



**Instituto
Universitario
de Historia
Simancas**

Universidad de Valladolid

MASTER

*Europa y el Mundo Atlántico:
Poder, Cultura y Sociedad*

TRABAJO FIN DE MASTER

*La polémica entre la supremacía del pasado o el
presente. La transición al Renacimiento en Castilla y
su ejemplo en arquitectura*

PRESENTADO POR: MIREYA MANZANO MUÑOZ

DIRIGIDO POR: DR. MIGUEL ÁNGEL ZALAMA RODRÍGUEZ

RESUMEN: A través del presente trabajo se pretenden analizar cuáles fueron las causas y consecuencias directas que acabaron provocando la introducción en España de un nuevo estilo directamente importado de Italia. Sin embargo, teniendo en cuenta el caso español y si lo comparamos directamente con el ejemplo de Italia, vemos como en España, y más en concreto en Castilla, esta introducción se produjo de una forma lenta y mal organizada. Cuando comienzan a llegar las primeras formas ya en el siglo XVI, en la península nos encontramos con una ambigüedad estilística que provoca que contemporáneamente se construyan edificios de diferentes estilos artísticos tales como gótico o mudéjar, pero también edificios "híbridos" en los que se mezclan ambas tradiciones. Esto provocó que las nuevas formas se fueran introduciendo no de forma evidente, sino entremezclándose con la tradición artística anterior y que no sea hasta avanzado ya el siglo XVI cuando empiezan a aparecer obras donde realmente se refleja el espíritu renacentista, aunque en el caso de España, con matizaciones respecto a Italia.

Palabras Clave: Renacimiento, Gótico, Transición, Castilla, Siglo XVI.

ABSTRACT: Through this dissertation we pretend to analyze what were the direct causes and consequences that led the introduction in Spain of a new style directly imported from Italy. However, taking into account the Spanish "case" and if we compare it directly with the example of Italy, we see how in Spain, and more specifically in Castile this introduction occurred in a slow and poorly organized. When the first forms begin to arrive in the sixteenth century in the peninsula, we find a stylistic ambiguity which causes that at the same time appear buildings with different artistic styles such as Gothic or Mudejar, but also "hybrid" buildings in which are mixed both traditions. This caused that the new forms were not being introduced of an evident form, but intermixing with the previous artistic tradition and it was not until the sixteenth century when the works begin to appear where it really reflects the Renaissance spirit, although in the case of Spain, with nuances respecting to Italy.

Keywords: Renaissance, Gothic, Transition, Castile, Sixteenth Century.

CONTENIDOS

INTRODUCCIÓN, METODOLOGÍA Y ESTADO DE LA CUESTIÓN:	1
CAPÍTULO 1.- EL RENACIMIENTO COMO CONCEPTO	5
I. EL HUMANISMO	5
Concepto y características generales	5
¿Humanismo en Castilla?	8
II. EL SURGIMIENTO DEL RENACIMIENTO ARTÍSTICO: SU DESARROLLO EN FLORENCIA	10
El paradigma florentino	10
Comitentes y artistas.....	14
III. EL MODELO VASARIANO: HISTORIA DEL ARTE COMO HISTORIA DE LOS ESTILOS.....	19
Consideraciones generales.....	19
Giorgio Vasari (1511 - 1574) y <i>Le Vite</i>	20
Repercusión del modelo vasariano	24
IV. LA LITERATURA ARTÍSTICA	25
<i>Ut Pictura Poesis</i> y la consideración de la pintura frente a la poesía	27
Leon Battista Alberti (1404-1472) y la nueva valoración del artista	30
La importancia de la teoría del arte y su desarrollo durante el Renacimiento.....	34
La tratadística italiana.....	35
La tratadística española. El ejemplo de Diego de Sagredo.....	37
CAPÍTULO 2. EL RENACIMIENTO EN CASTILLA.....	43
I. LA PROBLEMÁTICA EN EL RENACIMIENTO ESPAÑOL	43
II. CONTEXTO HISTÓRICO SOCIAL.....	45
El fin del reinado de los Reyes Católicos. La difícil transición	45
Juana I de Castilla. La reina que no gobernó.....	47
La sucesión definitiva de Carlos V	49
CAPÍTULO 3. LA INDEFINICIÓN ESTILÍSTICA EN ARQUITECTURA	53
I. CONSIDERACIONES GENERALES	53
II. DENOMINACIONES POCO APROPIADAS. ¿PLATERESCO, PROTORRENACIMIENTO O PRIMER RENACIMIENTO?	56
III. EL CARDENAL MENDOZA Y EL EJEMPLO PARADIGMÁTICO DEL COLEGIO DE SANTA CRUZ EN VALLADOLID.....	60
La fundación del Colegio en Valladolid.....	62

La construcción final del Colegio de Santa Cruz	65
El Colegio de Santa Cruz y el Colegio de San Gregorio: diferencias irreconciliables	71
CONCLUSIONES	77
BIBLIOGRAFÍA	83

INTRODUCCIÓN, METODOLOGÍA Y ESTADO DE LA CUESTIÓN:

Plantear un proyecto mediante el cual se pretenden analizar las causas que provocaron la tardía asimilación del Renacimiento en Castilla no supone una novedad dentro de la historiografía del arte, sin embargo, con frecuencia el tema se ha analizado desde el punto de vista de la larga continuación del estilo gótico dejando de lado la consideración del porqué de esta extensión en el tiempo. Es por ello que este trabajo pretende ser el inicio de una investigación más exhaustiva sobre la problemática que encontró el Renacimiento a su llegada a España, la cual dificultó la asimilación de un estilo mucho más culto que el que hasta el momento se había desarrollado en la península.

A la hora de enfrentarse al estudio del nacimiento del Renacimiento en el reino de Castilla surgen una gran cantidad de interrogantes que hacen que con frecuencia el periodo sea visto como un momento de gran indefinición y que acabe siendo en cierta manera «menospreciado» por la historiografía del arte al compararlo con el desarrollo del Renacimiento en otros países como Italia o Francia.

El principal objetivo del presente trabajo fin de master se centra en el estudio de las características generales del Renacimiento en Castilla como un modo de iniciación a su posterior tesis doctoral. En concreto, debido al límite de extensión del trabajo y a su punto de partida para un estudio posterior, únicamente se ha centrado el estudio en el ejemplo de la arquitectura y más concretamente en la arquitectura del Colegio de Santa Cruz en Valladolid, ya que dentro del amplio campo de manifestaciones artísticas que engloba el periodo, la arquitectura es uno de los mejores ejemplos a través de los cuales poder observar la indefinición estilística que va a caracterizar el periodo.

Con este estudio se establece una conexión fundamental con los conocimientos obtenidos durante el Grado en Historia del Arte pero también con los adquiridos a través del Master Europa y el Mundo Atlántico, los cuales permiten contextualizar la actividad artística del periodo y realizar un estudio de la sociedad del momento para así poder encuadrar aún mejor cuales fueron las causas que llevaron al cambio de estilo en Castilla. A la hora de estudiar el periodo, frecuentemente se tienden a analizar tan solo las manifestaciones artísticas sin tener

en cuenta el contexto social de la época, sin embargo, para el estudio que nos ocupa he considerado fundamental dedicar un apartado concreto a la sociedad y cultura del momento, ya que no sería posible entender el cambio estilístico sin tener en cuenta el profundo cambio social que se produjo en la mentalidad de los humanistas italianos y que en mayor o menor medida se acabó exportando hacia España.

Su ejecución ha permitido realizar un exhaustivo trabajo de análisis bibliográfico centrado en diferentes materias que abarcan desde el Renacimiento en Italia, hasta el ejemplo concreto del Renacimiento en Castilla, pasando por otras disciplinas importantes para la evolución de la investigación como puede ser la teoría artística. A través de ello se ha intentado justificar como en España, el escaso entendimiento inicial de las teorías artísticas importadas desde Italia retrasó la llegada de un nuevo estilo artístico como es el Renacimiento y provocó que su utilización se limitara tan solo a los elementos decorativos, pasando a convertirse en un mero motivo ornamental y perdiendo la parte culta que había ganado con su creación en Italia.

Este arte desarrollado durante el siglo XVI en España presenta un carácter heterogéneo que dificulta en gran medida la clasificación estilística de un elevado número de obras artísticas. Durante este momento en España no se produce un desarrollo lineal, sino que nos encontramos por un lado la utilización de soluciones góticas que se prolongan a lo largo del siglo XVI y por otro lado nuevas líneas experimentales que demuestran la llegada de las nuevas tendencias renacentistas importadas desde Italia. Esto determina que coexistan obras con características estilísticas diferenciadas, y en algunos casos que estas mismas características cohabiten en la misma obra. Por lo tanto, se trata de un periodo complejo que necesita en gran parte beber de las teorías artísticas del momento, las cuales se pretenden estudiar en el proyecto.

Durante la primera mitad del siglo XVI predominó una estética gótica, que poco a poco fue incorporando elementos decorativos renacentistas que tienden progresivamente a la pureza siguiendo los principios de la arquitectura clásica, lo cual fue provocando el nacimiento de obras que pueden considerarse de un carácter «híbrido» e incluso a los mal llamados estilos, como el «plateresco».

