generales una arquitectura austera pero de calidad, situada bajo el riguroso control de los generales de la orden. Estos se aseguraron, *consiliarius aedificiorum* mediante, la observancia a los usos y costumbres jesuitas y a la esencialidad del proyecto arquitectónico, formulada desde criterios económicos y formales concordantes con el nuevo sentido de decoro y con una concepción unitaria y razonable del edificio⁵.

Con este sentido último debemos entender las observaciones relativas a la forma de los edificios sagrados de nueva planta en los complejos escritos doctrinales de reformadores católicos jesuitas como el cardenal Bellarmino. Sus monumentales *Controversias* inciden tácitamente en el tipo basilical de cruz latina, acotado a unas características determinadas por Carlos Borromeo a través de sus célebres *Instrucciones*, sobre el arquetipo idealizado del templo paleocristiano en la sucesión de tres ambientes, nártex-nave-presbiterio, con dedicación específica⁶. También Antonio Possevino reflexionó sobre el modelo normativo de la arquitectura sacra como expresión de las necesidades teóricas y prácticas de la función retórica que le fue asignada y de la exigencia de un nuevo funcionalismo cultural⁷. Sus apreciaciones se inscriben, como las de Bellarmino, dentro de un interés concreto por el Templo de Jerusalén como edificio ideal para la adecuación perfecta de los planteamientos contrarreformistas. Recuérdense en este punto la extraordinaria floración de los intentos exegéticos de fijar la forma del prototipo jerosolimitano durante la segunda mitad del siglo XVI, labor esta en la que se significaron especialmente los teólogos y biblistas jesuitas.

- 4 El mayor especialista en la arquitectura jesuita en España, Rodríguez G. de Ceballos, ha analizado en numerosos escritos el concepto de *modo nostro* como conjunto de principios y esquemas generales que atañían no al estilo artístico propiamente dicho, sino a la funcionalidad de las iglesias y colegios según el uso de la Compañía y que debían ser observados por todos. Entre su cuantiosa bibliografía, cfr. sobre este aspecto: Rodríguez G. de Ceballos, A. (1967). *Bartolomé de Bustamante y los orígenes de la arquitectura jesuita en España*. Roma: Institutum Historicum Societatis Iesu; Rodríguez G. de Ceballos, A. (1970). El arquitecto hermano Pedro Sánchez. *Archivo español de arte*, 43, 51-81; Rodríguez G. de Ceballos, A. (2002). *La arquitectura de los jesuitas*. Madrid: Edilupa; Rodríguez G. de Ceballos, A. (2004). Arquitectura y arquitectos en la provincia jesuítica de Andalucía. En García Gutiérrez, F. (coord.). *El arte de la Compañía de Jesús en Andalucía (1554-2004)* (pp. 57-58). Córdoba: Obra Social y Cultural CajaSur; Rodríguez G. de Ceballos, A. (2012). La arquitectura jesuítica en Castilla. Estado de la cuestión. En *La arquitectura jesuítica* (305-325). Actas del Simposio Internacional celebrado en diciembre de 2010. Zaragoza: Instituto Fernando el Católico.
- 5 Vázquez Barrado, A. (2001). Teoría y praxis arquitectónicas de la Compañía de Jesús en sus inicios según la documentación epistolar y otros escritos de los padres jesuitas. En UBIETO, A. (ed.). *II Jornadas de Estudios sobre Aragón en el umbral del siglo XXI* (pp. 437-453). Actas de las jornadas celebradas en diciembre de 1999 en Alcorisa. Zaragoza: Instituto de Ciencias de la Educación y Universidad de Zaragoza.
- 6 Bellarmino, R. (1586-1593). *Disputationum Roberti Bellarmini Politiani S.I., de controversiis christanae fidei* (4 vols.). Ingolstadt. Al respecto de las relaciones entre Borromeo y los jesuitas, estas tienen su trasfondo en un mismo concepto de espiritualidad religiosa de carácter popular y en la atención de ambos al contexto social que enmarcó sus movimientos y sobre el que se propusieron influir decisivamente, frente a la observancia monástica practicada por los órdenes altomedievales. No en vano, el futuro Arzobispo de Milán había sido dirigido espiritualmente por el P. Juan Bautista Ribera, procurador general de la Compañía, quien lo habría introducido en los Ejercicios espirituales de Ignacio de Loyola y en la idea del activismo religioso proclamada por éste. Borromeo promovió a cambio el poder de los jesuitas –y de los oratorianos de San Felipe Neri– en virtud del papel preponderante desempeñado por estos en la propagación del espíritu de Trento.
- 7 Possevino, A. (1593). *Antonii Possevini S.I. Bibliotheca selecta de ratione studiorum in Historia, in Disciplinis, in salute ómnium procuranda* (2 vols.). Roma.

No obstante, y a tenor del carácter fragmentario de los escritos teóricos y de las indicaciones emanadas de la centralidad jesuita, serían los propios artífices de la orden los encargados de concretar unos límites conceptuales para el *modo nostro*, que remitían a la concepción del espacio arquitectónico durante la Contrarreforma, cuyos valores puramente artísticos fueron implícitamente supeditados por los decretos conciliares al culto y la liturgia⁸. En el caso jesuita, esta concepción genérica del espacio sacro respondía a un programa de necesidades más específicas, fundamentalmente de índole económica y funcional. La gran iglesia congregacional establecida a partir del modelo del Gesù de Roma sobre ciertos referentes prototípicos del Renacimiento y diseñada exclusivamente en función del culto, la predicación y la administración de los sacramentos proporcionaría a los arquitectos jesuitas un esquema tipológico básico que se convertiría en axioma arquitectónico de la Contrarreforma⁹.

En España, el esquema tipológico jesuita convivió primero y sustituyó después, sin trauma alguno, al tipo de iglesia conventual con coro alto ya utilizado por las órdenes mendicantes en la baja Edad Media y generalizado durante el siglo XVI a otras órdenes y congregaciones religiosas¹⁰. Su uso repetitivo, combinado con un recurso al lenguaje esencialista derivado de lo herreriano carente de imaginación y apocado, condujo a un progresivo anquilosamiento de la actividad constructiva de la Compañía en España. En general, la austeridad y el sentido práctico eran comunes a la arquitectura practicada por las órdenes contrarreformistas, hasta el punto señalado de que el progresivo avance dejó de constituir uno de los ideales de la arquitectura en la Roma sixtina y paolina. De manera especialmente particularizada, los artífices jesuitas, en su mayoría hermanos coadjutores, se sintieron muy poco inclinados a cuestionar las prácticas admitidas.

8 En tiempos del cuarto General, el flamenco P. Everardo Mercuriano, se solicitó desde las provincias españolas en 1579 la creación de un modelo-estándar de uso obligado en las nuevas fábricas de iglesias de la Compañía, pero el proyecto fue desechado por su sucesor, el P. Claudio Aquaviva, quien mantuvo como norma el respeto al principio de la centralización de los distintos proyectos y su aprobación desde Roma a fin de preservar la calidad técnica, utilidad y decoro de las fábricas.

9 Entre otros caracteres, la tipología de las iglesias jesuitas se define por la ausencia de coro, puesto que los sacerdotes de la orden quedaba eximidos por sus especiales estatutos del rezo comunitario a las horas canónicas con el objeto de disponer de todo su tiempo para las actividades docentes y pastorales: Rodríguez G. de Ceballos, A. (1991). Liturgia y configuración del espacio en la arquitectura española y portuguesa a raíz del Concilio de Trento. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*. Universidad Autónoma de Madrid, III, 44

10 Rodríguez G. de Ceballos (1991). *Liturgia y configuración...* 48.

2. El proceso proyectivo de la iglesia de San Sebastián

Estos condicionantes prácticos y operativos generales, junto a la economía de medios de los jesuitas, se manifestaron también a lo largo del todo el proceso proyectivo del colegio e iglesia de San Sebastián en Málaga, si bien con un resultado compositivo final verdaderamente sorprendente¹¹. La concepción de la primera traza, debida a un Giuseppe Valeriano de paso por Málaga en su inspección de las obras en curso de la Compañía en Andalucía, muestra la importancia concedida por el arquitecto abruzo al diseño como expresión de un concepto de la arquitectura inspirado por los grandes maestros del Renacimiento, de cierto tono culto e intencionalidad representativa. Estos rasgos pudieron afirmarse o incrementarse con la participación de Juan Bautista Villalpando, con el que Valeriano dijo “comentar” la planta¹².

Podemos hacernos más o menos una idea aproximada de lo que fue este primer proyecto de 1578 a través de un plano dibujado y anotado en 1604 por el arquitecto h. Pedro Pérez, conservado en la Biblioteca Nacional de París. En él se recoge el plan de Valeriano –y Villalpando– con una serie de modificaciones posteriores, y se señala lo construido hasta la fecha. La planta de la iglesia se adscribe a un concepto tipológico claramente connivente con el modelo matricial del Gesù, es decir, de planta de cruz latina inscrita en un rectángulo, capillas hornacinas entre los contrafuertes y cúpula semiesférica sobre el crucero del transepto¹³. Rodríguez G. de Ceballos ha señalado la posibilidad de un antecedente intermedio en la colegiata de San Luis de Villagarcía de Campos, en la que intervino Valeriano a partir de 1576.¹⁴ Tanto esta como la iglesia de la primera traza del colegio jesuita de Málaga exhiben la simplicidad y funcionalidad en relación con los problemas de culto y propaganda que se proponían los jesuitas, con la cúpula semiesférica sobre pechinas en el crucero que también emplearía el arquitecto en la iglesia de la Compañía en Segovia y en la casa profesa de Valladolid¹⁵.

11 En el relato histórico de las diferentes fases de la proyección del colegio e iglesia de San Sebastián hemos seguido, en lo esencial, a Soto Artuñedo, W. (2003). *La fundación del Colegio de San Sebastián. Primera institución de los jesuitas en Málaga*. Málaga: Universidad de Málaga, 202-233.

12 La primera instalación del colegio de Málaga, fundado en 1572, no pasó de tener un carácter provisional, estando compuesta por una serie de casas y una antigua ermita. Debido a ello, el Provincial había escrito sendas cartas en 1576 y 1577 al General Mercuriano urgiendo la necesidad de nuevas adquisiciones. Esto precipitó la inclusión de Málaga en el viaje de Valeriano por Andalucía en 1578. Valeriano dejó razón de su actividad en un documento titulado “Relazione intorno alle fabbriche visitate in Andalusia nel 1578”, donde afirma que dibujó la planta y la comentó y confirió al H. Villalpando, como todo lo demás: Pérez del Campo, L. (2000). *Iglesia del Santo Cristo de la Salud*. En VV. AA. *Patrimonio artístico y monumental*. Málaga: Ayuntamiento, 99. Taylor adjudicó este primer plano únicamente a Villalpando: Taylor, R. (1972). *Hermetism and mystical architecture in the society of Jesus*. En Wittkower y Jaffe. *Baroque Art...*

13 En realidad, en el plano dibujado por Pérez la sucesión casi ininterrumpida de capillas hornacinas parece constituir sendas naves laterales. Casi todos los historiadores de la iglesia (véase Camacho o Pérez del Campo) refieren efectivamente la traza original como de tres naves. Soto Artuñedo habla de una planta de salón con tres naves separadas por pilares. Sin embargo, la excesiva estrechez de estas en relación a la nave principal, con la que no parecen guardar relación proporcional alguna observada en el Renacimiento, nos inclina a pensar que la traza de Valeriano y Villalpando contenía capillas hornacinas laterales y que el diseño de estas pudo ser desvirtuado en las modificaciones posteriores para convertirlas en naves laterales, claramente insuficientes, o que directamente fue mal dibujado por Pérez en 1604.

