



ACTAS DEL
SIMPOSIO

EL PATIO CIRCULAR EN LA ARQUITECTURA DEL RENACIMIENTO



DE LA CASA DE MANTEGNA
AL PALACIO DE CARLOS V

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'Aviler, 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: Raíra, 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 Cometary 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 cortesanas,³³ 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 Torini (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 Torini l'indaco vecchio and the emergence of Spanish classical stereotomy» en AA. VV., *Teoria e Pratica del costruire: saperi, strumenti, modelli*, Ravenna-Bologna: 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: Wethey, 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 Rafaello, 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 Rafaello) 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.

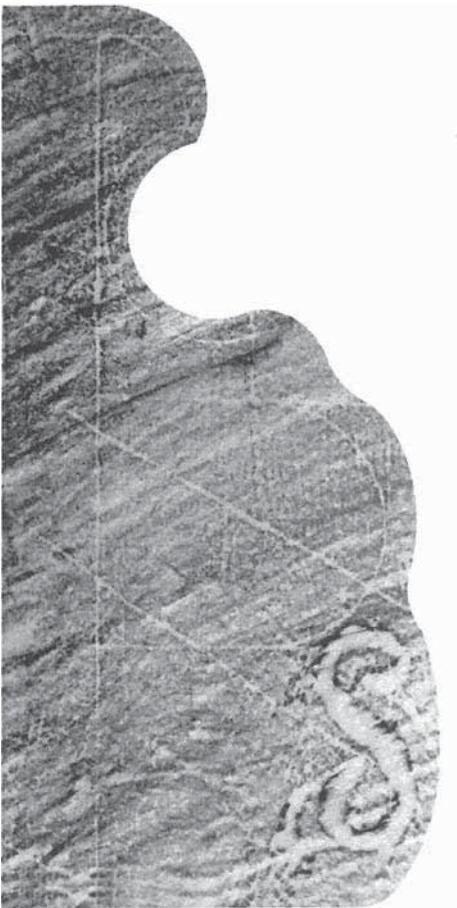


Fig. 2. Montea de base con anagrama. Sacristía de la Catedral de Sevilla.

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.

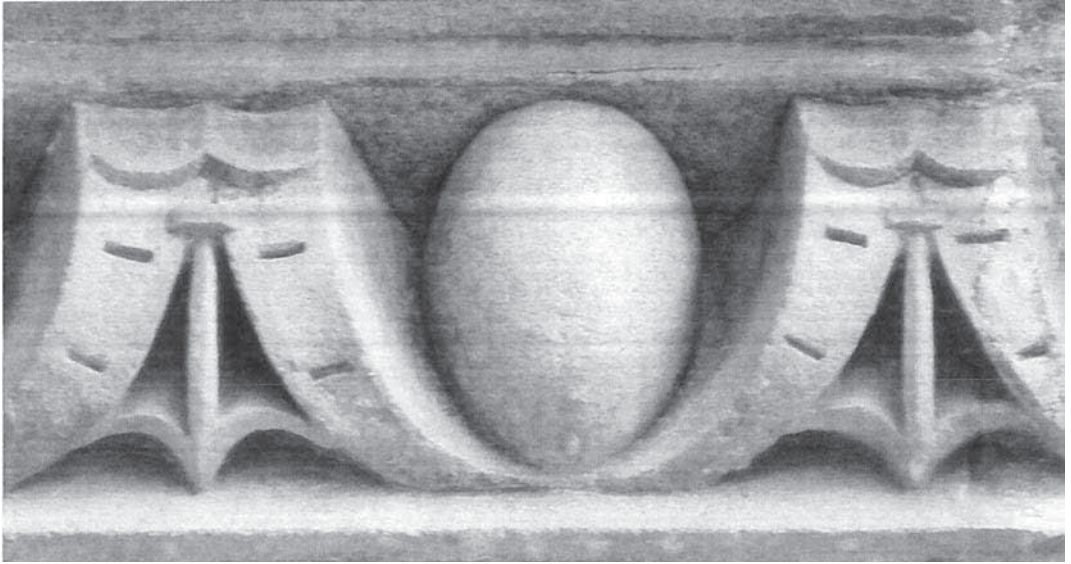


Fig. 3. Ovas y dardos. Detalle del Ayuntamiento de Sevilla.