En Italia, todo este proceso, aunque mucho más temprano, fue acompañado por una rica literatura artística que pretende explicar el porqué de estos cambios y justificar la ruptura con el estilo anterior basándose en la teoría clasicista. Fundamental para todo ello fue el descubrimiento de la obra *De Architectura* de Vitruvio, lo que a su vez sirvió como punto de partida no sólo para numerosas traducciones sino para la elaboración de nuevas teorías arquitectónicas como el caso de Andrea Palladio, Sebastian Serlio o Leon Batista Alberti. Es por ello que en el trabajo se ha dedicado un especial apartado al desarrollo de esta literatura artística. ya que no podría entenderse el estilo artístico sin comprender los principios que defendían estas teorías de los grandes maestros renacentistas.

Pronto, todo este interés por la antigüedad clásica se extendió hacia España y coincidiendo con la obra *Medidas del Romano* de Diego de Sagredo comenzó todo un cambio estilístico en la Península Ibérica en general, incluyendo dentro de ella también a Portugal. De hecho, su importancia fue tal que su línea de investigación fue seguida por numerosos artistas como Francisco de Villalpando, quien realizó la traducción del tercer y cuarto libro de Sebastián Serlio en 1552. Por ello, una vez analizadas las características de la literatura artística en Italia se dedicará un apartado concreto al ejemplo español, analizando las semejanzas y diferencias que presenta esta teoría española en comparación con la italiana.

Teniendo en cuenta todas estas consideraciones, el trabajo se estructura en tres apartados fundamentales que se interrelacionan entre sí:

- El Renacimiento como concepto
- El Renacimiento en Castilla
- La indefinición estilística en arquitectura

Siguiendo esta estructura en primer lugar se ha centrado el trabajo en consideraciones generales del Renacimiento, desde su aparición en Italia hasta el desarrollo de la cultura humanista, aspectos fundamentales para entender la evolución posterior y la consiguiente importación del modelo a España. Teniendo como base estos conocimientos se ha elaborado un segundo apartado en el cual se analizan estas mismas características, pero centradas en el ejemplo de España y más concretamente en el reino de Castilla. Por último, se ha desarrollado

un último apartado en el que se analiza la arquitectura del reino y se desarrolla el caso concreto del Colegio de Santa Cruz, al que se ha considerado como el más significativo de la arquitectura vallisoletana.

Para poder exponer estos tres apartados se ha tomado como punto de partida toda una serie de bibliografía general sobre el periodo del Renacimiento y su surgimiento en Italia en especial las obras *El Renacimiento italiano: cultura y sociedad en Italia* de Peter Burke (1972) y *El Renacimiento: artes, artistas, comitentes y teorías* de Miguel Ángel Zalama (2016). A partir de estas obras de las que se han extraído los aspectos más generales se han utilizado otras más específicas referentes a cada uno de los apartados, así como toda una serie de artículos de carácter científicos, una gran parte de ellos publicados por el BSAA u otras revistas especializadas dentro del mundo del arte.

CAPÍTULO 1.- EL RENACIMIENTO COMO CONCEPTO

I. EL HUMANISMO

En la Edad Media, el hombre era consciente de sí mismo como miembro de una raza, de un pueblo, un partido, una familia [...], es decir, sólo como componente de una categoría más general. Sin embargo, fue en Italia donde primero se rompió esta situación y el hombre se convirtió en un individuo espiritual y se reconoció a sí mismo como tal.

BURCKHARDT, Jacob, *La cultura del Renacimiento en Italia*

Concepto y características generales

Los humanistas italianos crearon las condiciones necesarias para la aparición de una nueva civilización y un nuevo estilo de vida al revitalizar, o en otros casos restaurar, ideales y valores surgidos en la Antigüedad clásica pero que fueron abandonados tras la caída del Imperio Romano y que permanecieron latentes durante el largo periodo medieval¹.

A mediados del siglo XIX, el historiador francés Jules Michelet (1798-1874) reutilizó el término que ya había utilizado siglos antes Vasari de Renacimiento² para referirse al tránsito entre la Edad Media y la época Moderna, ya que, para él, igual que para Jacob Burckhardt, el Renacimiento supone una ruptura con el mundo anterior³, eso que él denomina «tiempos oscuros». Para él, el tiempo que sucedió a la caída del Imperio Romano supone una época de decadencia, tinieblas y barbarie, y, por lo tanto, se entiende como un paréntesis entre el gran momento de la civilización romana y el nuevo mundo que acaba de resurgir⁴.

Al igual que el Renacimiento como estilo artístico, el surgimiento del Humanismo se sitúa en el siglo XIV en Italia a través de la figura de Francesco Petrarca (1304-1374), quien

¹ A partir de ahora se citará conforme a las normas de estilo del Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología. SAQUERO SUÁREZ - SOMONTE, Pilar y GONZÁLEZ ROLÁN, Tomás, «El Humanismo italiano en la Castilla del cuatrocientos: estudio y edición de la versión castellana y del original latino del “De infelicitate principum” de Poggio Bracciolini», *Cuadernos de filología clásica: Estudios latinos*, 21, 2001, págs. 118-119

² Michelet retomó el concepto de Renacimiento que ya había utilizado Vasari en un curso impartido en el Colegio de Francia entre 1840-1841 que fue publicado más tarde, en enero de 1855 bajo el título *Le Renaissance*.

³ PÉREZ, Joseph, *Humanismo en el Renacimiento español*, Madrid, Gadir, 2013, pág. 65

⁴ *Ibidem*, págs. 33-34

consideraba al mundo clásico como algo propio y cercano, entendiendo que el tiempo que había transcurrido había sido en vano, y sólo la Antigüedad debía ser tenida en cuenta⁵.

Pero no es hasta el siglo XIX cuando surge el concepto de Humanismo para definir un proyecto educativo basado en el estudio de las lenguas griegas y latinas y de la vuelta a los autores de la Antigüedad⁶. Desde sus inicios, los humanistas declararon su interés por cultivar lo que ellos llamaron las *humaniores litterae*, es decir, el saber en su totalidad⁷. Para la creación de esta nueva mentalidad se tomó como base los llamados *Studia Humanitatis*, a través de los cuales comienza un nuevo interés por recuperar la Antigüedad, en la cual, la figura del hombre es de gran importancia. Comprendían cinco disciplinas tales como gramática, retórica, poesía, historia y filosofía moral o ética⁸ y todas ellas tuvieron como interés común la Antigüedad y la búsqueda de la realidad mediante el análisis de los acontecimientos pasados y presentes⁹.

El humanismo es esencialmente crítica, es decir, someter a examen cualquier idea establecida. Es precisamente esta crítica lo que hizo que una de las preocupaciones principales fuera transmitir estas ideas críticas de una manera clara, a través de una lengua bella y elegante que se oponía al escolasticismo de los doctores anteriores¹⁰. El sueño consistía en entroncar con la tradición y forjar un nuevo mundo en el que los ideales de la civilización grecorromana volvieran a tener vigencia.

Es importante destacar el hecho de que el humanismo consideraba que con las Buenas Letras y las Bellas Artes el hombre era capaz de transformarse de un ser *salvaje* a un ser civilizado, y todo ello porque el hombre posee dos características que le son propias e inherentes: razón y uso del lenguaje.

⁵ ZALAMA, Miguel Ángel, *El Renacimiento: artes, artistas, comitentes y teorías*, Madrid, Cátedra, 2016, pág. 18-19

⁶ PÉREZ, Joseph, *op. cit.*, pág. 34

⁷ *Ibidem*, pág. 8

⁸ De ellas, la filosofía moral o ética desempeñaba una especial importancia, ya que supone separar lo bello de lo bueno. Hasta ahora, en toda la antigüedad clásica estos conceptos permanecían unidos, sin embargo, el desarrollo que se produce en la época de determinados campos como la teoría del arte o la literatura hace que ambos conceptos empiecen a separarse.

⁹ ZALAMA, Miguel Ángel, *op. cit.*, págs. 18-19

¹⁰ PÉREZ, Joseph, *op. cit.*, págs. 9-10

De esta manera, el humanismo fue capaz de crear una cultura laica, donde los letrados ya no necesariamente eran eclesiásticos sino personajes con un talento destacable capaces de introducir en la sociedad un espíritu crítico, racionalista, mediante el cual comenzaron a elaborar una nueva concepción del hombre que ya no pertenece a ninguno de los tres estados jerárquicos existentes en la sociedad medieval¹¹. Por lo tanto, la escolástica pasó a ocupar un lugar secundario dentro del ámbito cultural del Renacimiento ya que se entendía que el modelo de vida que el hombre había llevado durante la Edad Media le había presionado a llevar una vida acorde con los preceptos cristianos¹². Sin embargo, este cambio propició que el hombre aspirara a tener una vida mucho mejor, consideración que influyó de forma directa en el mundo de las artes, pues que éstos pasaron de ser miembros de un gremio a genios reconocidos en su siglo.

Pero el cambio no se produjo de forma brusca, sino que hubo que esperar un periodo amplio para que el hombre tomara conciencia de su identidad en cada una de las regiones. La primera de las regiones donde se produjo este cambio fue en Italia, donde por primera vez, el hombre se convirtió en un individuo espiritual y se reconoció a sí mismo como tal¹³. De hecho, el mismo concepto humanístico de renacimiento llegó a influenciar a los artistas de finales del siglo XIV y comienzos del siglo XV puesto que incluso los maestros ligados a una cultura gótica demostraron un fuerte interés por el arte clásico, si bien es cierto, que fue en el ambiente florentino donde la profundización en la antigüedad se convirtió en una auténtica conquista¹⁴.