14 Rodríguez G. de Ceballos (2002), *La arquitectura...* 67.

15 Un resumen del proceso constructivo de la colegiata de San Luis de Villagarcía de Campos en Cali, M. (1994). *De Miguel Ángel a El Escorial*. Madrid: Akal, 318-320.

Este primer proyecto fue rechazado por el General en 1581 por defectos de forma, de modo que en 1586 se encargó al maestro mayor de obras, Diego de Vergara hijo, la corrección de las trazas originales del conjunto con objeto de volver a pedir licencia a Roma, concediéndose esta finalmente a través del Provincial en 1588. Poco después se incorporaría al colegio de Málaga el h. Pedro Pérez, quien se encargaría de dirigir las obras del mismo hasta 1596-1597, cuando decide paralizarlas al constatar que la ubicación de la iglesia proyectada por Valeriano y Villalpando formaría una barrera que impediría la correcta iluminación del colegio y su beneficio de los aires marítimos de levante. Pérez aconsejó entonces trasladar la iglesia al otro extremo del solar, al de poniente, ampliándose el mismo mediante la incorporación de unas casas vinculadas que caían de aquél lado.

A resultas de esto último, desde Málaga se elaboró un informe pericial que se remitió a Roma en 1599 solicitando licencia para cambiar los planos, acompañado de una nueva traza realizada por Pérez¹⁶. Esta fue rechazada por el General Aquaviva por el sobrecoste resultante del abandono de las obras ya iniciadas en la iglesia y el comienzo de otras nuevas, a pesar de que Pérez había diseñado una iglesia de menor tamaño que la primera. De hecho, en el informe del Rector que acompañaba a la nueva traza, el maestro mayor de la catedral de Málaga, Pedro Díaz de Palacios, aconsejaba la construcción de una iglesia más pequeña y asequible como la del h. Pérez¹⁷. Queda claro que el proyecto de Valeriano y Villalpando constituía un ejercicio de diseño dotado de una cierta autonomía, más inspirado por esquemas magistrales que por la propia realidad constructiva, y que el proceso proyectivo posterior recogería por fin las necesidades prácticas y funcionales de la comunidad jesuita malagueña.

La insistencia de los jesuitas malacitanos en la reubicación de la fábrica de la iglesia en el lado de poniente del solar del colegio acabará por precipitar un desenlace favorable a sus intereses en 1604, momento en que se incorporaría al proyecto el h. Pedro Sánchez como perito en la materia junto a Pérez. Se envió entonces a Roma un informe que recogía la opinión de ambos arquitectos junto a las que ya habían sido vertidas en el informe de 1599, además de dos planos, el original, ejecutado por Valeriano y Villalpando, retocado por Diego de Vergara y anotado ahora por Pedro Pérez, y uno nuevo determinado por la reubicación y modificación tipológica de la iglesia.

Esta última traza, que fue la finalmente aprobada por el *consiliarius* del General Aquaviva, Giovanni de Rosis, ha generado un intenso debate historiográfico en torno a su autoría debido a que no se ha conservado el documento enviado a Roma; la cuestión no es desde luego accesoria, por cuanto supone la excepcional aparición de los esquemas de planta de trayectoria circular dentro del rígido funcionalismo cultural jesuita, cuyo ideal aspiraba, ante todo, a encontrar un

16 A la elaboración de una segunda traza por el h. Pedro Pérez hacia 1598-1599 se refieren el Rector del colegio y el maestro mayor de la catedral de Málaga, Pedro Díaz de Palacios, en dicho informe: Soto Artuñedo (2003). *La fundación...* 202-233.

17 “[...] la iglesya conforme a la planta del padre Villalpando [costará] muchos dineros más que las del hermano Pedro Pérez por ser mayor y de más costa y conforme la del hermano Pedro Pérez es menor y es bastante templo para esta ciudad de Málaga [...] Pedro Díaz de Palacios”: (A)rchivum (R)omanum (S)ocietatis (I)esu, (F)ondo (G)esuitico. 1462 II, 6, 6. Cit. en Soto Artuñedo, W. (2002). El Colegio Jesuítico de San Sebastián en Málaga (II). *Boletín de Arte*. Universidad de Málaga, 23, 122.

tipo de edificio plenamente acoplado al culto católico, económico y funcional por encima de cualquier consideración estética. (fig. 1)

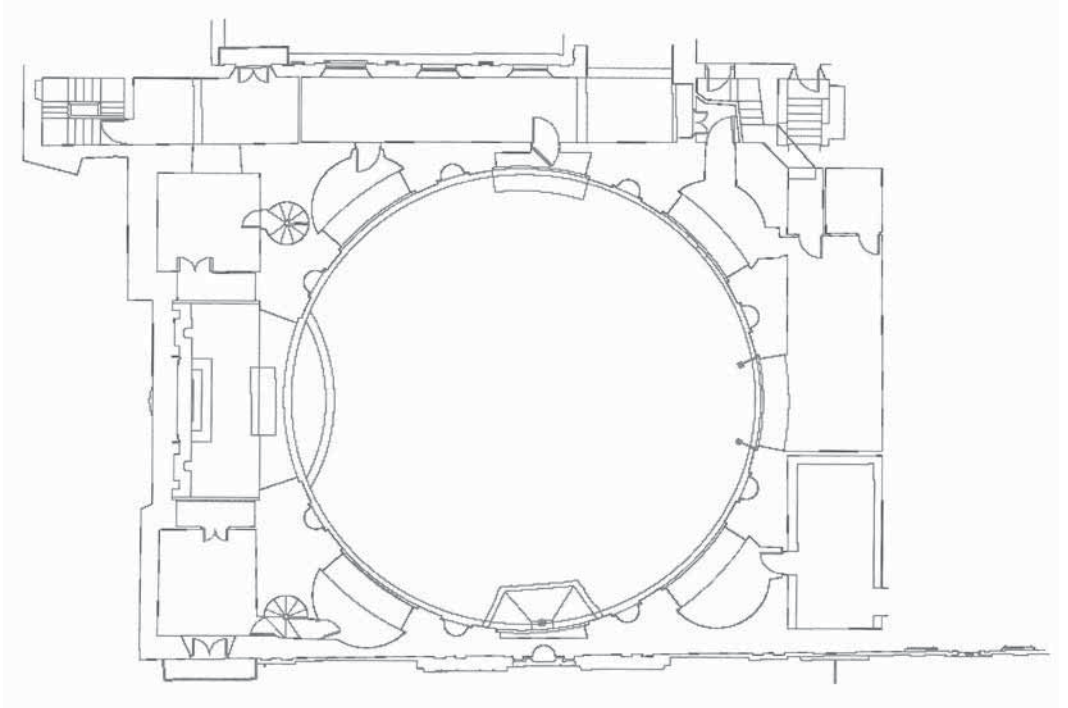


Fig. 1. Planta Iglesia de S. Sebastián. Málaga. (Fuente I. A. P. H. Sevilla).

3. La iglesia de planta circular del colegio jesuítico de Málaga. Motivaciones y autoría

El uso de plantas centralizadas, circulares o elípticas, en iglesias jesuitas fue un fenómeno tardío en cualquier ámbito europeo. La afirmación de la planta tradicional de cruz latina en los distintos escritos teóricos de finales del XVI, y no sólo por cuestiones simbólicas, dejó fuera de duda la conveniencia de evitar sistemáticamente la forma circular en el diseño de las iglesias de la orden. Esta última resultaba funcionalmente menos adecuada para el renovado culto eucarístico, y simbólicamente remitía al círculo como forma perfecta y poco adecuada por tanto para expresar el dolor de Cristo sufriente en la cruz, imagen esta que debía ser explicitada por la forma de las iglesias como símbolo de la Iglesia amenazada por la herejía protestante¹⁸.

En España, las iglesias jesuitas circulares y elípticas, cubiertas por atrevidas cúpulas, son relativamente comunes en las dos últimas décadas del Seiscientos. El caso paradigmático quizá sea el de la Basílica de Loyola, donde el uso de una planta circular con deambulatorio se atuvo a criterios simbolistas, por cuanto se trataba de señalar un espacio de enorme significación para la Compañía¹⁹. En Andalucía, dos iglesias jesuitas de Leonardo de Figueroa responden a estas premisas, la de San Luis de los Franceses, en Sevilla, y la del colegio de Carmona, proyectada en planta elíptica pero no construida²⁰. También elíptica fue la iglesia del colegio de la Inmaculada o de Las Becas de Sevilla, terminada por Pedro Roldán hacia 1685. Todas ellas permitían expresar el triunfo universal de la Iglesia, a través de un esquema que remitía a ciertas representaciones convencionales del Templo de Jerusalén²¹.

Sin embargo, los esquemas de trayectoria circular constituían a finales del siglo XVI y durante las primeras décadas del XVII un hecho prácticamente inédito dentro de la práctica constructiva de la Compañía de Jesús, cuyo ideal aspiraba, como hemos visto, a un tipo de edificio especialmente adecuado al culto eucarístico, económico y salubre. Un ejemplo especialmente significativo de esta actitud nos lo presta el proyecto desechado de planta de cruz griega que diseñara hacia 1564 Bartolomé de Bustamante para la iglesia del colegio de Trigueros, en Huelva, duramente criticado y juzgado como inviable desde un punto de vista práctico²².

18 González de Zárate, J. M. (1985). La Basílica de Loyola como imagen de la teoría arquitectónica de la Edad del Humanismo. *Norba-arte*, VI, 112 y 113.

19 Artamendi Franco, E. (1996). *La sombra de Roma. El lugar sagrado en la historia urbana del País Vasco*. San Sebastián: Colegio Oficial de Arquitectos Vasco-Navarro, 124-132. La basílica de Loyola ha de ponerse en relación con un tipo tradicional de santuarios dedicados a cobijar alguna reliquia o imagen de especial veneración; por otra parte, la inclusión de un templo circular en un gran cuerpo rectangular de servicio respondía a una idea de plena actualidad en 1681, cuando Fontana proyecta su basílica; en lo formal, el templo guipuzcoano también tiene un precedente dentro de la propia arquitectura jesuita en el monumental colegio de Monforte de Lemos, si bien aquí la iglesia adopta el tipo tradicional basilical.

20 Rodríguez G. de Ceballos (1970). *El arquitecto...* 61.

21 Cfr. Ramírez, J. A. (1983). La iglesia cristiana imita a un prototipo: el Templo de Salomón como edificio de planta central (algunos ejemplares medievales). En *Edificios y sueños (Ensayos sobre Arquitectura y Utopía)*. Málaga: Universidades de Málaga y Salamanca, 47-121.

22 Rodríguez G. de Ceballos (1967). *Bartolomé de Bustamante...* 189-211. Bustamante parece inspirarse en las iglesias de los hospitales españoles de la primera mitad del siglo, como el de la Santa Cruz de Toledo o el de Santiago de Compostela, aunque más probablemente lo hiciera en el proyecto cruciforme que Alonso de Berruguete presentara para la iglesia del hospital que precisamente concluyó Bustamante, el de Tavera en Toledo. Los brazos de la cruz de la iglesia de Trigueros, más cortos que en

En este contexto tan conservador en lo arquitectónico sobresale por lo novedoso de su planteamiento la solución empleada al final del proceso proyectivo de la iglesia del colegio jesuita de Málaga, sobre todo teniendo en cuenta que sustituyó a un primer proyecto que sí se avenía al modo nostro de los arquitectos de la Compañía. Este cambio de trazas, que afectaba al concepto mismo del templo, a su funcionalidad y simbolismo estructural, no pudo deberse a los criterios exclusivamente prácticos y económicos que habían aconsejado la reubicación de la iglesia en el solar del colegio y, correlativa a esta, la reducción de su tamaño. De hecho, la traza de Pedro Pérez de hacia 1599 resolvía los problemas funcionales de la iglesia proyectada en primera instancia, pero nada hace pensar que se recurriese para ello a una solución tan rupturista como la finalmente empleada.