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 estrafalario 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.

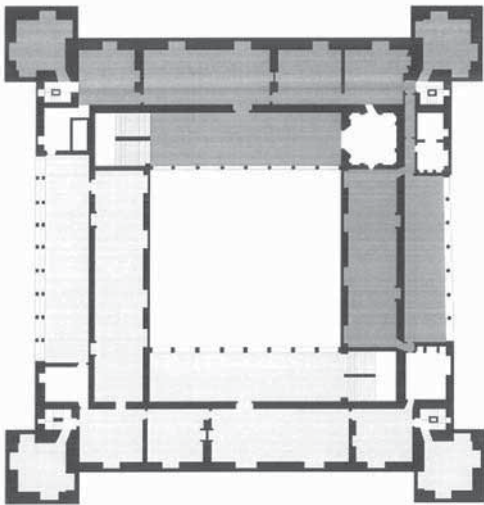


Fig. 4. Palacio de El Pardo. Luis de Vega.
Esquema de planta, dibujo de R. Alemany.

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: Lunverg, 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).

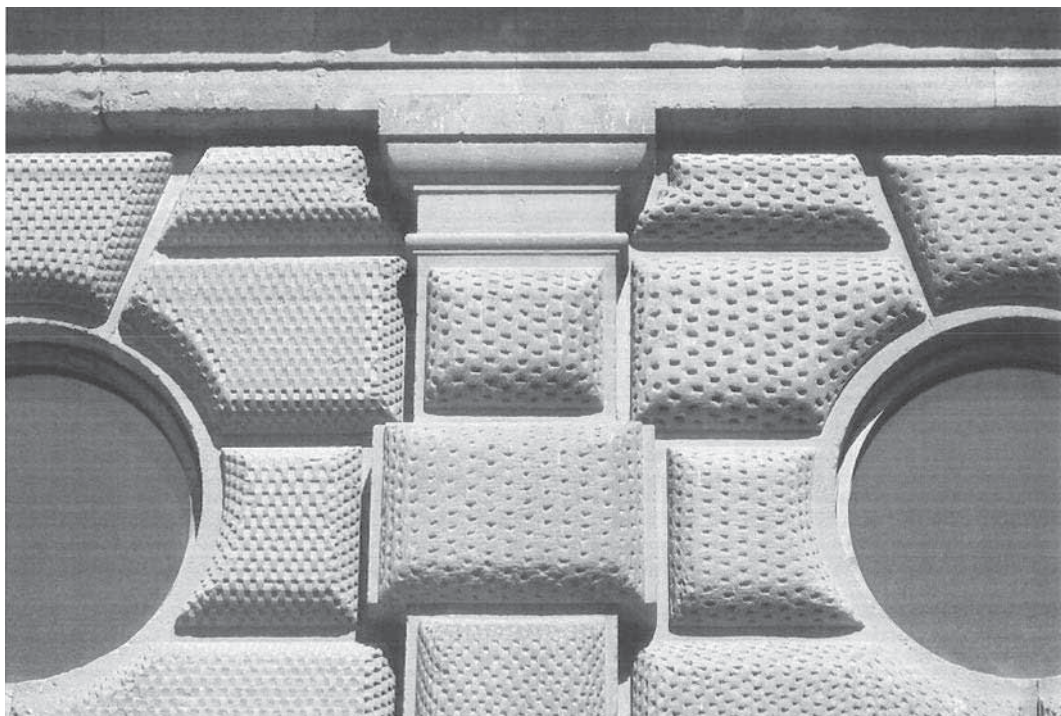


Fig. 5. Fachadas de planta baja: conservan el diseño inicial (los puntitos desconciertan a los alarifes).

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.