Todo este cambio supone una emancipación de la religión, lo cual, para la época supuso una gran revolución, sin embargo, contrariamente a lo que pueda parecer, el humanismo en ningún momento se opuso a la religión, sino que ésta siguió desempeñando un papel importante dentro de la sociedad. De hecho, el humanismo no supuso la desaparición de la filosofía escolástica medieval, sino que incluso, autores destacados del momento como Marsilio Ficino llegaron a ser grandes conocedores tanto de la filosofía medieval como de la clásica¹⁵.

¹¹ SAQUERO SUÁREZ SOMONTE, Pilar y GONZÁLEZ ROLÁN, Tomás, *op. cit.*, págs. 118-119

¹² ZALAMA, Miguel Ángel, *op. cit.*, págs. 18-19

¹³ BURKE, Peter, *El Renacimiento italiano: cultura y sociedad en Italia*, Madrid, Alianza, 2001 [1972], pág. 21

¹⁴ MARÍAS, Fernando, *El largo siglo XVI: los usos artísticos del renacimiento español*, Madrid, Taurus, 1989, pág. 18

¹⁵ *Ibidem*, pág. 31

¿Humanismo en Castilla?

Una vez analizado el panorama que contribuyó a la creación de este nuevo ambiente humanista, cabe plantearse si durante los años de transición en Castilla, este humanismo fue capaz de llegar hasta nuestro territorio o si, por el contrario, al igual que en el resto de manifestaciones artísticas fue necesario esperar hasta avanzado el siglo.

En la actualidad, parece más que evidente que la llegada de textos humanistas a Castilla se produjo de forma casi inmediata a su creación en Italia por varias vías, ya que no debemos olvidar que la presencia de España en Italia se mantuvo sin interrupción desde el siglo XIII hasta comienzos del siglo XVIII. Por lo tanto, esta presencia no puede eludirse y con toda seguridad los contactos españoles con Italia hicieron que parte de esta nueva ideología calara en España.

Sin embargo, estudios ya algo anticuados como los realizados por Rusell apuntaban en su momento cómo «*existe la errónea suposición de que España llegara a absorber las doctrinas del humanismo italiano en el siglo XV*». Si bien es cierto que los estudios realizados en los últimos años parecen contradecir esta afirmación, ésta aún sigue teniendo su parte de razón, ya que como veremos más adelante, la llegada de textos italianos no supone necesariamente su asimilación dentro del contexto cultural. De hecho, esto mismo ocurrió con la llegada de teorías artísticas, que, si bien llegaron con frecuencia hasta nuestras fronteras, en la mayoría de los casos no fueron comprendidas en su totalidad.

La vida cultura española durante la primera mitad del siglo XV estaba sometida aún a una fuerte influencia de las enseñanzas escolásticas, pero a pesar de ello comenzaban a apreciarse ligeros indicios de una transformación intelectual al iniciarse un nuevo tipo de saber fuera de las escuelas y universidades que fue favorecido por una pequeña élite¹⁶ que participó en actividades literarias y educativas al margen de las desarrolladas en escuelas y monasterios¹⁷.

¹⁶ A pesar de la aparición de este nuevo tipo de personaje los libros suponían una considerable inversión y en muchas ocasiones, aquellos que tenían acceso a ellos carecían de la formación necesaria para su entendimiento.

¹⁷ DI CAMILLO, Ottavio, *El humanismo castellano del siglo XV*, Valencia, Fernando Torres, 1976, pág. 113

En España, este nuevo interés por la Antigüedad que se manifestó con la aparición de este nuevo tipo de intelectuales supuso un cambio radical con respecto al siglo anterior, sin embargo, en el caso español esta nueva situación difiere en gran medida con respecto a la italiana. Si bien es cierto que durante el siglo XV aparecen autores que demuestran un cierto interés por la recuperación de una cultura antigua pero no podemos afirmar que fueran conscientes de la revolución intelectual que sufrían sus coetáneos en Italia¹⁸. Es decir, aunque si encontramos textos que reflejan nuevas aspiraciones, a diferencia de Italia, no muestran interés en comprender el clima intelectual y cultural de donde había surgido este estilo clásico. De hecho, con frecuencia se confundían textos originales de versiones medievales corrompidas¹⁹.

Sin embargo, en medio de este clima de confusión en España también surgieron personajes destacados como el Marqués de Santillana (1398-1458), quien demostró un gran interés por los textos clásicos y la obra de humanistas italianos destacados, lo cual le llevó a reunir una importante colección de textos humanistas. Sin embargo, a pesar de su interés, su escaso conocimiento del latín limitó enormemente su actividad por lo que únicamente podemos considerarlo un caso aislado dentro del contexto español del momento.

El cualquier caso, lo que sí se puede afirmar es que «humanistas» equivalentes a los italianos no existieron en Castilla durante el siglo XV, sino que únicamente existieron lectores interesados en estas nuevas ideas que prestaron atención a textos llegados desde Italia por varias vías y que en muchos casos sirvieron a su vez para la producción activa de otros textos²⁰. Estas vías se pueden clasificar en tres grandes apartados que comprenden por un lado la correspondencia epistolar entre importantes humanistas italianos y letrados españoles tales como Alonso de Cartagena, por otro lado, los contactos personales entre humanistas italianos

¹⁸ Dentro del ámbito hispánico encontramos el ejemplo de Alonso de Nebrija, quien en el año de 1481 publicó sus *Introducciones Latinae* demostrando el comienzo de nuevas actitudes humanistas pero que no tuvieron una trascendencia suficiente para considerarse de especial importancia. MARÍAS, Fernando, *op. cit.*, pág. 16

¹⁹ DI CAMILLO, Ottavio, *op. cit.*, pág. 114

²⁰ FERNÁNDEZ LÓPEZ, Jorge, «Humanismo y comentario en la Castilla del siglo XV: Juan de Mena y Alonso de Cartagena», *Minerva: Revista de filología clásica*, 24, 2011, págs. 19

y españoles²¹ y, por último, la llegada de textos importados desde Italia realizados por importantes humanistas como Leonardo Bruni.²²

Hay que esperar al siglo XVI para que se desarrolle un humanismo español como tal debido en su mayor parte a que los contactos con Italia fueron más fecundos durante este periodo, donde las principales universidades de Alcalá de Henares, Valladolid y Salamanca desempeñaron un papel fundamental. Allí se educaron importantes hombres, que son quienes van a difundir los temas principales desarrollados por el humanismo a través de los cuales se renovó el ambiente intelectual de España²³.

II. EL SURGIMIENTO DEL RENACIMIENTO ARTÍSTICO: SU DESARROLLO EN FLORENCIA

La originalidad de Florencia radica en el clima de crítica incesante y de existencia intelectual al que se encuentran sometidos los artistas. Algo que genera una especie de apetito insaciable de gloria y de éxito. Florencia hace con sus artistas lo que el tiempo con sus hijos, que una vez creados, los destruye y consume poco a poco.

VASARI, Giorgio, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori [...]*

El paradigma florentino

Al escuchar la palabra Renacimiento inmediatamente asociamos el concepto a un momento glorioso para el mundo del arte y a un lugar concreto: Italia en el tránsito del siglo XIV al XV. Pero el concepto de Renacimiento que originariamente designó la renovación de las artes que se produjo en tierras italianas hoy se ha convertido en un marco histórico en el cual se incluye tanto la transformación mental como material que los europeos vivieron entre estos dos siglos.

²¹ De esta manera se entiende el gran interés por las letras del primer marqués de Santillana; Íñigo López de Mendoza quien demostró un gran interés por textos clásicos tales como las *Metamorfosis* de Ovidio o la *Eneida* de Virgilio. PÉREZ, Joseph, *op. cit.*, pág. 13

²² SAQUERO SUÁREZ - SOMONTE, Pilar y GONZÁLEZ ROLÁN, Tomás, *op. cit.*, págs. 117-118

²³ PÉREZ, Joseph, *op. cit.*, pág. 13

Este retorno a la Antigüedad se materializó gracias al «redescubrimiento» del modelo clásico, considerado como el más adecuado, que caracterizó la vida cultural del Renacimiento²⁴. Su nacimiento como estilo artístico podemos situarlo en los albores del siglo XV en Italia, a pesar de tener precedentes formales en autores que desarrollaron su trabajo en el siglo anterior tales como Giotto²⁵, y presenta un desarrollo posterior en el resto de países europeos que abarca hasta entrado el siglo XVI²⁶.

Fue a mediados del siglo XVI cuando Vasari sentó las bases del reconocimiento de un estilo artístico que se diferenciaba del inmediatamente anterior -el Gótico-, al que llamó Renacimiento²⁷. Para los protagonistas del primer Renacimiento florentino, el clasicismo representó no sólo el estímulo para ejecutar obras nuevas sino también el redescubrimiento de la naturaleza, la representación del cuerpo humano, de sus movimientos y su alma. Así redescubrieron las leyes de la perspectiva, que permitieron renovar el concepto de belleza basándose en las proporciones áureas.