Diversos historiadores²³ atribuyen sin embargo a Pérez la traza de la iglesia circular finalmente aprobada desde Roma, en nuestra opinión erróneamente por dos motivos fundamentales: por un lado, la propuesta de Pérez de 1599, apoyada entre otros por el maestro mayor de la catedral malagueña, Díaz de Palacios, estaba supeditada a la adquisición de unas casas vinculadas que quedaban al poniente del solar del colegio, requerimiento este que, por lo costoso del pleito con su propietario, Rodrigo de Mendoza, había sido abandonado antes de 1604, pues en el proyecto definitivo de este año ya no se cuenta con dichas casas²⁴.

Y en segundo lugar, y más importante, en el informe que acompañaba la traza de Pérez, el Rector Francisco Millán declaraba que con la mitad del dinero necesario para acabar la iglesia originariamente proyectada se podía construir una iglesia capaz y semejante a las demás de la provincia de Andalucía de la Compañía y a las de la propia ciudad de Málaga; que la primera, según los maestros consultados, “era más para Roma y para mostrar la arquitectura que para Málaga”²⁵. Al referirse al tipo habitual en la provincia jesuita de Andalucía y en Málaga, el testimonio del Rector no deja lugar a dudas: la iglesia trazada por Pérez no podía ser circular, sino probablemente del tipo conventual de cajón, el más sencillo y económico.

La propuesta de Pérez, como hemos visto, no satisfizo al General en 1599, por lo que no es fácil suponer que el mismo plan fuese aprobado cinco años después. Debido a esto, autores como Pérez del Campo han apuntado la posibilidad de que fuera el propio *consiliarius* de la Compañía desde 1586, Giovanni de Rosis, el que impusiera la traza circular definitiva, recurriendo para ello a uno de los seis modelos de plantas de iglesia que él mismo elaborase y que se conservan en la Biblioteca Estense de Módena²⁶.

las plantas de las iglesias hospitalarias españolas y más próximos, por tanto, al concepto de planta cruciforme italiana, parecen subrayar esta filiación con el proyecto de Berruguete para el hospital de Tavera.

23 Soto Artuñedo es el mayor defensor de la autoría de Pedro Pérez: Soto Artuñedo (2003). *La fundación...* 228-233.

24 Soto Artuñedo (2002). *El Colegio Jesuítico...* 122.

25 ARSI, FG. 1462, II 6, 7. Cit. en Soto Artuñedo, W. (2001). *El Colegio Jesuítico de San Sebastián en Málaga (I)*. *Boletín de Arte. Universidad de Málaga*, 21, 66.

26 Pérez del Campo (2000). *Iglesia del Santo...* 102.

Estos diseños, de reciente aparición, han reavivado el debate historiográfico sobre los eventuales intentos de imponer desde Roma unos esquemas tipológicos a todas las fundaciones jesuitas²⁷. Las plantas de Rosis, más que constituir alternativas reales al esquema estandarizado de facto por los arquitectos jesuitas, conforman variaciones sobre la tipología basilical de nave única con capillas laterales entre los contrafuertes. Dos de ellas resultan más heterodoxas en su concepto: la primera presenta una forma elíptica imperfecta que resulta más bien de haber aplicado una cierta curvatura cóncava a los muros de una nave rectangular. La otra se aproxima al concepto palladiano de la adición de segmentos centralizados para conformar naves orientadas en el sentido del eje Este-Oeste. No obstante, en este último caso la gran rotonda que antecede al presbiterio domina el espacio y convierte a la iglesia de facto en un templo circular a la que se adhieren, en el sentido del eje principal, otros elementos que remarcan el concepto axial del conjunto. (fig. 2)

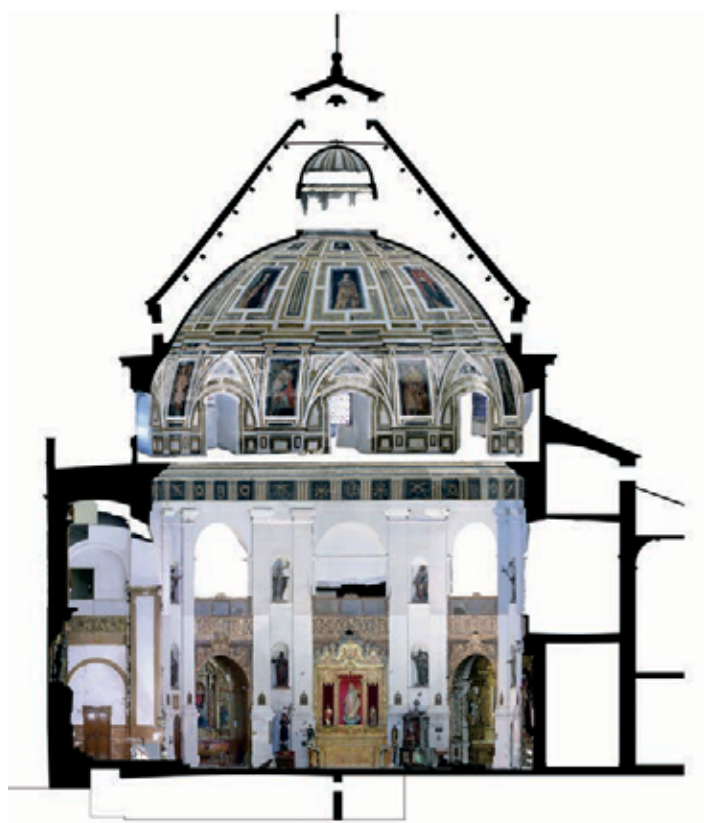


Fig. 2. Iglesia de S. Sebastián. Málaga. Corte longitudinal. (Fuente I. A. P. H. Sevilla).

27 Las seis plantas de Rosis podrían ser, según Rodríguez G. de Ceballos, una respuesta a eventuales requerimientos desde las provincias de trazas concretas a Roma, que habría precipitado el encargo del General Mercuriano a Rosis de un corpus de plantas-tipo para todos los nuevos edificios de la Compañía. Rodríguez G. de Ceballos (2002). *La arquitectura...* 27. No existen sin embargo datos esclarecedores al respecto, puesto que, inquirido por el Provincial de Castilla en 1579 acerca de la estandarización de una planta, Mercuriano remite a Giuseppe Valeriano y al tratado que estaba elaborando sobre las iglesias de la Orden, hoy perdido. Un año después, en una circular enviada a los provinciales de España, se insiste en la necesidad de reglamentar la práctica constructiva y adecuarla a unos modelos prefijados, si bien no se especifica cuáles: Soto Artuñedo (2003). *La fundación...* 200.

En cualquier caso ha de descartarse por completo la posibilidad de que Rosis impusiera en 1604 una traza para el colegio de Málaga haciendo uso de uno de sus seis modelos de planta puesto que ninguno de estos se asemeja en su concepto al de la iglesia malagueña, mucho más humanista. Todos los modelos de Rosis, incluso los más heterodoxos, muestran la misma necesidad de reafirmar el eje axial de la nave, de dirigir el espacio hacia el altar mayor; sus dos diseños “centralizados” demuestran que este tipo de plantas, si se sabían orientar correctamente, también podían acomodar muy bien a los fieles, acercándoles incluso a la zona del púlpito y el altar mayor²⁸. A este hecho hay que añadir que, en el momento en que se aprobó la planta definitiva de la iglesia y colegio de San Sebastián de Málaga, el empleo de plantas-tipo en Roma como respuesta a la petición de una licencia de obras era un proyecto que había sido desechado por el General Aquaviva desde 1580.

4. Los modelos ideales de la teoría del Renacimiento italiano en la concepción de la iglesia circular jesuita de Málaga

Para poder entender las motivaciones de la inédita propuesta para el colegio jesuita malagueño creemos necesario relacionarla con el otro ejemplar de iglesia jesuita de planta centralizada realizado durante el primer cuarto del siglo XVII en Andalucía, la del colegio de San Hermenegildo en Sevilla. Como el templo malagueño, este de San Hermenegildo experimentó un proceso proyectivo que arrancó de un plan basilical longitudinal, también trazado por Villalpando en 1587. Desde 1614, el arquitecto h. Pedro Sánchez replanteó completamente la construcción, materializando un esquema de elipse inscrita dentro un rectángulo. Rodríguez G. de Ceballos fue el primero en advertir el carácter excepcional de ambas iglesias de Málaga y Sevilla dentro de los proyectos culturalmente funcionales de las fundaciones jesuitas en la provincia de Andalucía. También destacó los rasgos de la composición arquitectónica comunes a ambas construcciones y se decantó, como ya había hecho Taylor, por Pedro Sánchez como autor también de la traza circular de la iglesia jesuita malagueña²⁹.

El arquitecto h. Pedro Sánchez había llegado a Málaga como asesor de las obras del colegio jesuita junto a Pedro Pérez, acompañando ambos al Provincial y al Visitador de su orden, precisamente en el año de 1604, que es cuando por fin se desatasca el proyecto de la construcción y se aprueba su traza definitiva en Roma. Por aquellos años Sánchez había iniciado una trayectoria como proyectista que, una vez establecido en Madrid, lo convertiría en uno de los mejores

28 Rodríguez G. de Ceballos (2002), *La arquitectura...*, 77. Esta idea de dirigir en sentido longitudinal un plan centralizado será predominante en la concepción espacial de las iglesias circulares y elípticas jesuitas de las dos últimas décadas del siglo XVII en España.

29 Rodríguez G. de Ceballos (1970), *El arquitecto...* 53; Rodríguez G. de Ceballos (2004), *Arquitectura y arquitectos...* 63-74. El autor sostiene sin dejar espacio a la duda que fue Pedro Sánchez el autor de las trazas definitivas del colegio malagueño, afirmando su aseveración en el hecho, entre otros, de que toda obra jesuita en Andalucía entre 1600 y 1630 registrara la participación en mayor o menor medida de aquél. Es indudable que cuando fue llamado para dirigir las obras de la Casa Profesa de Toledo, en 1619, Sánchez era el arquitecto mejor posicionado dentro de la Compañía en España.

arquitectos de la Compañía en España durante el siglo XVII. Desde 1593, fecha en que había llegado al colegio de San Hermenegildo de Sevilla, venía ejerciendo la práctica arquitectónica, primero como albañil y, desde 1597 como tracista, labor que compaginó además con una sólida formación intelectual basada en el estudio de los tratados clásicos de Vitrubio, Serlio y Vignola³⁰.

Rodríguez G. de Ceballos tiene por cierto que Pedro Sánchez había ensayado en Málaga un tipo de iglesia que después repetirá en el colegio de San Hermenegildo de Sevilla. Soto Artuñedo discute este punto y recuerda que el templo sevillano no es propiamente circular como el de Málaga, sino oval, según el diseño de la sala capitular de la catedral hispalense³¹. En realidad, los referentes primarios de los diseños tanto de la iglesia circular del colegio de San Sebastián como de la elíptica del colegio de San Hermenegildo parecen haberse encontrado en algunos modelos ideales de Serlio de templos cristianos al modo antiguo, contenidos en el Libro V de su *Tutte l'opere d'architettura et prospettiva*³². Así, el primero de los modelos serlianos presenta similitudes de forma y concepto espacial con la planta de la iglesia malagueña aún más acentuadas que las apuntadas por Rodríguez G. de Ceballos entre el tercer modelo del arquitecto y teórico boloñés y la traza de San Hermenegildo.