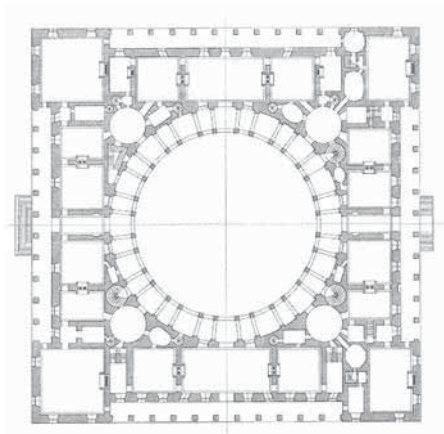


Fig. 6. Serlio, “Palacio para un príncipe en el Campo”. Redibujado por R. Bambó.

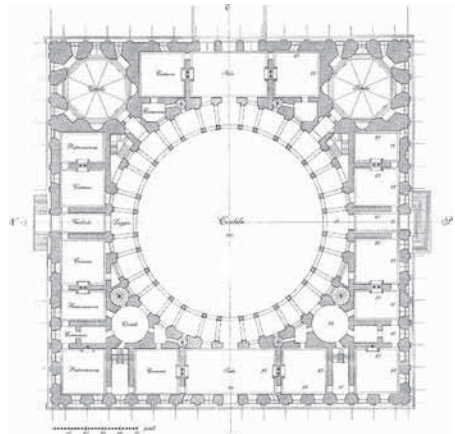


Fig. 7. Reconstrucción de un hipotético proyecto italiano para Granada. Dibujado por R. Bambó.

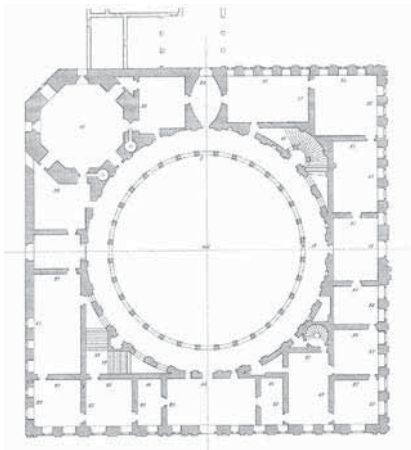


Fig. 8. Machuca, “Planta grande” del palacio de Granada. Redibujado por R. Bambó.