Hoy entendemos el Renacimiento como el periodo en el que se produjo un cambio esencial en el modo de ver la naturaleza, imitarla, interpretarla y representarla; creando una naturaleza unitaria, no solo física sino también moral, histórica y religiosa²⁸. A partir de ahora, el hombre ya no era un humilde observador de la grandeza divina, sino que era su heredero natural en la tierra y por tanto la naturaleza ya no estaba aquí para ser contemplada y copiada, sino para ser examinada y comprendida creando una obra de arte organizada y comprensible²⁹.

Con esta nueva llegada se pretendió volver al antiguo legado de la Antigüedad, con el resurgimiento de formas arquitectónicas como los órdenes clásicos de las columnas o la utilización de motivos formales plásticos o pictóricos antiguos, pero también con la apropiación

²⁴ VANDO BLANCO, María del Carmen del, «La primavera del Renacimiento: la escultura y las artes en Florencia, 1400 - 1460», *Crítica*, 985, 2013, pág. 80

²⁵ AZCÁRATE RISTORI, Jose María, «Castilla en el tránsito al Renacimiento», VV.AA. *España en las crisis del arte europeo. Coloquios celebrados en conmemoración de los XXV años de la fundación del Consejo Superior de Investigaciones Científicas*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1968, págs. 129-130

²⁶ Este desarrollo tan tardío ya entrado el siglo XVI es el que nos vamos a encontrar en el caso de España, motivo que se pretende abordar en el siguiente trabajo.

²⁷ ZALAMA, Miguel Ángel, *op. cit.*, pág. 17

²⁸ MARÍAS, Fernando, *op. cit.*, pág. 17

²⁹ LETTS, Rosa María, *El Renacimiento*, Barcelona, Gustavo Gili, 1985, pág. 11

de creencias y temas mitológicos e históricos y finalmente con la adopción de elementos simbólicos como por ejemplo la forma de arco de triunfo. Con todo ello no se pretendía una copia de los mismos, sino penetrar en las leyes en las que se basaba el arte clásico.³⁰

En Italia, este Renacimiento se presentó como un deseo de entroncar directamente como la Antigüedad, saltando por encima de la Edad Media, a la cual se consideraba una época oscura y tenebrosa que se había caracterizado por la decadencia provocada por las luchas entre el poder imperial y religioso³¹.

Frente al simbolismo medieval, basado principalmente en el mundo espiritual, comenzó un nuevo interés por reflejar la realidad que les rodeaba. De esta manera empezó a desarrollarse un movimiento que sentó sus bases en la idea de incorporar elementos formales clásicos e ideas tomadas de la Antigüedad a una cultura que esencialmente se basaba en la fe cristiana³², de manera que el cambio de pensamiento condujo a un cambio en la expresión artística.

Esta irrespetuosa actitud que tenían los artistas florentinos hacia la época de la Edad Media nos lleva a pensar en la errónea afirmación de que la época medieval no fue capaz de crear ninguna manifestación artística que mereciera la pena y que por tanto hubo que esperar hasta su renacimiento en el siglo XV, afirmación que bebe directamente del modelo desarrollado por Vasari que veremos más adelante. Sin embargo, a pesar de este aparente rechazo, en realidad lo que hicieron los artistas italianos fue repudiar una tradición reciente en nombre de otra más antigua³³ como es el clasicismo. De hecho, a pesar de que los contemporáneos afirmaban estar imitando a los antiguos y rompiendo con el pasado más inmediato, en la práctica, se inspiraban en ambas tradiciones: tanto antigua como medieval. De hecho, con frecuencia, como afirma Burke, lo nuevo se superponía a lo viejo en lugar de sustituirlo³⁴.

³⁰ HATJE, Úrsula, *Historia de los estilos artísticos. 2, Desde el Renacimiento hasta el tiempo presente*, Madrid, Istmo, 1988, págs. 12-13

³¹ AZCÁRATE RISTORI, Jose María, *op. cit.*, págs. 129-130

³² *Ibidem*, págs. 129-130

³³ BURKE, Peter, *op. cit.*, pág. 25

³⁴ *Ibidem*, pág. 26

En Italia, estos siglos del Renacimiento supusieron un periodo de innovación para las artes, dando lugar a nuevos géneros artísticos como el retrato ecuestre o el busto y técnicas tales como las primeras pinturas al óleo y xilografías o los primeros libros impresos. Pero no sólo se produjeron innovaciones técnicas, sino también avances teóricos como el descubrimiento de las leyes de la perspectiva lineal, las cuales fueron utilizadas rápidamente por gran cantidad de artistas³⁵. Por otro lado, se produjo un importante desarrollo de nuevas disciplinas tales como la teoría del arte, la literatura o la política, que se hicieron más autónomas en este periodo.

Este nuevo interés por las leyes de la geometría resucitó la importancia de la matemática para la vida del Renacimiento, convirtiéndose en ayuda al servicio del arte buscando alcanzar el ideal de belleza. Es por ello que en la cultura del momento se presupone al artista como un hombre dotado de una formación científica.

Sin embargo, en el siglo XV, mientras Florencia alumbraba un nuevo arte basado en la recuperación del clasicismo, los Países Bajos centraban su empeño en una búsqueda de la realidad. Pero esto no solo es aplicable a los Países Bajos, sino que igualmente, mientras en Italia se desarrollaba este Renacimiento temprano, en el resto de países europeos se mantuvo el Gótico como estilo fundamental, desarrollando formas tardías con matizaciones en cada país concreto. Si exceptuamos casos aislados, esta situación continuó hasta el comienzo del siglo XVI cuando el Renacimiento comenzó a extenderse más allá de los Alpes a través de artistas italianos y extranjeros que a su vez hicieron el camino contrario hacia Italia. Esto provocó que a pesar de la extensión del Renacimiento se originaran estilos particulares -interpretaciones propias del Renacimiento- incapaces del alcanzar la validez del estilo italiano, pero igualmente destacados³⁶.

Esto nos debería llevar a pensar si realmente el origen del Renacimiento hay que situarlo en Florencia y si el resto de países fueron deudores y que hubo que esperar un siglo para que saliera de Italia³⁷. Todo esto se ha relegado por parte de la historiografía italo-céntrica cuando en realidad debería tenerse en cuenta por ser una realidad que no se puede olvidar³⁸.

³⁵ *Ibidem*, pág. 25

³⁶ HATJE, Úrsula, *op. cit.*, pág. 12

³⁷ ZALAMA, Miguel Ángel, *op. cit.*, pág. 13

³⁸ *Ibidem*, pág. 14

Pero todos estos cambios producidos en el campo del arte no son más que una consecuencia directa de la situación política del momento. Políticamente, los reinos de Europa crecieron y se convirtieron en Estados poderosos e Italia en concreto comenzó a ampliar su mundo en términos físicos. No sólo llegaron a las Indias ya conocidas, sino que los viajes ultramarinos permitieron el descubrimiento de unas Nuevas Indias: las Américas, y con ellas una nueva humanidad. Al mismo tiempo, el pasado iba quedando atrás y los particularismos feudales dieron paso al surgimiento de un Estado moderno, el Estado nacional, cuya autoridad se imponía a todos sus súbditos.

Pero fue en el ámbito espiritual donde se vivió un profundo enfrentamiento: la pugna entre dos credos pronto se convirtió en una conmoción política de una escala inimaginable. La lucha comenzada entre Roma y Lutero dio origen a las guerras de religión que devastaron Europa y la cristiandad latina, unida hasta entonces se rompió. Igualmente, el hombre del Renacimiento es ahora el «centro y medida de todas las cosas», de manera que las pinturas reflejan su mundo, los edificios se proyectan a su medida y la literatura celebra sus conquistas³⁹.

Comitentes y artistas

Pero este nuevo método de representación formal requería un nuevo tipo de cliente y artífice capaz de adaptarse a los recientes cambios y necesidades⁴⁰. Un papel importante para todo este desarrollo lo tuvieron los patronos, que podían ejercer su derecho para con el artista de diferentes modos. En algunos casos los patronos podían acoger al artista en su casa y a cambio de comida esperar a ver cubiertas sus necesidades artísticas. Sin embargo, en otras ocasiones el artista no se sentía bajo la presión directa de la vivienda del patrono, sino que mediante el sistema de encargo se establece la relación entre el artista y el patrono o bien, mediante el sistema de mercado donde el artista pone a la venta su obra, bien directamente al público o bien a través de un intermediario.

³⁹ LETTS, Rosa María, *op. cit.*, pág. 50

⁴⁰ MARÍAS, Fernando, *op. cit.*, 1989, pág. 18

Este nuevo cliente adoptó una actitud complementemente diferente a su predecesor. A partir de ahora ya no aparece como donante representado humildemente arrodillado frente a la divinidad, sino que ahora aparece instalado firmemente en el centro del cuadro, es decir, ya no es un simple donante, sino que se ha convertido en tema real de la pintura⁴¹.

Son ellos quienes impulsan la ejecución de la obra y permiten que vea la luz, pero dentro de sus encargos es interesante señalar la amplia extensión y estratificación, que abarca desde grandes instancias públicas y oficiales a corporaciones religiosas y civiles y a la pequeña burguesía⁴². Pero todos ellos comparten como elemento fundamental el interés por el nuevo estilo artístico, así como un nuevo sentimiento de ambición personal o familiar que va a quedar especialmente patente tanto en las fundaciones religiosas como en los encargos de carácter privado.