Hemos de entender estas relaciones con modelos teóricos del Humanismo en un plano ideal. La motivación de su empleo parece obedecer a un programa de intenciones previo al diseño. Se introduciría así en el proceso proyectivo de la iglesia de San Sebastián la noción de la *Idea* arquitectónica renacentista, que traducía en la práctica arquitectónica moderna lo que Chastel denominó el “paradigma platónico” del arquitecto: la necesidad de concordancia entre la obra material y la idea, y por tanto su fundamentación en una serie de “verdades eternas”³³. Esta distinción entre obra e idea implica por lo demás una separación radical entre las fases de realización y concepción.

El proyecto de Pedro Sánchez para la iglesia jesuita de Málaga parece responder a un intento deliberado de redefinir la simbología estructural de la planta circular o derivada para adecuarla al espíritu de la Contrarreforma y al decoro jesuita. Para ello recurrió a modelos ideales del Renacimiento que precisamente surgieron del intento de adecuar ciertas tipologías de la Antigüedad pagana al pensamiento cristiano. Desde luego, lejos quedaban los tiempos de la *concordatio* de los papados de Julio II o León X. El proyecto de Serlio y otros teóricos de las artes y de la arquitectura se conduce más por el camino de la cristianización de elementos potencialmente reprobables por paganizantes, anticipando en realidad la profunda revisión que tendrá lugar tras el Concilio de Trento. Recordemos en este sentido el esfuerzo ímprobo de los jesuitas Prado y Villalpando por dotar a Vitruvio de una sólida armadura teológica al identificar la

30 Rodríguez G. de Ceballos (1970). El arquitecto... 53.

31 Soto Artuñedo (2002). El Colegio Jesuítico... 120.

32 Rodríguez G. de Ceballos (1970). El arquitecto... 60.

33 Chastel, A (1982). *Arte y humanismo en Florencia en la época de Lorenzo el Magnífico*. Madrid: Cátedra.

razón y la arquitectura clásica, con la revelación o la arquitectura del Templo de Jerusalén, cuyos planos habían sido entregados por Dios a Salomón.

Sánchez retomaría los esfuerzos de Serlio para adecuarlos al espíritu de la Iglesia militante contrarreformista, recuperando la planta circular no ya como recuerdo de los templos grecorromanos, sino de los *martyria* de aquellos primeros tiempos del Cristianismo sobre los que el espíritu postridentino había puesto su mirada con el objeto de refundarse³⁴. La *idea* que informó el diseño de la iglesia jesuita de San Sebastián de Málaga fue por tanto la concreción de un espacio de simbología martirial, sirviéndose para ello de un modelo teórico renacentista, claramente humanista en su concepción, explicitado ahora en sus connotaciones funerarias.



Fig. 3. Cúpula. Iglesia de S. Sebastián. Málaga. (Fuente I. A. P. H. Sevilla).

34 Clavijo García, A. (1984). Andrés Cortés y su programa iconográfico en la antigua iglesia de los jesuitas en Málaga. *Boletín de Arte. Universidad de Málaga*, 4-5, 91-93. Clavijo fue el primero en referirse al simbolismo estructural de la planta a partir del concepto tipológico del *martyrium* paleocristiano.

Ha de recordarse en este sentido que tanto la iglesia de Málaga como la de Sevilla estuvieron consagradas a las figuras de sendos mártires y que en ambas, pero de manera mucho más desarrollada en el primer caso, se desplegó un complejo programa iconográfico destinado a la exaltación de las virtudes morales del martirio a través de la exhibición de una serie de santos y santas de los primeros tiempos de la Iglesia católica como modelos de comportamiento³⁵. (fig. 3)

De este modo fue como presumimos se impuso un modelo de evidente raigambre humanista sobre el funcionalismo cultural jesuita que implicaba la repetición de unos esquemas establecidos en virtud de su óptima adecuación a la liturgia y al concepto de decoro contrarreformista. En el plano metodológico, la proyección del espacio sacro jesuita suprimía de facto el ejercicio del diseño arquitectónico como expresión de la idea, puesto que el primero viene ya dado. En las trazas de Pedro Sánchez, el *diseño* queda informado por la *idea*, recuperándose así la concepción misma de lo artístico durante el Renacimiento de clara raigambre neoplatónica.

El proceso que va de la *idea* a la composición arquitectónica muestra la mediación de la realidad constructiva, las necesidades del programa arquitectónico, económicas y funcionales. Lo interesante del caso es pues el modo en que se generan unas tensiones entre la concepción ideal del edificio y sus diferentes estratos de materialidad. La idea por sí misma no constituye el proyecto arquitectónico, este ha de adaptarse a una serie de condicionantes señalados por la realidad, debe cumplir una función y adaptarse a una serie de imperativos económicos. Pedro Sánchez recurre entonces a una serie de edificios renacentistas de planta centralizada como modelos constructivos que le permitirán concretar un verdadero proyecto arquitectónico.

5. Referentes constructivos

En el caso de la iglesia jesuita de Sevilla, el referente de peso hubo de ser la sala capitular catedralicia, proyectada por Hernán Ruiz II en 1561. Para la rotonda de San Sebastián se han propuesto diferentes modelos centralizados del Renacimiento italiano como la capilla Chigi de la romana iglesia del Popolo o el Templete bramantino³⁶. Pero el referente más probable, apuntado por Rodríguez G. de Ceballos, es la rotonda de la iglesia del Salvador de Úbeda. Sánchez había trabajado en las obras del colegio de la vecina Baeza en torno a 1595, por lo que la obra de Vandelvira no pudo presentar secretos para él. La disposición en esta de capillas rectangulares poco profundas en los extremos de los ejes principales y de exedras en los secundarios antecede a la solución empleada en el colegio de Málaga.

Sánchez hubo de enfrentarse sin embargo al problema de la carencia de una orientación particular en los edificios de trayectoria circular, que planteaba un conflicto entre la forma –la idea–

35 Clavijo es el autor que con mayor extensión se ha dedicado al estudio del programa iconográfico de la antigua iglesia jesuita de Málaga como espacio destinado a la exaltación del martirio: *Ibidem*, 87-128.

36 *Ibidem*, 93-94.

y el funcionalismo cultural. Algunos ejemplos de las dos últimas décadas del siglo XVI demuestran como resolvieron algunos arquitectos este asunto recurriendo a la planta ovalada, donde se conciliaba hasta cierto punto la concepción direccional del templo cristiano y la puramente formal basada en esquemas de la Antigüedad clásica³⁷. Sin ir más lejos, el propio Rosis dentro de la Compañía con su diseño de iglesia de planta elíptica imperfecta.

Es por esto que la planta circular de San Sebastián planteara un mayor problema que su homóloga de San Hermenegildo a la hora de señalarse un sentido direccional, necesario a los efectos de la liturgia eucarística. Sánchez resolvió este aspecto manteniendo las exedras en los ejes secundarios, recreadas respecto al modelo del Salvador de Úbeda, y reduciendo el tamaño de los entrantes rectangulares de los ejes principales salvo el correspondiente al presbiterio, que se amplía extraordinariamente para señalar la preponderancia del eje Este-Oeste. La gran estructura presbiteral se desplaza además al único lado posible, el occidental, debido a que a los lados oriental y septentrional lindaban con el colegio y no había espacio para una capilla de gran tamaño. Del mismo modo, el zaguán se sitúa en el lado meridional, el único que permitía el acceso al templo desde la vía pública. La tensión entre el eje direccional principal superpuesto al círculo y la dinámica centrípeta de este se subraya sin embargo a través de la cornisa superior que circunda sin ninguna interrupción el espacio interior de la iglesia.

Por lo demás, la articulación del muro recuerda vívidamente al de la iglesia del Salvador, con su división rítmica mediante medios soportes gigantes adosados al muro (pilastras dobles en el caso malagueño, semicolumnas en el jienense) y la división en altura de los tramos intercolumnios mediante la superposición de dos de exedras (capilla y tribuna), todo ello bajo una cornisa circular continua. Sánchez repetirá este esquema, que remite conceptualmente al muro estratificado o compuesto romano-imperial sistematizado por Alberti, en la iglesia de San Hermenegildo de Sevilla, si bien aquí se recurrió a dos órdenes de pilastras pareadas para la articulación mural, separados por una sobresaliente cornisa. Se crea así el efecto de una doble galería, oficiando las arquerías superiores de tribunas. Sin embargo, será el tipo de alzado murario ensayado en la nave malagueña, articulado por pilastras gigantes dobles y proyectado en dos alturas mediante capillas-hornacinas y tribunas, el que repetirá Sánchez en el Colegio Imperial de Madrid, ofreciendo un nuevo ritmo en el alzado de las iglesias longitudinales. (Imagen 4)

Entendemos que al adecuarse el plan circular de la iglesia malagueña a las necesidades litúrgicas postridentinas, esta salvó el gran impedimento que pudo plantearse desde Roma a su aprobación. Lo cierto es que al *consiliarius* Rosis la idea de una iglesia centralizada no le debió preocupar tanto como el hecho de que el proyecto respetase los criterios básicos de utilidad, condiciones higiénicas de salubridad, firmeza y durabilidad. Y posiblemente sea en este sentido como la iglesia obtuvo su aprobación: no hemos de olvidar que, ejercicios intelectuales al margen,

37 Wittkower, R. (1979). *La Arquitectura en la Edad del Humanismo*. Barcelona: Gustavo Gili, 87 y 88. Tómense como ejemplos al respecto el precedente de la iglesia de Sant'Anna dei Palafrenieri, del propio Vignola (1572), o la contemporánea de San Giacomo degli Incurabili, de Francesco Volterrano (1592), ambas en Roma.

el cambio de planificación de la iglesia respondió en primera instancia a la necesidad de desplazar su situación dentro del solar del colegio. El proyecto definitivo de planta circular resolvía la necesidad de una iglesia más pequeña y económica, constituyendo su traza un elemento más apropiado al acomodo en espacios reducidos. La solución constructiva empleada para la cúpula, quizá la primera de estructura encamionada en España, redundaba en la economía de medios y la practicidad exigida desde Roma y argumentada desde Málaga para el cambio de trazas y la desestimación del proyecto de Valeriano y Villalpando.



Fig. 4. Proyecto de restauración de la Iglesia de S. Sebastián. Málaga.
Alzado sobre modelo del Colegio Imperial de Madrid.

De hecho, la Compañía ya había aprobado con anterioridad al de Málaga un proyecto que demostraba la pervivencia de ciertos rasgos humanistas en el seno mismo de la Contrarreforma –ya patente en los aludidos intentos de algunos artífices por conciliar la forma centralizada con las necesidades litúrgicas a través de proyectos elípticos-. Este hecho se hizo notar aún más en aquellos ámbitos excéntricos y dados por ello al ejercicio de ciertas experiencias llamemos heterodoxas, como es el caso de Andalucía con las dos iglesias centralizadas ejecutadas en Málaga y Sevilla y la propuesta cruciforme de Bartolomé de Bustamante para el colegio de Trigueros. Algo similar sucedió en Italia, en uno de esos lugares que denominamos periféricos, con la curiosísima planta que diseñara en fechas anteriores a las de la iglesia circular malagueña Giuseppe Valeriano para los jesuitas de Cosenza.