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

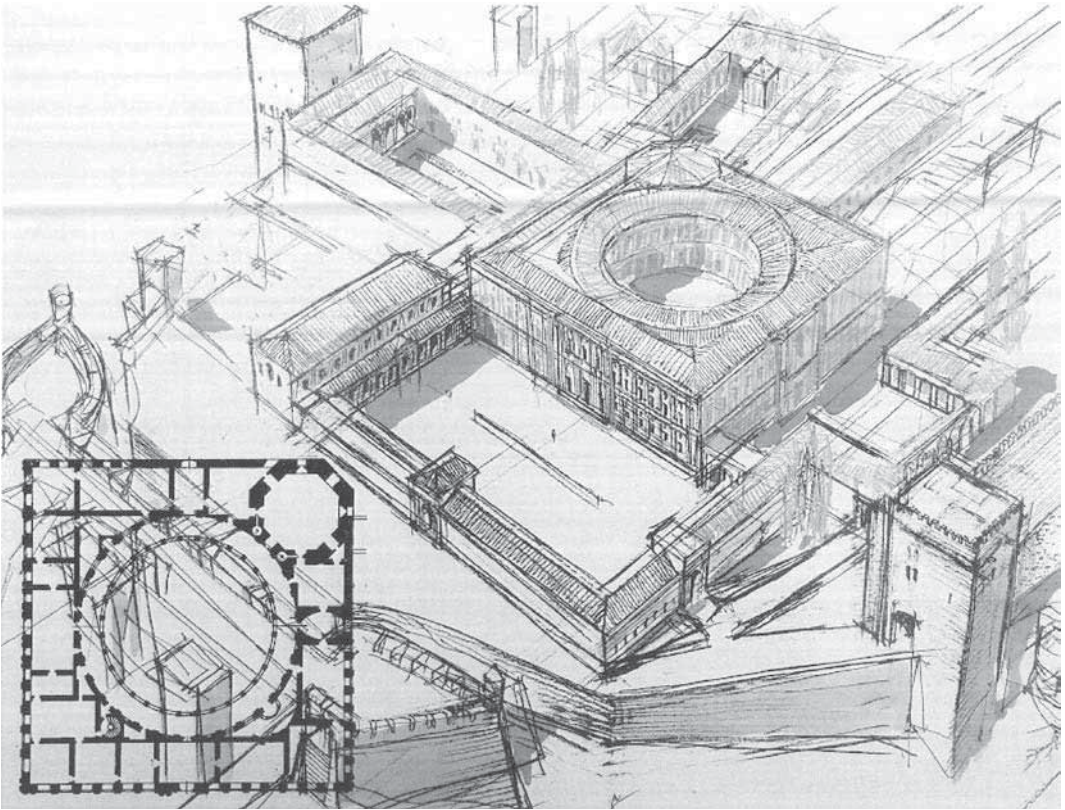


Fig. 9. Granada. El organismo se desguaza (Lorda 2000). Se enriquecen los exteriores: se pegan dos nuevas portadas.

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.

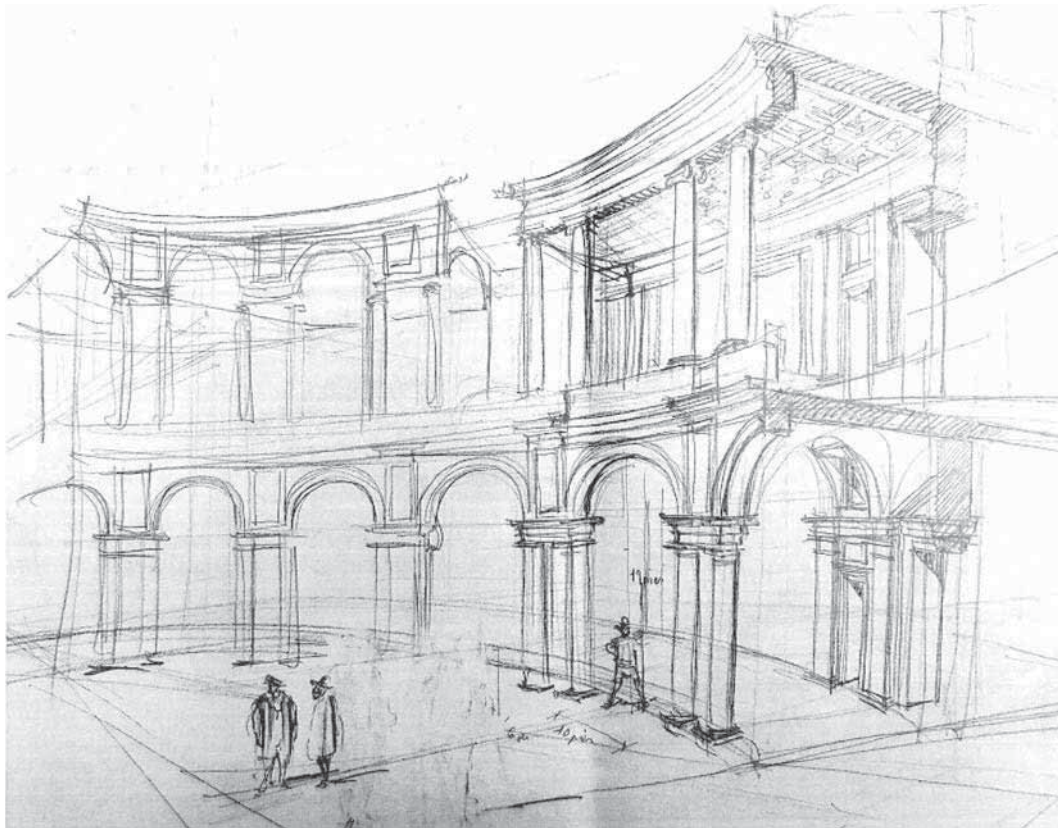


Fig. 10. Reconstrucción del patio del palacio (Lorda 2000) sobre modelos de Peruzzi, Serlio, Giulio Romano.