En un lugar destacado dentro de los comitentes se encuentran los ricos gremios de la ciudad de Florencia, así como las autoridades municipales y diversas hermandades religiosas de menor importancia, que se harán cargo fundamentalmente de encargos importantes dentro de la catedral y baptisterio, demostrando su activo interés por las artes⁴³. De todos los gremios que participaron en esta actividad artística, aquel que ejerció un patrocinio más fuerte fue el gremio del Arte di Calimala, de hecho, su importancia llegó a hacer que el resto de gremios pasaran a un segundo plano en cuanto a su promoción de empresas artísticas.

Pero además del papel de estas instituciones, la comitencia privada también alcanzó un importante protagonismo durante el periodo. Inicialmente se centró casi exclusivamente en donaciones o trabajos promovidos para la decoración de las dependencias de iglesias y conventos y únicamente desde mediados de Quattrocento comenzaron a sobresalir con fuerza encargos de carácter profano destinados a la vivienda privada⁴⁴. A través de estos encargos se

⁴¹ LETTS, Rosa María, *op. cit.*, pág. 50

⁴² WACKERNAGEL, Martin, *El medio artístico en la Florencia del Renacimiento: obras y comitentes, talleres y mercado*, Torrejón de Ardoz, Madrid, Akal, 1997 [1938], pág. 201

⁴³ Su participación no sólo se hace evidente en el patrocinio de la Catedral y el Baptisterio de Florencia sino también en iglesias de menores dimensiones como es el caso de la iglesia de Orsanmichele, para la cual se realizaron catorce estatuas por parte de importantes artistas del periodo del Renacimiento en las que se representan los patronos de cada uno de los gremios de la ciudad. WACKERNAGEL, Martin, *op. cit.*, pág. 202

⁴⁴ *Ibidem*, pág. 214

buscaba mantener la gloria y fama póstuma del personaje de manera que se volvió frecuente la colocación de los escudos del donante o las inscripciones con su propio nombre.

Dentro de estos encargos privados se encuentran fundamentalmente los miembros de las grandes familias de mercaderes y casas de comercio de Florencia, pero en ocasiones también aparecen miembros de la clase media haciendo encargos más modelos, pero igualmente interesantes.

En este grupo de comitentes privados hay que destacar el hecho de que, en contraste con la Edad Media, la cultura del Renacimiento fue especialmente secular, lo que se refleja en el hecho de que el número de pinturas con temas seculares fue mayor y aquellas obras que prestaban atención a los Santos eran menos devotas, y fue especialmente en los encargos de estos personajes donde mejor se aprecia este nuevo rasgo cultural⁴⁵.

Por lo tanto, según esta estructura, el marco urbano puede dividirse en tres estratos sociales bien definidos que se agrupan de la siguiente manera: La capa superior estaría integrada por el alto clero, nobles y caballeros, profesores y magistrados, grandes mercaderes y negociantes, funcionarios, letrados y miembros profesiones liberales. A ellos les seguiría un segundo estrato formado por artesanos y pequeños comerciantes. Por último, se encuentra el último de los estratos, el más pobre de todos, integrado por criados y mendigos. Esta organización en tres gremios supone la base de todo el debate que se producirá dentro del mundo del arte sobre la actividad artística, ya que la liberalidad del arte suponía el paso del segundo al primer estrato, y por lo tanto una gran mejora en la consideración social⁴⁶.

Dentro de esta estructura y dado sus ingresos, el artista se incluye dentro del nivel social del artesano medio y alto y por tanto en el segundo estrato de la sociedad, sin embargo, ya desde mediados de siglo su nueva auto conciencia comenzó a revelarse contra el escaso valor social que había tenido durante varios siglos⁴⁷. Es por ello que comenzaron a defender la importancia del valor de su profesión apoyándose en testimonios similares a los de la Antigüedad sobre el

⁴⁵ BURKE, Peter, *op. cit.*, pág. 31

⁴⁶ MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, «La situación social del artista», VV.AA. *El siglo de Oro de la pintura española*, Madrid, Mondadori, 1991, pág. 248

⁴⁷ WACKERNAGEL, Martin, *op. cit.*, pág. 333

valor elevado de las artes y sus maestros, como ocurre en el caso del tratado de la pintura de Alberti.

Desde el siglo XV el artista se había empeñado en elevar su condición social a través del reconocimiento de que su actividad era liberal y no mecánica. Fueron los pintores quienes primero comenzaron a defender esta afirmación, pero pronto los escultores se unieron a su causa, lo que a su vez originó un debate paralelo sobre cuál de estas dos artes era superior. Sin embargo, este enfrentamiento secundario no enmascaró el verdadero debate sobre la consideración del arte, cuestión que se estableció en dos terrenos, por un lado, el teórico y por otro el jurídico.

Dentro del campo teórico, a las aportaciones realizadas en Italia por parte de autores como Alberti, Leonardo o Vasari se suman años más tarde las de escritores españoles como Francisco Pacheco o Vicente Carducho que contribuyeron a difundir dentro del ambiente español la defensa que se venía realizando desde Italia.

Sin embargo, el debate sobre la consideración del arte no se limitó al campo teórico, sino que tenía también un trasfondo económico que se plasmó dentro del campo jurídico. El reconocer que su actividad no era algo meramente artesanal suponía librarse del pago de alcabala, un tributo consistente en el pago del diez por ciento de todo producto vendido. Los recaudadores de Hacienda consideraban que el cuadro era una mercancía y que la entrega del mismo al cliente suponía una venta. Sin embargo, para los pintores, su actividad no equivalía a una venta, sino a un acto creado por su inteligencia por lo que comenzaron también una dura lucha dentro del campo jurídico para reclamar su derecho a no pagar el tributo. A pesar de que la exención del pago no quedara definitivamente reconocida, tuvo consecuencias importantes en lo sucesivo ya que permitió que se extendiera la idea de que la pintura era un arte liberal como lo era la gramática, la aritmética o la música⁴⁸.

Pero además de su consideración social también es importante hacer una breve mención a su organización como profesional. La formación de los artistas no surgía de forma espontánea,

⁴⁸ MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, «*La situación...*», *op. cit.*, pág. 247

sino que comenzaba sometiéndose a la condición del aprendiz dentro del taller de un maestro de mayor categoría, ya que éste se había convertido desde hacía siglos atrás en el sistema tradicional de enseñanza⁴⁹. Esta organización en taller tenía grandes ventajas, ya que sólo así se comprende cómo es posible que un artista contratara tal cantidad de obras y pudiera tener a su cargo tal cantidad de aprendices.

Sin embargo, este sistema de organización tenía tantos inconvenientes como ventajas para el artista, y quienes se llevaban la peor parte eran sin duda los oficiales. Este método suponía que, dentro de los talleres, el maestro se limitaba únicamente a la realización de una mínima parte de la obra⁵⁰, mientras que la gran carga de trabajo quedaba en manos de los oficiales, lo que suponía una injusta consideración para muchos de los artesanos, ya que el nombre que circulaba era el del maestro, mientras que el resto de miembros del taller quedaba absolutamente en la sombra⁵¹.

Pero no todo eran inconvenientes, sino que el sistema también tenía grandes ventajas, aunque en este caso afectaran casi exclusivamente al maestro. El ser capaz de crear un taller de prestigio permitía a los artistas no sólo convertirse en personajes de renombre, sino también justificar los precios de sus obras, y en muchas ocasiones, los comitentes se conformaban con que el maestro realizara únicamente la parte que ellos establecían por contrato, quedando reservado a los aprendices el resto de la obra.

Sin embargo, la organización en el taller no fue la única manera en que podía organizarse el sistema de trabajo durante el Renacimiento, sino que también encontramos ejemplos de artistas destacados -como puede ser el caso de Miguel Ángel- que reiteradamente se negaron a trabajar con aprendices y prefirieron llevar a cabo sus obras personalmente.

⁴⁹ *Ibidem*, pág. 243

⁵⁰ Por supuesto, en estos casos no conviene generalizar, ya que encontramos casos en los que el maestro se limita únicamente a la realización de los bocetos y cartones preliminares, pero también casos en los que el artista interviene activamente en la realización de la obra.

⁵¹ MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, «*La situación...*», *op. cit.*, pág. 244

III. EL MODELO VASARIANO: HISTORIA DEL ARTE COMO HISTORIA DE LOS ESTILOS

Consideraciones generales

Antes de analizar tanto el desarrollo del método vasariano como las consecuencias posteriores del mismo, me gustaría hacer una breve mención a la situación anterior a su aparición, para así poder justificar mejor su aparición, el alcance que tuvo su planteamiento y el porqué de su desarrollo.

Antes de la llegada del Renacimiento, durante lo que tradicionalmente se ha entendido como Edad Media, no existía nada que pueda asimilarse a nuestra concepción actual de la Historia del Arte, la cual debe gran parte de su herencia a la obra publicada en 1550 en Florencia. No sólo existía una completa ausencia del concepto de artes plásticas o visuales, sino que incluso, en ocasiones ni siquiera se identifica a las artes como tal⁵².