Valeriano había regresado a Italia, por petición propia, en 1580, donde se encargará de la construcción del Colegio romano y, posteriormente, de diseñar otras casas en Italia, entre ellas la de Cosenza. El proyecto de la iglesia jesuita de Cosenza –conservado en la Biblioteca Estense de Módena– es, sin ambages, un elemento aún más extraño que las dos iglesias andaluzas en el contexto de la arquitectura de la Compañía entre las dos últimas décadas del siglo XVI y las dos primeras del XVII. No dudamos que la irregularidad del solar determinase el rechazo del plan basilical por otro centralizado, pero la idea misma de construir una iglesia circular dentro de un pentágono, en el seno de un colegio jesuita italiano y en una fecha en la que los arquitectos que trabajaban para la Compañía se mostraron tan displicentes con el modelo estandarizado del Gesù, se nos antoja verdaderamente atrevida. Los cinco ejes direccionales se rematan en capillas que se incrustan en el muro, sobresaliendo en tamaño la dedicada al altar mayor para reforzar la direccionalidad axial del espacio, como sucede en Málaga, donde, recordemos, el propio Valeriano había dejado una planta mucho menos atrevida en su visita a la ciudad, en 1578, con el fin de inspeccionar las obras del Colegio jesuita.

GEOMETRÍA Y MÉTRICA EN LA PLANTA CIRCULAR DEL PALACIO DE CARLOS V

Francisco Javier Roldán Medina

Universidad de Granada

Laboratorio de Arqueología y Arquitectura de la Ciudad

INTRODUCCIÓN

El tema de la proporción en arquitectura fue objeto de encendidos debates en siglos anteriores, aunque actualmente se encuentra algo soslayado y existe un gran escepticismo entre los investigadores ante la profusión de teorías y líneas de pensamiento, distintas y muchas veces contradictorias.

De ello existe una bibliografía muy variada, tanto histórica como contemporánea. Comenzando por el mítico texto de Vitruvio (2007), los numerosos tratados surgidos a partir del Renacimiento (Evers y Thoenes 2011), y un conjunto de familias de teorías de la proporción en arquitectura que crece continuamente.

Entre los textos que analizan o recopilan teorías de la proporción en arquitectura destacamos los trabajos de Wittkower (1968), Moya Blanco (1981), Ruiz de la Rosa (1987) o Fernández Gómez (1999).

Otros autores han tratado el tema de los antiguos sistemas de medidas, como Klein (1974), Kula (1980), Michell (1981), González Raposo (1998), Escalona Molina (2009) o Suárez Jiménez (2009).

Sobre el Palacio de Carlos V existen interesantes trabajos (Prieto Moreno 1941; Torres Balbás 1941; Vílchez 1988; Tafuri 1988; Villafranca 1991; Capitel 1998), así como también aportaciones en el tema de la proporción en arquitectura (Casado de Amezúa 2012).

El estado de la cuestión es que sobre procedimientos científicos para analizar modularmente un edificio del pasado no se conocen técnicas aceptadas que lo permitan, por lo que los estudios históricos sobre el patrimonio construido suelen carecer de estos análisis métricos.

Pasa subsanar esta deficiencia, y una vez detectado que el sistema de proporciones de la arquitectura del pasado se basa en combinaciones de lados y diagonales de un cuadrado (Roldán Medina 2014a), se ha propuesto a la comunidad científica un método práctico para analizar modularmente antiguas estructuras.

En esta ocasión se analiza la potente geometría del Palacio de Carlos V con el objetivo de determinar la métrica que justifica sus proporciones y tamaños.

METODOLOGÍA

Utilizar conjuntamente dos escalas duodecimales proporcionadas según el lado y la diagonal del cuadrado constituye un sistema modular altamente eficiente (fig. 1a). Se aprovechan numerosos recursos matemáticos y geométricos, y proporciona unas posibilidades de diseño prácticamente ilimitadas.

Estas 2 escalas armónicas se utilizan independientemente para generar cuadrículas en diseño estático, o bien se usan combinadamente produciendo tramas dinámicas bi-escalares (fig. 1b). Por lo tanto este sistema modular permite componer correctamente los numerosos diseños *Ad Quadratum* y composiciones octogonales tan documentados en la arquitectura histórica, así como generar otras tramas ortogonales formadas por cuadrados, rectángulos $\sqrt{2}$ y rectángulos de plata.

Además de las aproximaciones fraccionarias a la proporción $\sqrt{2}$, conocidas y aprovechadas desde antiguo para relacionar ambas escalas (7/5, 10/7, 17/12,...), las combinaciones dinámicas permiten obtener muy buenas aproximaciones a fracciones no presentes en el sistema duodecimal (1/5, 1/7,...), y a otros valores irracionales usados en arquitectura como $\sqrt{3}$, $\sqrt{5}$, el número de oro ó ϕ . Y lo más importante es que utilizando una simple escuadra se elimina por completo la necesidad de realizar cálculo aritmético alguno (fig. 1c).

Estas combinaciones dinámicas posibilitan igualmente aproximarse a unas dimensiones totales determinadas por otro procedimiento modular distinto. Las diferencias o restos irracionales -los “residuos” a los que se refiere Luca Pacioli en *La divina proporción* (1987:p.46)- se aprovechan constructivamente para proporcionar las holguras necesarias entre piezas, absorber el espesor de los recubrimientos, o se acumulan simétricamente en los extremos formalizando un marco liso.

Este principio de proporcionalidad se dedujo del estudio geométrico con medios digitales de un levantamiento fotogramétrico de un palacio nazarí (Roldán 2011), y ha sido corroborado por el autor tanto en el Palacio de Carlos V como en otras numerosas obras construidas desde la protohistoria (Roldán Medina 2014b). Como muestra se presentan algunos estudios de plantas centrales (fig. 2).

De comparar los resultados de distintas obras se deducen otros principios o normas comunes en la modulación de edificios. Lo más significativo es el principio de jerarquía, o reglas funcionales según el destino de la arquitectura, y que condicionan el uso de la escala $\sqrt{2}$ en la composición general de la planta (fig. 1d).

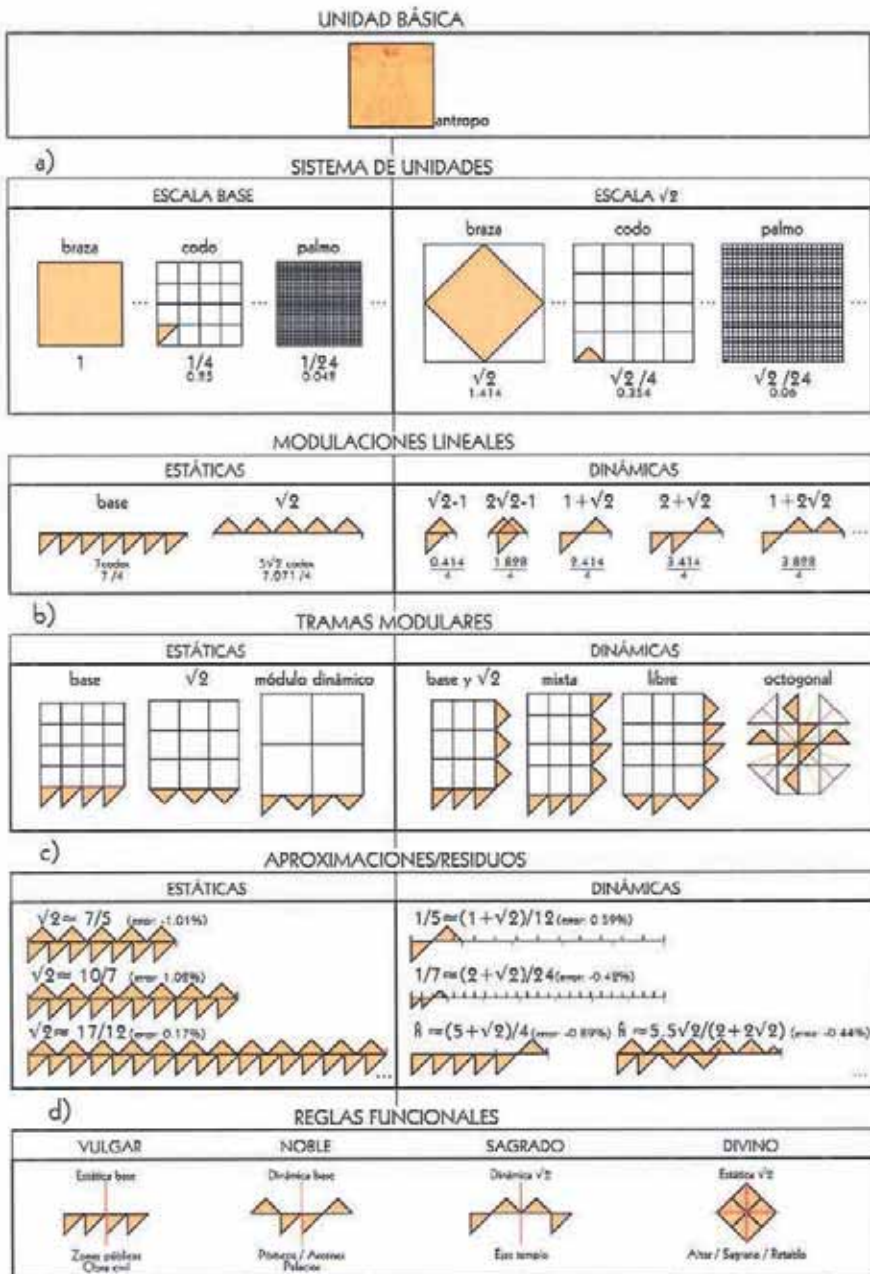


Fig. 1. Sistema modular de doble escala $\sqrt{2}$

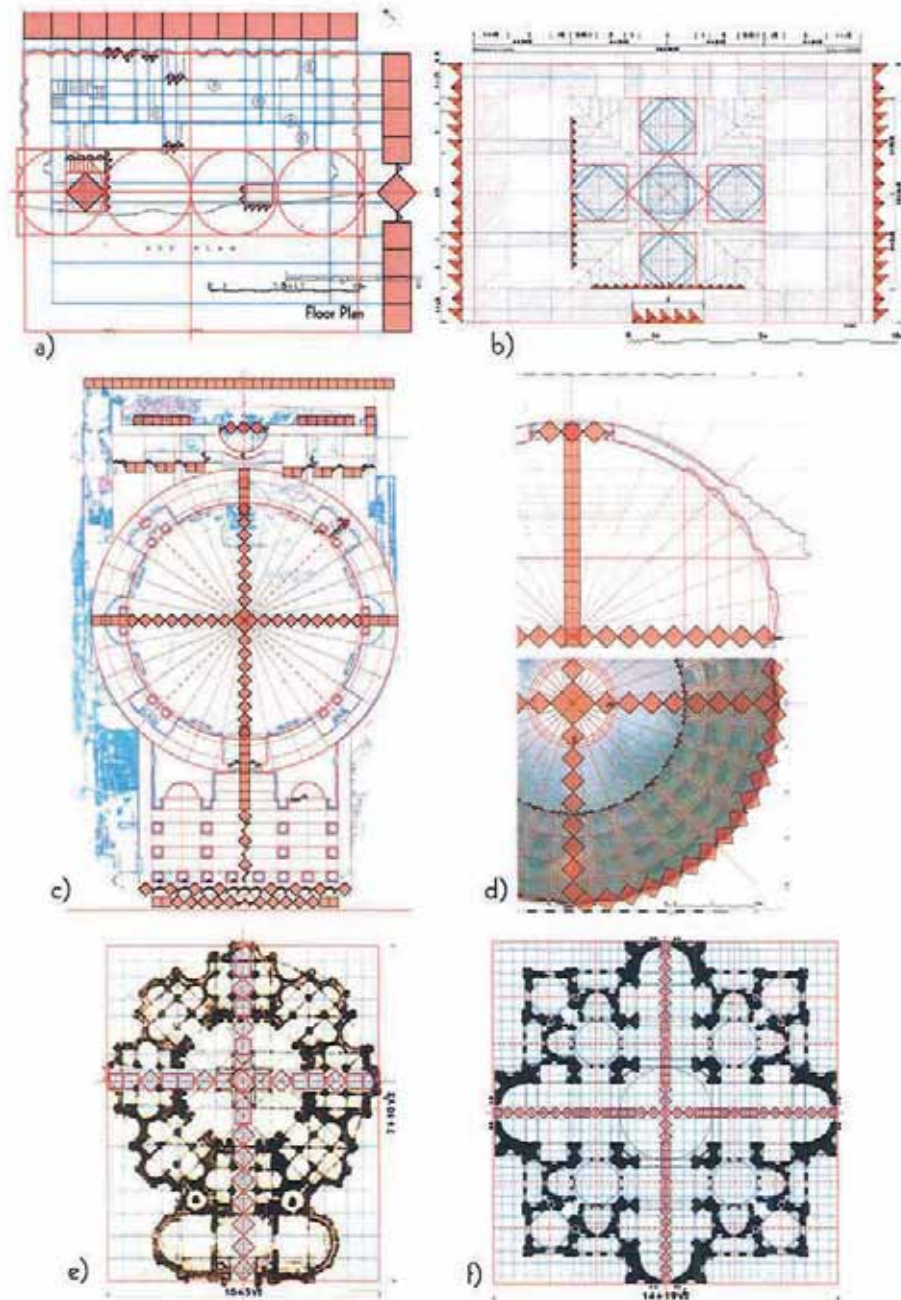


Fig. 2. Estudios antropométricos
 a) Templo Pintado de Tell Uqair; b) Cuarto Real de Santo Domingo de Granada;
 c) Panteón de Roma; d) Cúpula del Panteón;
 e) Iglesia central de Leonardo Da Vinci; f) Planta de Bramante de San Pedro de Roma