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.

- 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 sitios 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 testimonia 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

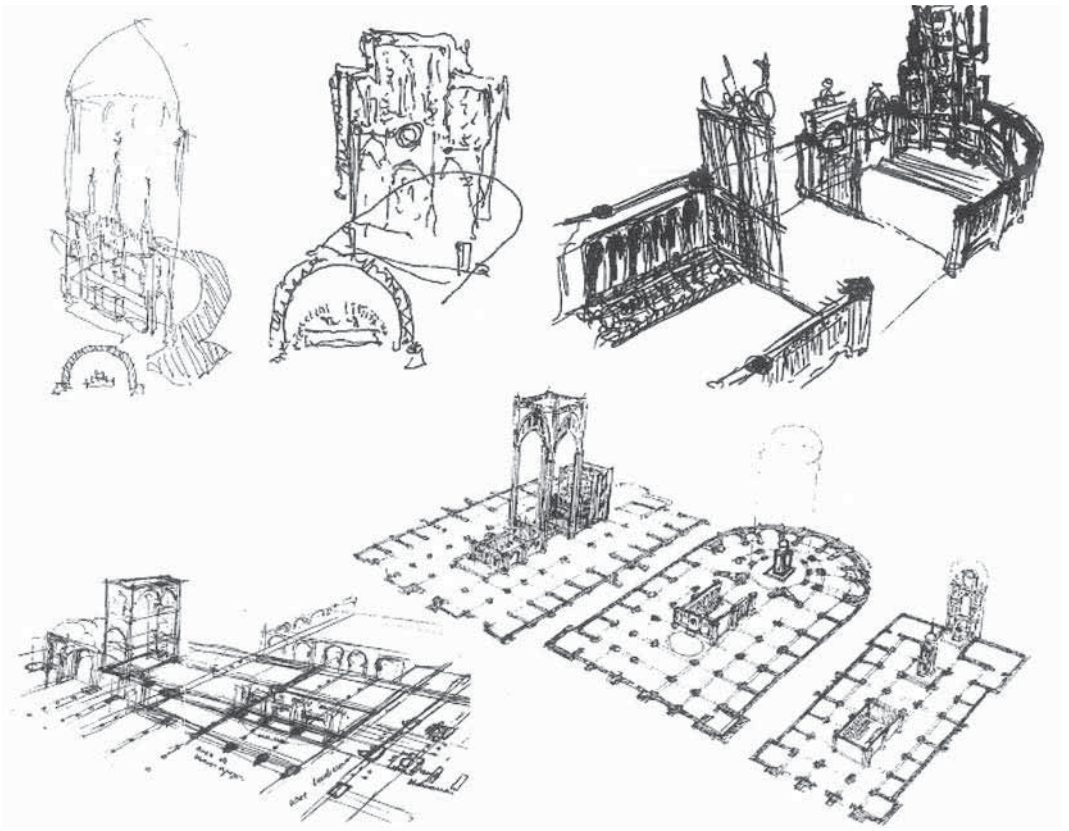


Fig. 12. Evolución de los sagrarios de coro catedralicio: de lugar "latente" a monumento central. Dibujos de J. Lorda.

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: Père 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 Siloé», *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.