Esto se debía al hecho de que, durante la Edad Media, las reflexiones sobre el arte eran predominantemente teológicas y estaban sometidas a directrices eclesiásticas, por lo tanto, no era posible una reflexión sobre la estética del arte ni tampoco sobre la idea de arte como algo autónomo⁵³.

En definitiva, la diferencia con el periodo que está por llegar se encuentra en el propio pensamiento, ya que, en la Edad Media, ni el artista es un intelectual ni pretende desarrollar una idea propia a través de su obra. Es decir, en el contexto medieval, el artista no es un sabio, sólo un artesano⁵⁴, algo que dará un giro completo con la llegada de las nuevas ideas humanistas y el concepto de la valoración del hombre. Esta nueva ideología permitirá que de ahora en adelante las consideraciones teóricas acompañen la práctica del arte, es decir, que la práctica se base en la teoría⁵⁵.

⁵² URIBE FERNÁNDEZ, Carlos Arturo, *Concepto de arte e idea de progreso en la Historia del Arte*, Medellín, Editorial Universidad de Antioquia, 2008, pág. 35

⁵³ *Ibidem*, págs. 37-38

⁵⁴ *Ibidem*, pág. 36

⁵⁵ WITTKOMEN, Rudolf, *La escultura, procesos y principios*, Madrid, Alianza, 1893, pág. 94

Giorgio Vasari (1511 - 1574) y Le Vite

Considerado por muchos como el «padre de la Historia del Arte», Giorgio Vasari (1511 - 1574) fue capaz de alumbrar una obra que tuvo el prestigio de cambiar radicalmente el transcurso de la Historia del Arte y el concepto que se tenía de ella.

Pintor y arquitecto nacido en la ciudad toscana de Arezzo, fue autor numerosas obras artísticas tanto de pintura como de arquitectura, algunas de ellas especialmente reconocidas como el *Palazzo degli Uffizi* en Florencia. Pero no es sólo en su obra artística donde reside su importancia sino en sus escritos, siendo el autor de un libro fundamental para la historiografía que lleva por título *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri - Vida de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue hasta nuestros tiempos*⁵⁶. Murió en 1574, pocos meses después que el duque de Florencia Cosme I de Médicis, a quien dedicó sus *Vidas* con un breve agradecimiento al comienzo de las mismas.

En su obra, Vasari no sólo reivindica la figura de pintores, escultores y arquitectos, sino que también difunde procedimientos técnicos y planteamientos teóricos que tendrán una gran influencia posterior. En estas introducciones como ya he mencionado trata con gran detenimiento y detalle las técnicas artísticas no sólo de pintura y arquitectura, sino también de escultura, un arte que nunca practicó⁵⁷ y que nos demuestra la consideración que tenía sobre ciertas manifestaciones artísticas.

Su obra comienza con un prólogo técnico sobre arquitectura, escultura y pintura, agrupadas bajo lo que él denomina «artes del diseño», incluyendo un tratado informativo y valioso sobre las técnicas empleadas en las artes⁵⁸. El hecho de que Vasari se limite a estas tres

⁵⁶ La primera edición de *Le Vite* fue publicada en 1550 en Florencia por la imprenta de Lorenzo Torrentino, por ello es conocida comúnmente como «torrentina». La segunda edición fue publicada igualmente en Florencia por la editorial Giunti en 1568. En esta segunda edición conocida como la «giuntina» Vasari fue consciente del éxito que alcanzó su obra por lo que introdujo nuevos estudios y correcciones en determinadas biografías como por ejemplo en el caso de Miguel Ángel, además de incluir su propia biografía.

⁵⁷ MONTIJANO GARCÍA, Juan María, *Giorgio Vasari y la formulación de un vocabulario artístico*, Málaga, Universidad, 2002, pág. 64

⁵⁸ GARRIDO RAMOS, Beatriz, «Vidas de Giorgio Vasari», *ArtyHum: Revista Digital de Artes y Humanidades*, 2, 2014, pág. 102

manifestaciones artísticas se debe al hecho de que todas ellas se basaban en el diseño, puesto que éste era una condición imprescindible para la realización de la obra de arte.

Al determinar que sólo eran tres artes las que se basaban en el diseño, se eliminaban numerosas manifestaciones artísticas que durante la Edad Media habían tenido la misma o mayor importancia que las consideradas como «artes mayores»⁵⁹.

Pero lo más interesante de sus vidas no es este planteamiento inicial sobre cuál de las artes tiene mayor importancia, sino que a partir del prólogo se plantea una hipótesis que trata de justificar. Esta hipótesis es lo que él denomina la «perfecta regla del arte». Según esta teoría todas las artes tienen que encaminarse a seguir esta perfecta regla del arte y para ello crea un sistema con un carácter biológico [Fig. 1].

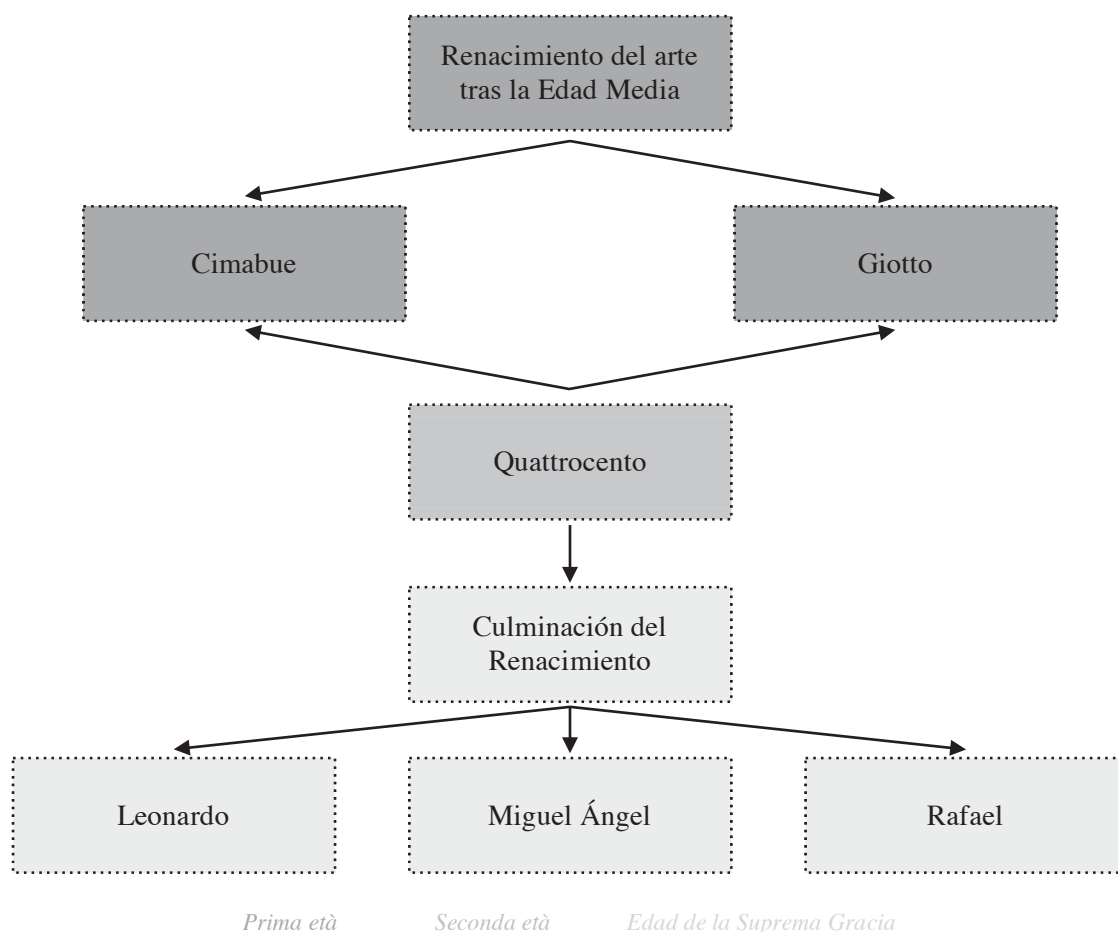


Fig. 1. Esquema del modelo desarrollado por Vasari basado en las tres edades.

⁵⁹ Véase el ejemplo de los tapices en comparación con la pintura. ZALAMA, Miguel Ángel, *op. cit.*, pág. 23

Según este planteamiento el arte nace, crece, se desarrolla y muere⁶⁰ y el comienzo se sitúa en una *prima età* iniciada por Cimabue y que tenía por culminación a Giotto. Esta primera época abarca desde mediados del siglo XIII hasta mediados del siglo XIV y se puede entender como la época de las «primeras luces». Las obras de ambos autores tienen elementos que anticipan a los que se usarán posteriormente en el Renacimiento, sin embargo, ambos autores no pueden considerarse como plenamente renacentistas. El hecho de que el comienzo del Renacimiento se inicie con el pintor Cimabue no está haciendo otra cosa que rechazar la Edad Media, ya que para el pensamiento del hombre renacentista había sido una etapa nefasta para el mundo del arte y por lo tanto era necesario una *rinascità*⁶¹.