RESULTADOS

Conocer el sistema de proporciones permite deducir con precisión el módulo con que fue construida cada obra, así como las dimensiones teóricas y tramas modulares de cada parte. Esto se realiza a partir del análisis geométrico de al menos una representación proporcional del edificio, lo que va a constituir la base métrica de referencia. En este caso se ha utilizado la planta de Francisco Prieto-Moreno (1945) disponible en <http://www.alhambra-patronato.es/ria/handle/10514/2394> (fig. 3a).

El cuadrado

Con las actuales técnicas digitales es posible analizar bases gráficas con gran precisión métrica. Utilizando un programa de diseño vectorial, en este caso Autocad, es sencillo comprobar la regularidad de las formas.

Una vez cargada la base en la aplicación se inicia el proceso de análisis. Se comienza eligiendo un módulo cuadrado de tamaño humano -una braza, una vara, un codo,...- que se ajuste a alguna dimensión significativa del objeto, como el espesor de un muro o la basa de una columna.

Así se comprueba que cierto módulo justifica diversas dimensiones de la planta del palacio mediante valores enteros (fig. 3b). Muros internos y basas 1, fachada 2, puertas 3. El radio exterior del patio se ajusta a 24 módulos enteros, y el lado de la sala cuadrada en la esquina sureste lo hace a 11. En la fachada sur el largo de su portada es 12, el de la sala de acceso es 13, el de la sala derecha 14, y el de la izquierda se ajusta a $17 \frac{1}{2}$.

Incluso el ritmo de las fachadas se adapta a unos huecos de $1 \frac{1}{2}$ de ancho separados $\frac{1}{2}$ de pilastras de $1 \frac{3}{8}$ de ancho.

Sin embargo cuando se trata de justificar racionalmente otras dimensiones presentes en la planta del palacio debemos de acudir a fracciones cada vez más pequeñas, lo que desvirtúa los resultados.

En este caso se propone utilizar el método de doble escala $\sqrt{2}$. El resto de valores debe justificarse mediante repeticiones enteras del módulo cuadrado, mediante sus combinaciones dinámicas con módulos girados 45° ($\sqrt{2}$), o exclusivamente con módulos girados (fig. 3c).

Las combinaciones dinámicas de módulos antropométricos se cuantifican en binomios del tipo $(a \pm b\sqrt{2})$, siendo a y b números enteros. De esta manera se “mide” que el ancho de crujía es siempre $3+4\sqrt{2}$, y por simetría el lado del cuadrado exterior del edificio alcanza $60+8\sqrt{2}$.

Por su parte la portada oeste se diseña dinámicamente hasta alcanzar un ancho total de $14+4\sqrt{2}$ con la siguiente composición:

$$3 + 2 + 2\sqrt{2} + 4 + 2\sqrt{2} + 2 + 3$$

Se cumpliría el principio de jerarquía observado en los palacios de dimensionar los ejes con módulos rectos flanqueados de otros girados. Constituye signo de nobleza.

El ancho del acceso norte es $4+\sqrt{2}$. El del óvalo del acceso este es $1+4\sqrt{2}$, y sus centros se separan $1+\sqrt{2}$.

El octógono

La base geométrica del sistema de doble escala $\sqrt{2}$ es el octógono, por lo que presenta gran versatilidad para generar formas derivadas de su división canónica en polígonos cordobeses.

La capilla octogonal en la esquina noreste del palacio aprovecha sin duda esta capacidad (Fig. 3d). Así el lado del octógono interior se ajusta a $4+2\sqrt{2}$, y por lo tanto el ancho interior es $8+6\sqrt{2}$. El espesor de los muros es $2\sqrt{2}$, al igual que el ancho de los huecos. El ancho del octógono exterior alcanza los $8+10\sqrt{2}$.

Se cumpliría este mismo principio de jerarquía observado en los templos, pues dimensiona sus espacios centrales mediante módulos $\sqrt{2}$.

El círculo

El ancho interior de la galería del patio coincide con $4\sqrt{2}$, luego con el módulo de las basas como ancho del pórtico produce un radio interior del patio de $23-4\sqrt{2}$ (fig. 3e).

Los 24 módulos del radio del patio se pueden aproximar a $17\sqrt{2}$ cometiendo un error mínimo (-0.17%), luego el radio interior también se puede justificar con $13\sqrt{2}-1$. Se detecta que los centros de columnas se distancian entre sí aproximadamente $2\frac{1}{2}$ módulos $\sqrt{2}$, con un error del 1%. Esto podría tratarse de una coincidencia, dado que las 32 columnas se distribuyen homogéneamente y sus centros se pueden determinar por trazado geométrico mediante sucesivas divisiones binarias del círculo. No obstante se resalta que en el análisis antropométrico de la cúpula del Panteón de Roma (Fig. 2d) también coincide la longitud de las divisiones con módulos enteros. En este templo un radio de 9 permite dividir cada cuadrante en 7 partes de 2 de longitud, con similar error y utilizando también módulos $\sqrt{2}$.

En ambos casos podría tratarse de aproximaciones al número π utilizadas en el diseño arquitectónico para facilitar el control métrico durante el proceso de construcción.

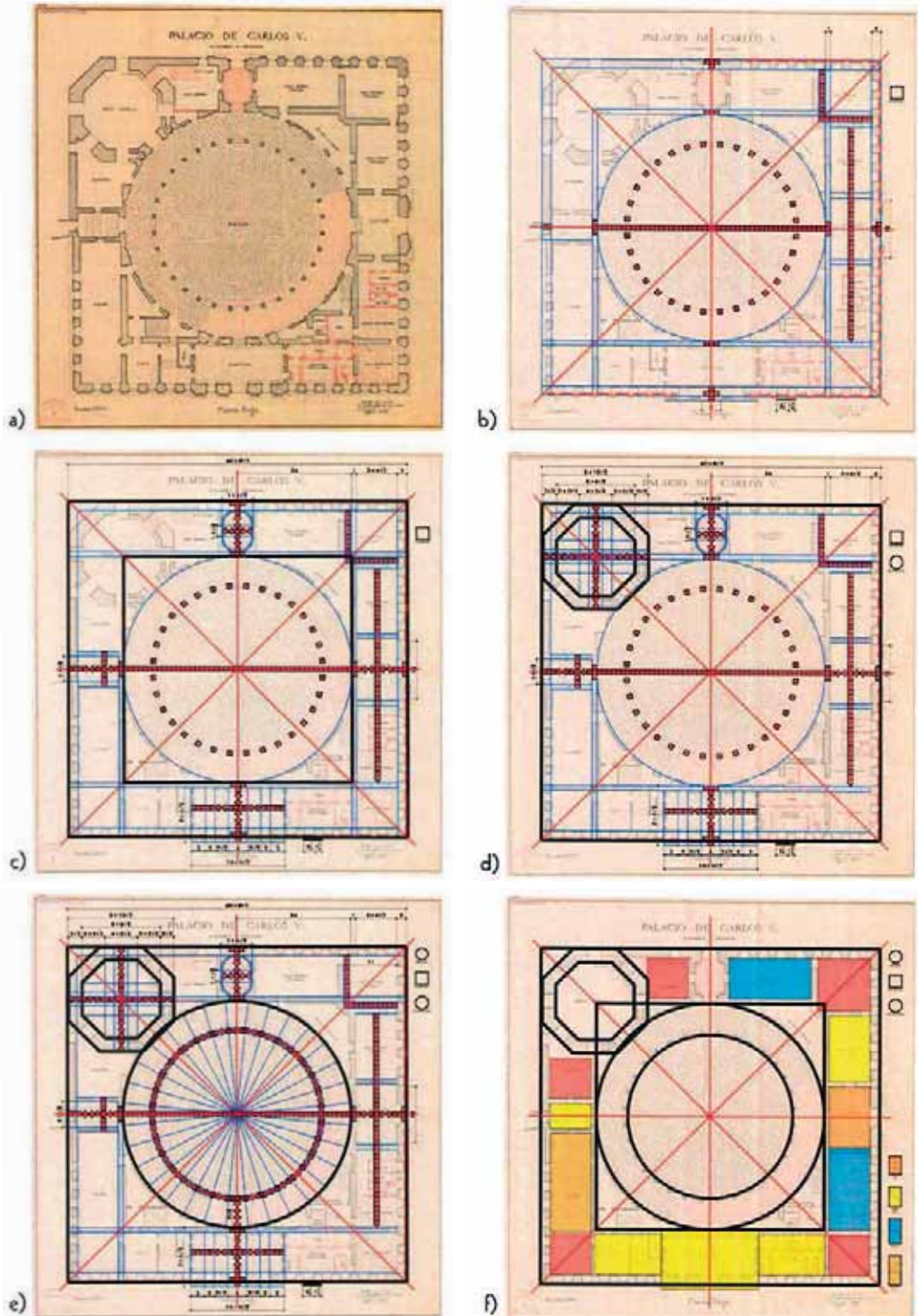


Fig. 3. Proceso de análisis

Las proporciones notables

Una vez determinadas las modulaciones que definen las formas básicas del palacio (círculos, cuadrados y octógonos) se analizan las proporciones producidas en los distintos espacios rectangulares de las salas (fig. 3f).

Se detecta que con el ancho fijo de la crujía ($3+4\sqrt{2}$) se genera en el acceso norte un rectángulo áureo al combinarse con el ámbito de $4+1\sqrt{2}$, con un error algo mayor al 1%. En el caso de la sala a la derecha del acceso sur, y de las dos laterales en el acceso oeste, sus 14 módulos de largo por el ancho de crujía generan respectivos rectángulos áureos, en este caso con mucha mayor precisión (error del -0.05%).

También el cuerpo de acceso oeste presenta esta proporción incluyendo ancho de muros y portada, por lo que esta crujía se compondría de 3 rectángulos áureos, más los cuadrados de las esquinas.