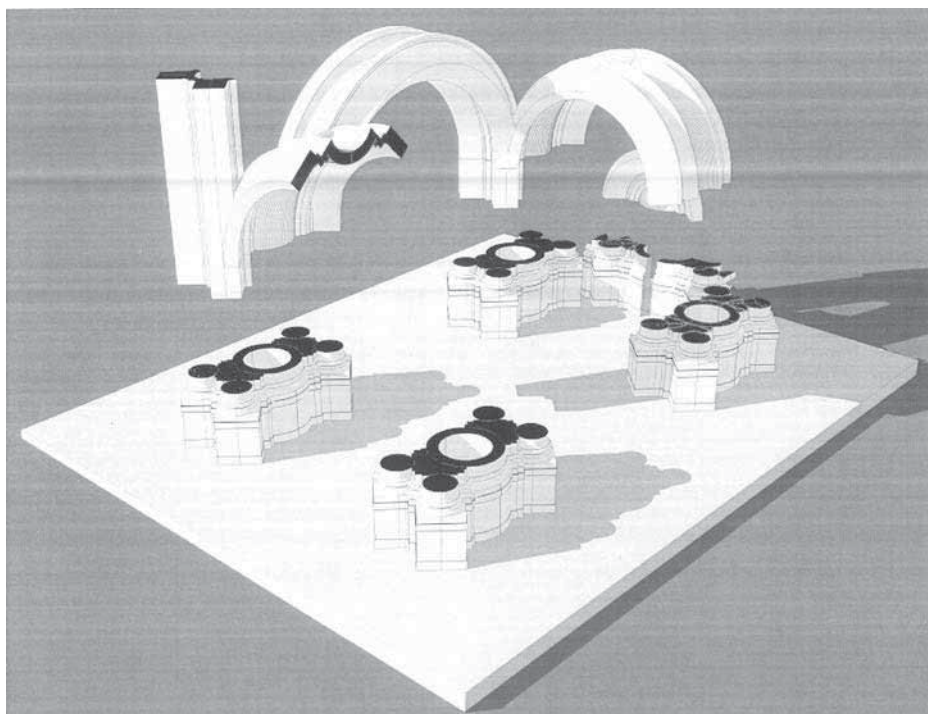


Fig. 13. Catedral de Cádiz: máxima complejidad, máxima correspondencia, en piedra.

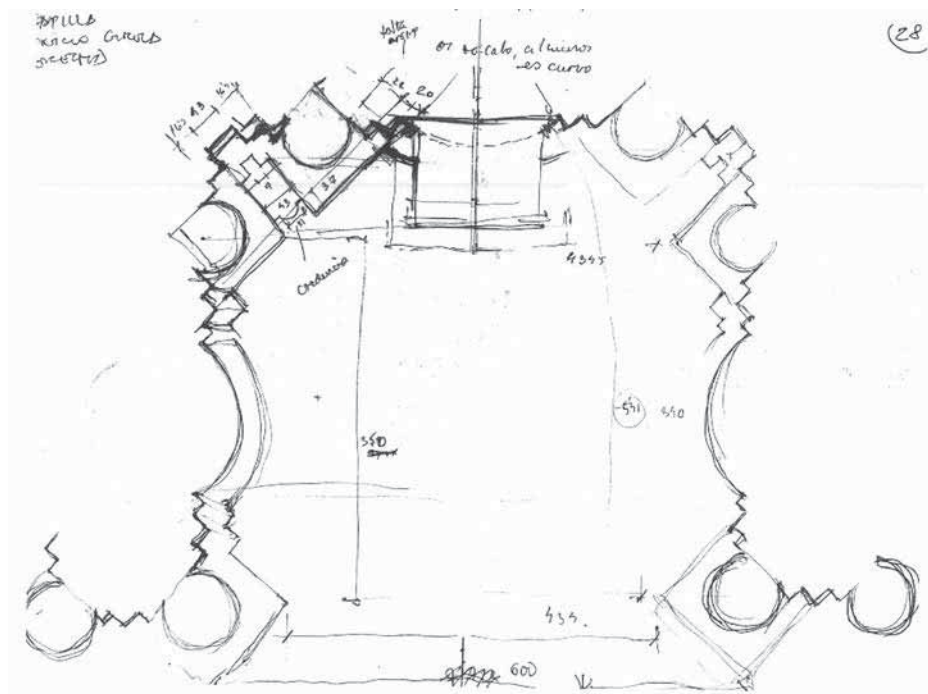


Fig. 14. Catedral de Cádiz. Dibujo de J. Lorda.

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 monstrence 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.