Si seguimos estrictamente esta teoría de la *prima età* planteada por Vasari, no podríamos situar en ningún caso el Renacimiento en el siglo XIV, sino que habría que esperar a la *seconda maniera*, que coincide con el comienzo del Quattrocento, para la llegada del nuevo estilo⁶². Sin embargo, es interesante el hecho de que Vasari entienda esta primera edad como una época de descubrimientos para el mundo del arte, que así mismo abren camino al Alto Renacimiento que vendrá en edades posteriores.

Una vez concluida esta primera fase del modelo vasariano comenzaría lo que él denominó *seconda età*. El surgimiento de esta nueva etapa coincide con el concurso celebrado con motivo de la realización de las puertas del baptisterio de San Giovanni en Florencia. A partir de ahora es cuando se produce un cambio evidente entre la forma de hacer del medievo y del Renacimiento, que basará sus obras en las reglas de la geometría junto con un dibujo más correcto y una terminación más cuidadosa.

Hay que destacar el hecho de que en estas dos primeras edades son consideradas por él mismo como las «primeras luces»⁶³. De hecho, el mismo considera que el arte había seguido su curso a través de la historia en tres etapas fundamentales: la gloria de la Antigüedad, la decadencia de la Edad Media y el Renacimiento desarrollado en su tiempo.

⁶⁰ Este planteamiento aparece ya mencionado en la introducción del libro, donde llega a comparar al arte con el cuerpo humano.

⁶¹ ZALAMA, Miguel Ángel, *op. cit.*, pág. 24

⁶² *Ibidem*, pág. 18

⁶³ MONTIJANO GARCÍA, Juan María, *op. cit.*, págs. 64-65

Una vez superada esta *seconda età* llegaríamos a la última fase del modelo vasariano mediante la cual el Renacimiento llega a su culminación. Esta edad es la que Vasari denominó «edad de la suprema Gracia». En esta etapa quienes destacan son los grandes maestros del Alto Renacimiento tales como Leonardo, Miguel Ángel y Rafael, todos ellos florentinos. Al llegar a esta etapa, los artistas ya habrían sido capaces de convertir las rígidas normas de la etapa anterior en un apoyo que les sirviera para encontrar la Gracia en sus obras, es decir, obras superiores a las de la naturaleza.

Es muy interesante este concepto de Gracia que plantea Vasari, ya que por primera vez en el mundo del arte el concepto de *Grazia* se va a separar el concepto de Belleza. Según su idea, es posible alcanzar la Gracia sin Belleza, pero nunca la Belleza sin la Gracia.

Pero junto a la Gracia, Vasari también hace mención a la *Sprezzatura*. Se trata de un término italiano utilizado por primera vez en la obra de Baldassare Castiglione, *Il Libro del Cortegiano* (1527). Es una definición que en origen surgió dentro del ámbito cortesano para denominar a la noble disimulación del esfuerzo a la que estaba obligado el caballero cortés, sea cual sea la acción que desarrolle, pero con el paso del tiempo, este concepto se trasladó al mundo del arte, en especial a la pintura, para definir de esta manera la elegante soltura con que conseguían realizar sus obras determinados artistas.

Esta idea de la importancia del diseño para la consideración de las artes no aparece únicamente en esta obra de Vasari. Fue un hombre completamente comprometido con la cultura y la ideología de su tiempo, participando en las grandes polémicas que asolaban Florencia durante el siglo XVI y por lo tanto fue uno de los promotores del debate sobre la supremacía de la pintura o la escultura en las artes⁶⁴.

De hecho, su defensa de las artes del diseño y del papel del artista como genio va a tener como motor principal la creación de la *Accademia delle arti del disegno*. El ideólogo de toda esta organización fue Giorgio Vasari, pero siempre oculto bajo la sombra del propio Cosme I. Para la elaboración de su proyecto, tomó como punto de partida el realizado por Fra Giovanni

⁶⁴ MONTIJANO GARCÍA, Juan María, *op. cit.*, pág. 25

Monronsorli, el cual conoció en 1560 y que tenía como finalidad crear en su convento un espacio para acoger artistas pobres sin posibilidades. Esta idea sedujo a Vasari, que consideró la posibilidad de unificar este proyecto con su idea personal de recuperar la antigua compañía de San Lucas.

Repercusión del modelo vasariano

Este modelo desarrollado por Giorgio Vasari en sus *Vite* debe ser especialmente considerado para la Historia del Arte, de hecho, sus afirmaciones calaron tan hondo en la historiografía que han sido capaces de condicionar en parte su desarrollo posterior. Con ellas se llegó a determinar que las artes habían tenido periodos buenos y malos, que los buenos eran aquellos en los que triunfaba el arte clásico y que a estos estadios se había llegado tras un largo proceso de aprendizaje. Esto ha llevado a entender la idea de progreso como una sucesión de estilos, donde el arte clásico - bien de la Antigüedad o bien del Renacimiento -, es el mejor de los posibles⁶⁵. Sin embargo, en lo personal considero que esto no es más que un intento de encuadrar todas las manifestaciones artísticas dentro de un periodo concreto, algo que no es más que una forma errónea de intentar secuenciar unos estilos artísticos que a menudo mezclan sus características entre sí y que, por tanto, no se pueden clasificar de una manera tan simple.

Según su planteamiento, tan solo ciertos artistas encuadrados dentro del periodo Gótico tendrían una calidad significativa y merecerían ser tenidos en cuenta, mientras que el resto formarían parte del mundo de las sombras del que los artistas del nuevo mundo pretenden huir. Esto ha tenido una consecuencia directa, dando lugar a un cierto rechazo de la historiografía por el periodo medieval, al que se ha considerado de “menor calidad” teniendo en cuenta los parámetros establecidos por Vasari

Por otro lado, las *Vidas* de Vasari establecieron un límite para las artes que comprendían únicamente la arquitectura, escultura y pintura, agrupadas bajo las llamadas artes del diseño, lo cual tuvo como consecuencia directa una clara separación de otras manifestaciones artísticas,

⁶⁵ ZALAMA, Miguel Ángel, «Arquitectura y estilo en tiempo de los Reyes Católicos», VV.AA. *Isabel la Católica: la magnificencia de un reinado: Quinto centenario de Isabel la Católica 1504-2004*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales: Junta de Castilla y León, 2004

que siglos más tarde serán consideradas de nuevo como artes tales como la poesía. Por lo tanto, como consecuencia del modelo vasariano, hubo que esperar hasta el siglo XVIII para que el concepto de Bellas Artes se unificara de nuevo y de paso se volviera a plantear la necesidad de pensar en sus diferencias⁶⁶.

Pero una de las consecuencias más directas que se puede extraer del modelo vasariano es la creación de una historiografía italo-céntrica que pretende menospreciar todo aquello que no ha sido realizado en el contexto italiano. Para él, únicamente los artistas italianos, y más en concreto los florentinos y en algunos casos los romanos, fueron capaces de realizar un arte de suficiente calidad, hasta el punto de que su historiografía italo-céntrica rechaza aquellas manifestaciones artísticas realizadas fuera de Italia.

IV. LA LITERATURA ARTÍSTICA

La tendencia a imitar el mundo de la Antigüedad no se limitó únicamente al mundo de las artes prácticas, sino que también se extendió hacia el mundo de la tratadística y permitió revolucionar la injusta consideración social que había sufrido el artista desde los siglos anteriores. A través de este apartado trataremos de analizar las consecuencias directas sobre la consideración del artista que tuvo el desarrollo de una importante literatura artística, aspectos que brevemente se habían comentado con anterioridad (véase pág. 18).

Esta primacía de la retórica abierta por los *studia humanitatis* y la idealización de la cultura clásica permitió abrir una nueva conciencia donde los artistas quisieron encontrar en la Antigüedad su nuevo modelo, sin embargo, nunca llegaron a encontrar aquellos tratados que presuntamente habían regulado la actividad creadora de los artistas de la Antigüedad⁶⁷, ante lo cual se vieron obligados a redactar nuevos textos en un intento de ofrecer modelos teóricos sobre los que apoyarse.

⁶⁶ URIBE FERNÁNDEZ, Carlos Arturo, *op. cit.*, pág. 26

⁶⁷ PINEDA GONZÁLEZ, M.^a Victoria, «Renacimiento italiano y barroco español (el desarrollo de la teoría artística, de la palabra a la imagen)», *Anuario de estudios filológicos*, 19, 1996, pág. 399

El Renacimiento italiano y Alberti como uno de sus pioneros retomó la cuestión de la arquitectura como concepto, y asume por lo tanto de nuevo la referencia a los escritos clásicos de Vitrubio. Sin embargo, esta referencia no resulta una novedad, sino que la novedad radica en el modo de hacerlo. A lo largo de la Edad Media la lectura de la obra de Vitrubio había sido *manualística*, sin embargo, con la llegada del primer Renacimiento su lectura se transforma en *tratadística* y por tanto en crítica⁶⁸. Pero acompañando a la lectura de estos textos clásico comenzaron también a tomar medidas de edificios antiguos para así aprender el lenguaje clásico de la arquitectura y la gramática. Sin embargo, al enfrentarse al género de la pintura los modelos clásicos no estuvieron a su alcance ya que las pinturas de época romana no fueron descubiertas hasta el siglo XVIII y en adelante. Pero esto no evitó que buscaran modelos del mundo antiguo, en este caso tomados de fuentes literarias. De hecho, la crítica literaria de los escritores clásicos fue utilizada para aportar criterios para la excelencia en la pintura basándose en el principio de Horacio *ut pictura poesis* (como en la pintura, la poesía)⁶⁹.