En la crujía sur, además de la citada sala derecha en proporción áurea, la sala de acceso presenta un rectángulo aproximado a la proporción sesquialterna (3:2), y la sala izquierda incluido muro alcanza la proporción 2:1. Esta misma proporción dupla se da en la sala izquierda del acceso este.

Por último la alargada sala a la derecha del acceso norte se aproxima bastante a un rectángulo de plata. ($1+\sqrt{2}$)

El valor del módulo

Hasta ahora el proceso de análisis antropométrico se limita a establecer relaciones proporcionales entre las partes según el módulo elegido, por lo que no es necesario trabajar a escala de la obra construida sino con la representación proporcional o base métrica. Por ello es posible utilizar planimetrías sin escala gráfica, incluso simples fotografías frontales u ortoproyectadas, para deducir la totalidad de la trama modular de una obra.

No obstante, si se pretende conocer el valor métrico que adopta la modulación deducida de la representación proporcional, es necesario ajustarla al tamaño real de la obra.

En este caso la planta utilizada carece de escala gráfica o marcas de referencia que nos permitan realizar tal ajuste con precisión. El tamaño conocido del documento (79 x 76 cm) y la indicación de escala 1:100 han servido para determinar la métrica, por lo que los valores obtenidos son aproximados (fig. 4).

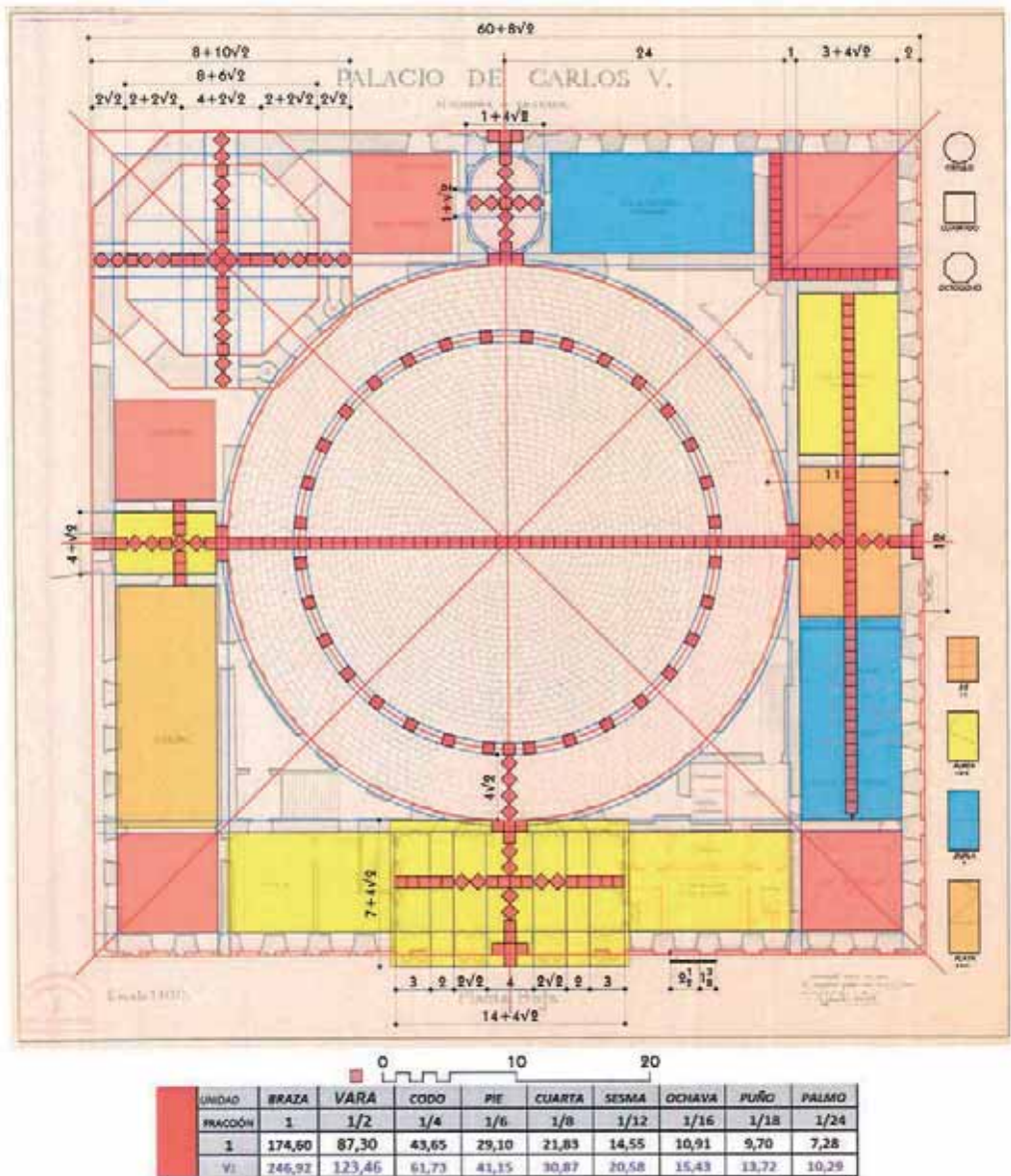


Figura 4. Planta antropométrica del Palacio de Carlos V

El módulo utilizado sobre la planta del palacio presenta un lado de 87,3 cm, que correspondería a una vara mayor que la oficial castellana o “de Burgos”, de 83,59 cm. El módulo antropométrico básico, la braza o altura del hombre, alcanza 174,6 cm. Su pie proporcional es de 29,1 cm, lo que se aproxima más al romano capitolino de 29,57 cm.

DISCUSIÓN

Numerosos autores han utilizado las formas octogonales y la $\sqrt{2}$ como premisa de sus propuestas sobre la proporción en arquitectura, aunque no sea ésta la teoría más conocida. En ciertas ocasiones se han combinado con otras bases geométricas, lo que complica su desarrollo y cuestiona su aplicabilidad práctica. En este sentido es de destacar la intuición de Jay Hambidge (1920) con su teoría de “simetría dinámica”. Sin embargo no han sido creíbles las tesis de que los antiguos tuvieran los conocimientos matemáticos para usar varias bases geométricas.

Comenta Moya (1993:494-5) que la propuesta de Hambidge presenta dos dificultades. Una es aceptar la hipótesis de construir rectángulos de proporciones muy variadas, adosando dos de ellos por sus lados largos, o por uno largo con un corto, o por los dos cortos. Otra el empleo constante de números irracionales, que hubiera dificultado en sumo grado la determinación de las medidas reales de cada pieza.

No obstante las dificultades de utilizar rectángulos (o triángulos) de proporciones irracionales se reducen enormemente si solamente se usa uno. Y si la única proporción utilizada es la armónica $\sqrt{2}$ se facilitan las divisiones binarias y el cálculo de áreas, aumentando significativamente los tamaños y diseños geométricos disponibles. La dificultad del manejo de los valores irracionales se elimina precisamente adosando lados largos y cortos, y operando con binomios de números enteros y bajos.

Realmente esta cuestión ya fue resuelta por Enrique Nuere (1985) para los diseños de lazo y cubiertas de madera. Mediante cartabones específicos se pueden controlar, una por una, todas las bases geométricas. Y aunque Nuere a nivel de cuantificación se haga eco de las recetas racionalistas y simplificadas del tratado de Diego López de Arenas, sus investigaciones revelan la capacidad de controlar dimensionalmente estas geometrías irracionales adosando lados largos (cabezas) y cortos (colas) de los correspondientes cartabones.

Otros investigadores han propuesto la proporción $\sqrt{2}$ de forma exclusiva. Sin embargo unas veces han recurrido a la premisa racional de escala única para justificar sus resultados métricos, y en otras ocasiones se han limitado a superponer uno o varios rígidos diagramas geométricos, renunciando a utilizar composiciones dinámicas libres y a proporcionar relaciones aritméticas.

Debe el lector considerar que la mayor parte de éstas, y del resto de propuestas que se han realizado sobre la cuestión, se han basado en técnicas artesanales de levantamientos de edificios. Sus frecuentes errores se ampliaban en el estudio geométrico sobre planimetrías a escala (a veces sobre simples croquis), lo que ha sido el principal motivo de crítica científica.

El utilizar bases métricas de las obras para el análisis geométrico y modular, con la precisión que permite la tecnología digital actual, parece la respuesta más científica para abordar la cuestión en el siglo XXI, y es la metodología que aquí se ha adoptado.

Habrà quien opine que los levantamientos deberían ser propios, asumiendo los errores que pudiera tener. También se ha sugerido que este tipo de estudios, tras tantas y complicadas propuestas, se deben basar en un conocimiento erudito de la obra, sus fuentes e historiografía. Otros autores opinan que existen muchas proporciones auténticas, correctas y satisfactorias, por lo que no se pueden extrapolar los resultados de una obra a otra. Incluso pudo alcanzarse la misma solución en distintos focos de forma independiente. Además los errores de construcción, la deformación, el desgaste, las reformas, y otra serie de factores, impedirían en cualquier caso deducir el módulo inicial de una obra.

Sin embargo los resultados obtenidos en esta investigación apuntan en otra sorprendente dirección. La aparente validez universal del sistema de doble escala $\sqrt{2}$ en el dimensionado arquitectónico vuelve a cumplirse ejemplarmente en la planta circular del Palacio de Carlos V.

CONCLUSIONES

El círculo predominante en la composición del Palacio de Carlos V representa la idea clásica de lo sagrado y lo irracional, frente a la racionalidad humana del cuadrado que lo enmarca y rodea. Su conciliación mediante el octógono es aplicable también al sistema de proporciones “clásico”, y por ello se puede reconstruir la geometría y la métrica de las obras diseñadas y ejecutadas mediante el antiguo sistema antropométrico.

En esta ocasión queda patente de nuevo la búsqueda de proporciones clásicas y aproximaciones operativas en este notable ejemplo de arquitectura renacentista, en donde hasta la métrica es “romana”.

REFERENCIAS

- CAPITEL, A. (1998). "Tafari y Granada. Machuca, Romano y Peruzzi," *Circo*, 49.
- CASADO DE AMEZÚA VÁZQUEZ, J. (2012). *Las casas reales de la alhambra: Geometría y espacio: Una aproximación al proceso de formación del espacio*. Granada: Universidad de Granada.
- ESCALONA MOLINA, M. (2009). *Estadal: Una aproximación al universo de la mensura* Junta de Andalucía, Servicio de Publicaciones y Divulgación.
- EVERS, B., & THOENES, C. (2011). *Teoría de la arquitectura: Del renacimiento a la actualidad: 89 artículos sobre 117 tratados* (Biblioteca de Arte de los Museos Nacionales de Berlín; ed.). Koln: Taschen.
- FERNÁNDEZ GÓMEZ, M. (1999). *La teoría clásica de la arquitectura: Clasicismo y renacimiento*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia,
- GONZÁLEZ RAPOSO, M. D. S. (1998). *Introducción a la metrología histórica*. Universidade da Coruña.
- HAMBIDGE, J. (1920). *Dynamic symmetry: The greek vase*. Yale: Yale U.P.
- KLEIN, H. A. (1974). *The world of measurements: Masterpieces, mysteries and muddles of metrology*. Simon and Schuster.
- MICHELL, J. (1981). *Ancient metrology*. Bristol: Pentacle Books.
- MOYA BLANCO, L. (1981). Relación de diversas hipótesis sobre las proporciones del partenón. *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, (52), 25-156.
- NUERE MATAUCO, E. (1985). *La carpintería de lo blanco: Lectura dibujada del primer manuscrito de Diego López de Arenas*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- PACIOLI, L. (1987). *La divina proporción*. Torrejón de Ardoz: Akal.
- PRIETO MORENO, F. (1941). "La conservación de la Alhambra", *Revista Nacional de Arquitectura*, 3.
- ROLDÁN MEDINA, F. J. (2014a). *Principios de metrología en la arquitectura del pasado*. Universidad de Granada.

- ROLDÁN MEDINA, F. (2014b). El origen de la proporción en la arquitectura clásica...y su futuro. En D. Arredondo, J. Calatrava, A. Cid y F. García Pérez (Ed.), *De la casa al territorio. Jornadas de investigación en arquitectura* (pp. 275-286). Editorial Universidad de Granada.
- ROLDÁN, F. (2011). *La escuadra sagrada*. Madrid: Bubok Publishing S.L.
- RUIZ DE LA ROSA, J. A. (1987). *Traza y simetría de la arquitectura: En la antigüedad y medievo*. Sevilla : Universidad de Sevilla.
- SUÁREZ JIMÉNEZ, C. M. (2009). *Métrica en arquitectura*. Universidad Iberoamericana.
- TAFURI, M. (1988). “El Palacio de Carlos V en Granada: arquitectura ‘a lo romano’ e iconografía imperial”, *Cuadernos de la Alhambra*, 24, pp. 77-108.
- TORRES BALBÁS, L. (1941). “El museo arqueológico de la Alhambra”, *Al-Andalus*, Vol. IX, 1 pp. 70-75.
- VÍLCHEZ, C. (1988). *La Alhambra de Leopoldo Torres Balbás (obras de restauración y conservación 1923-1936)*. Granada.
- VILLAFRANCA, M. M. (1991). “La reutilización de una arquitectura histórica: el palacio de Carlos V como contenedor de obras de arte”, *Cuadernos de la Alhambra*, 27, pp. 245-251.
- VITRUBIO POLIÓN, M. (2007). *Los diez libros de arquitectura*. Madrid: Akal.
- WITTKOWER, R. (1968). *La arquitectura en la edad del humanismo*. Buenos Aires: Nueva Visión.

DOCUMENTACIÓN COMPLEMENTARIA

ACTUALIZACIÓN DE GRÁFICOS Y SELECCIÓN DE FOTOGRAFÍAS
DE LA VISITA DE VERIFICACIÓN
DE LOS RESULTADOS PRESENTADOS EN EL SIMPOSIO.



NOTAS:

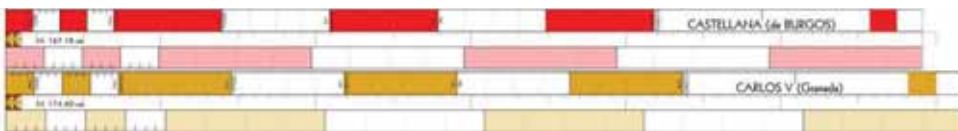
El análisis antropométrico de la planta de Francisco Prieto-Moreno (1945) identificó una métrica romana en las trazas del Palacio de Carlos V de Granada, que no correspondía con la vara castellana de 83,59 cm. Tras la comunicación al simposio se ha indagado más sobre las proporciones notables de la planta, y se han construido patrones con la métrica detectada que han servido para documentar la visita de verificación. Así mismo la confrontación de patrones ha permitido identificar la métrica del Palacio de Carlos V en otras obras del entorno alhambrense, y por congruencia histórica, con la antigua Vara de Toledo.

Métricas

VARA CASTELLANA O DE BURGOS								CASTELLANA	167,18
UNIDAD	BRAZA	VARA	CODO	PALMO	PULGADA	DEDO	GRANO	1/4 GRANO	
FRACCIÓN	1	1/2	1/4	1/24	1/72	1/96	1/384	0,0007	
1	167,18	83,59	41,80	6,97	2,32	1,74	0,44	0,11	
√2	236,43	118,21	59,11	9,85	3,28	2,46	0,62	0,15	

CARLOS V								TOLEDANA	174,60
UNIDAD	BRAZA	VARA	CODO	PALMO	PULGADA	DEDO	GRANO	1/4 GRANO	
FRACCIÓN	1	1/2	1/4	1/24	1/72	1/96	1/384	0,0007	
1	174,60	87,30	43,65	7,28	2,43	1,82	0,45	0,11	
√2	246,92	123,46	61,73	10,29	3,43	2,57	0,64	0,16	

Patrones. Reglas de doble graduación.

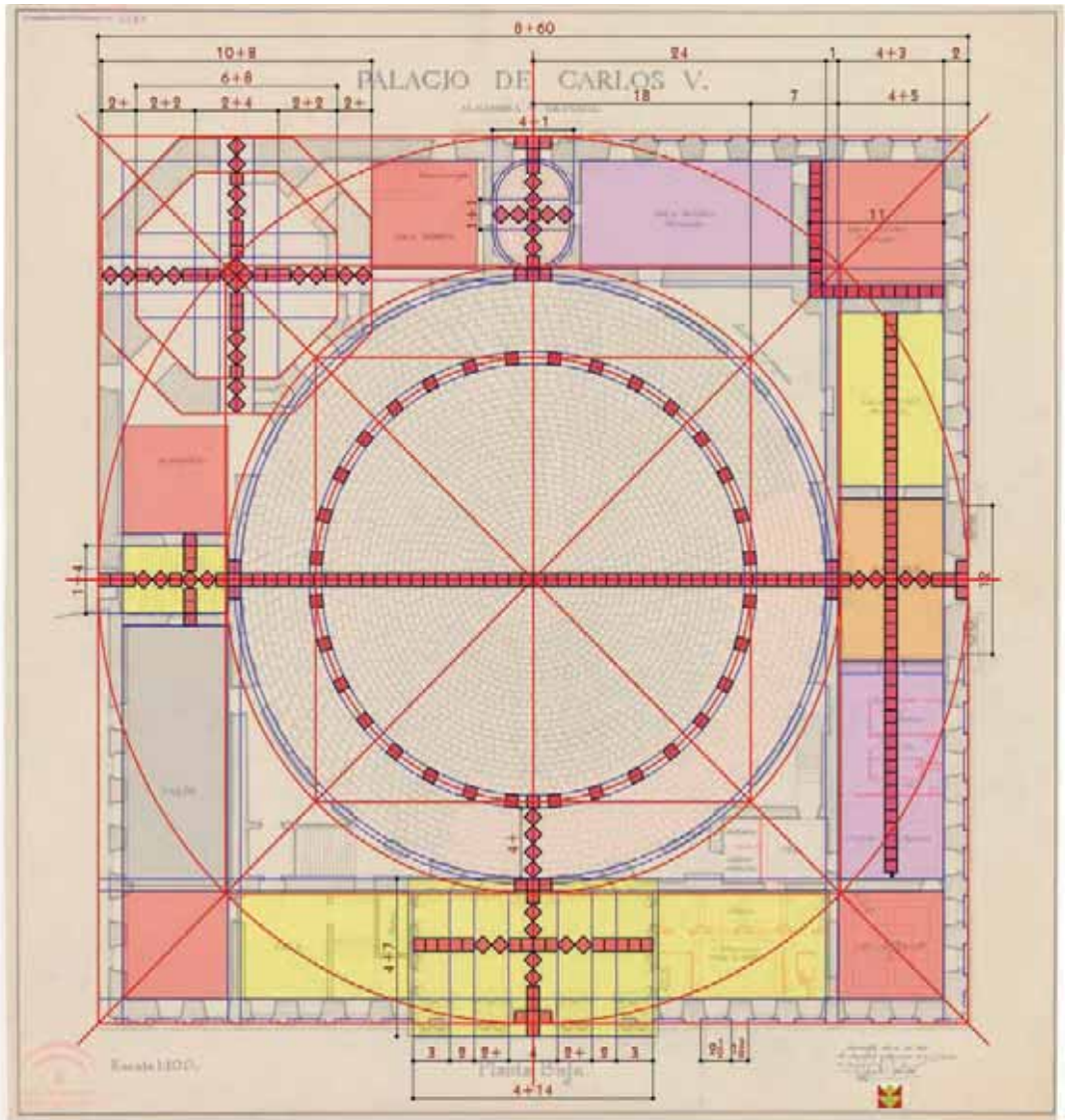


Notación

Para expresar cualquier composición de lados y diagonales de forma compacta, en este trabajo se identifica al número de diagonales seguido del signo +. Por ejemplo, una diagonal y un lado se expresarán como 1+1, y su valor será el número de plata:

$$1+1 = \sqrt{2} + 1 = 2.41....$$

Si sólo se componen lados se expresa mediante su número. Tres lados serán 3. Si se componen únicamente cinco diagonales su expresión será 5+, y su valor exacto $5\sqrt{2}$.



MODULACIÓN ANTROPOMÉTRICA GENERAL

COTAS EN VARAS (M/2)



$1 = M/2 = 87,3 \text{ cm}$

$1+ = M/2 \times \sqrt{2} = 123,5 \text{ cm}$

M: 174,6 cm



FORMAS BÁSICAS



Francisco Javier ROLDÁN MEDINA
Dr. Arquitecto

PROPORCIONES NOTABLES



Plano de cotas y proporciones



Basa de 1 vara de largo por 7 dedos de alto (87,30 x 12,73 cm.)



Huella de 1+4 palmos (39,39 cm.)



por 1 + codo (61,73 cm.)



Tres huellas iguales



Patio

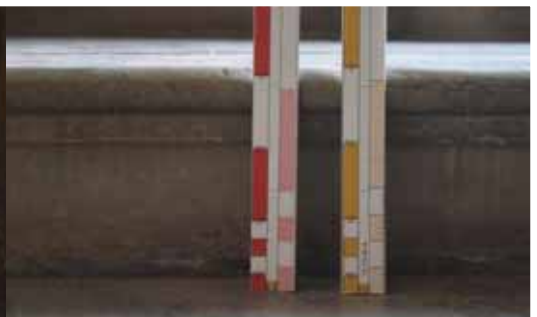


Solería de 5 palmos (36,38 cm.)



Ancho de losas de 6+16 dedos (44,53 cm.)

Solería de 1+pie (41,15 cm.)



Tabica de 2+palmos (20,58 cm.)

Tabica de 1 cuarta (21,83 cm.)



Basa de 2 pies (58,20 cm.)



Solería 2 pies



2 pies



Sillar de 5 palmos



Pilastra de 1+pie

Galería superior



Sillar de 1 codo (43,65 cm.)



Basamento de escalera de 1 codo



Pasamanos de 10 dedos (18,19 cm.)



Pilastra de escalera de 1+4 palmos



Basa de 1 + pie



Exedra de 1 vara



Puerta Sur



Cuadro de 1+codo



Separación de clavis 1+palmo (10,29 cm.)



Puerta Este



Separación clavos 6+4 dedos



Ancho de tabla de 1+2 palmos



Umbral de 2 palmos.
Solería castellana de 1+cuarta



Diámetro interior de 2+dedos



Almohadillado de 1 codo



Almohadillado de 1+codo cuadrado



Sillar de 1+cuarta



Sillar de 1 pie en hilera de 1 +cuarta



Sillar de 1 pie



Sillar de 1+3 palmas



Sillar de 1+3 palmas



Largo de sillar 1+codo



Argolla



Detalle de Puerta Oeste



Remate de 1 palmo de largo



Clavos de 3 dedos separados 2+1 dedos



Con un espesor de 1/2+1/2 dedos



Peinazo de 1 pie

Hoja



Basamento exterior del palacio con
acerado castellano y moderno



Cruz junto al palacio



Métrica toledana, castellana en SI



Sillar de 1 codo



Métrica toledana en el palacio y castellana en el
acerado



Por 1 pie



Puerta de las Granadas



Sillar de 1+cuarta



Sillar de 1 codo



Sillar de 1+codo



Sillar de 1 codo



Basa de 1 codo