Dentro del campo de las artes, Brunelleschi ya había dado el primer paso en el camino de la recuperación de la antigua arquitectura romana tomando, como él mismo decía, el *pantheon* romano como modelo para la realización de nuevas arquitecturas como es el caso de la cúpula florentina de Santa María del Fiore, considerada como símbolo de los nuevos tiempos⁷⁰. De hecho, sus biógrafos escribieron cómo con su arquitectura pretendía «volver a descubrir los métodos de construcción, excelentes y muy ingeniosos, que tenían los antiguos y sus proporciones armoniosas»⁷¹. Es decir, a través de su arquitectura continuó con la obra romana engrandeciéndola y devolviendo a la toscana la fe en la arquitectura basada en el rigor y el equilibrio, camino que desde el punto de vista de la teoría tiene como su mayor exponente a Leon Battista Alberti.

⁶⁸ ARNAU AMO, Joaquín, *La teoría de la arquitectura en los tratados. 2, Alberti*, Albacete, Tebar Flores, 1988, págs. 36-37

⁶⁹ BURKE, Peter, *op. cit.*, pág. 26

⁷⁰ ARNAU AMO, Joaquín, «*La teoría de la arquitectura en los tratados. 2, Alberti...*» *op. cit.*, págs. 17-18

⁷¹ MANETTI, Antonio, *Life of Brunelleschi*, (ed. Howard Saalman), University Park, Pennsylvania State University Press, 1970, pág. 51

Ut Pictura Poesis y la consideración de la pintura frente a la poesía

La consideración del artista como un simple artesano no es algo que surgiera inicialmente en la Edad Media, sino que ya desde la Antigüedad clásica se mantenía esta valoración, a pesar de que los artistas del Renacimiento se esforzaron en tomar los argumentos que a ellos les convenían para intentar cambiar esta situación. El inicio de esta consideración se remonta a la Antigüedad clásica, donde se fue desarrollando un sistema en el mundo de las artes que acabó por dividir las en dos grupos que no atendían a la estética: artes liberales -aquellas que expresaban sentimientos- y artes mecánicas o serviles -aquellas que manipulaban la materia-. Dentro de las primeras se encontraba la música o poesía, mientras que entre las segundas se encontraba la pintura, escultura y arquitectura⁷².

Al llegar la Edad Media, esta situación no sólo no cambió, sino que se mantuvo dando paso a una división a su vez de las artes liberales: por un lado, el *Trivium*, formado por la retórica, gramática y dialéctica y por otro lado el *Quadrivium*, formado por aritmética, geometría, música y astronomía/astrología. En ellas de nuevo no encontramos hueco para las artes visuales, de manera que durante la Edad Media permanecieron en segundo plano⁷³ y fue creciendo la idea de que había sido esta época la que había relegado a las artes a una oscuridad.

Pero al llegar el Renacimiento, la nueva mentalidad abierta por el humanismo determinó que el artista comenzara a rebelarse ante este sistema secular de las artes, y su preocupación se centró en encontrar argumentos que pudieran demostrar que, en tiempos anteriores, las artes habían tenido la consideración que ahora buscaban.

Es inevitable referirnos al hecho de cómo los tratados escritos desde mediados del siglo XVI hasta mediados del siglo XVIII hacen referencia en mayor o menor medida a la estrecha relación existente entre la pintura y la poesía, a las que se consideran, como afirma en su libro Rensselaer Lee «casi idénticas en su naturaleza, contenido y finalidad». Es por ello, que hemos considerado de especial importancia hacer una breve mención a la importancia de la frase *Ut*

⁷² ZALAMA, Miguel Ángel (coord.), *Ciencia y arte: La construcción del espacio pictórico*, Valladolid, Instituto de Estudios de Iberoamerica y Portugal de la Universidad de Valladolid, 2008, pág. 68

⁷³ ZALAMA, Miguel Ángel (coord.), «*Ciencia y arte: La construcción...*» *op. cit.*, pág. 73

pictura poesis y cómo se utilizó para justificar una relación entre estas dos artes, a pesar de que por motivos de extensión no podremos profundizar en exceso en el tema.

Dentro del mundo de la teoría artística, siempre estuvo presente la consideración de que la buena pintura -al igual que la buena poesía- era una imitación ideal de la acción humana, consideración que deriva directamente de las afirmaciones de Aristóteles, quien consideraba a la naturaleza humana como una naturaleza «elevada». Por lo tanto, los pintores, como los poetas, tenían como finalidad principal expresar la verdad general mediante unos temas que, gracias al conocimiento de las narraciones bíblicas y los clásicos grecolatinos, eran universalmente conocidos y tenían que aspirar no solo a gustar sino también a instruir a la humanidad⁷⁴.

Esta consideración deriva directamente de la Antigüedad Clásica y tiene como principal representante al poeta Horacio y al filósofo Aristóteles a pesar de que no sólo ellos con sus escritos contribuyeron a su valoración. Tanto la *Poética* de Aristóteles como el *Ars Poetica* de Horacio comparten el honor de haberse convertido en pilares fundamentales del pensamiento renacentista ya que con sus obras apuntaron interesantes analogías entre poesía y pintura que no pasarán desapercibidas para los intelectuales del Renacimiento.

A pesar de que su intención en ningún momento fue identificar ambas artes, Aristóteles realizó afirmaciones de especial importancia al hablar de cómo la naturaleza humana es objeto de imitación tanto por parte de pintores como poetas. Horacio por su parte, admitía que poetas y pintores tenían el mismo derecho a la libertad de imaginación⁷⁵. Pero no fue esta afirmación la que mayor revuelo causó al llegar la Edad Moderna, sino que al redactar su famosa frase *Ut pictura poesis* Horacio justificaba que la poesía podía compararse con la pintura, que muestra no sólo un estilo detallado sino también un estilo amplio que no gustará más que si se contempla desde cierta distancia⁷⁶. Por tanto, ante tales afirmaciones, ¿cómo no tergiversar la realidad para ganarse así un mejor puesto en la sociedad?

⁷⁴ LEE, Rensselaer W. *Ut pictura poesis: la teoría humanística de la pintura*, Madrid, Cátedra D.L. 1982, pág. 9

⁷⁵ *Ibidem*, pág. 16

⁷⁶ *Ibidem*, pág. 17

Estas comparaciones sirvieron a los artistas como punto de partida para desarrollar su crítica, de manera, que, ante la falta de una verdadera teoría propia en la Antigüedad, tomaron esta teoría literaria clásica al pie de la letra. Lo cierto, es que, en época humanista, estas analogías planteadas por los autores clásicos no hacían más que avivar sus ansias de reclamar para la pintura los mismos honores de los que gozaba la poesía y que, por lo tanto, permitía elevarla a la categoría de arte liberal. Pero lo llamativo es cómo los críticos no se limitaron a analizar los pasajes que les interesaban de forma aislada, sino que los utilizaron como cimiento de su teoría forzando su aplicación.

Pero no sólo los escritos de estos autores clásicos fueron tomados como punto de partida para su lucha, sino que también tuvo un papel destacado el arquitecto Vitrubio. Considerado por la historiografía como el autor del primer tratado de arquitectura conocido -y quizás el único escrito durante la Antigüedad-, a través de su escrito contribuyó a crear un falso mito alrededor de la figura del arquitecto que no pasaron por alto los intelectuales del Renacimiento. Su manual, *Architectura libri decem*, se consideró un auténtico manual de la arquitectura romana, ya que no solo ofrecía información útil sobre edificios y su decoración, sino también definiciones precisas sobre cuales debían ser las tareas de un arquitecto. Para Vitrubio, la arquitectura era una ciencia y como tal, el arquitecto debía poseer tanto la teoría como la praxis⁷⁷, y «solo aquellos totalmente formados que entienden lo que quieren hacer y al mismo tiempo saben cómo hacerlo llevarán a cabo sus planes de forma adecuada»⁷⁸. Por lo tanto, a través de su tratado ensalza la figura del arquitecto, para quien exige una formación teórica que abarque prácticamente todas las ramas del saber, en un intento de distinguir la figura del arquitecto del mero cantero o albañil⁷⁹.

Durante la época que nos ocupa, el ejercicio de la arquitectura -tal y como lo entendemos hoy en día- no era una profesión reconocida, y a diferencia del pintor o escultor, el diseñador de edificios no tenía un lugar definido dentro de los oficios, lo que hacía que no dispusiera de

⁷⁷ KOSTOF, Spiro (coord.), *El arquitecto: historia de una profesión*, Madrid, Cátedra, 1984, pág. 101

⁷⁸ Esta cita fue tomada por Alberti siglos más tarde en su tratado *De Re Aedificatoria* cuando plasmó «Un arquitecto no es un carpintero o ebanista [...], el trabajo manual no es más que un instrumento para el arquitecto, que, por medio de una habilidad segura y maravillosa y de un método, es capaz de completar su obra [...]. Para poder hacer esto, debe tener un conocimiento perfecto en cuanto a las ciencias más nobles y exactas». *Ibidem*, pág. 101

⁷⁹ ZALAMA, Miguel Ángel (coord.), «Ciencia y arte: La construcción...» *op. cit.*, pág. 69

formación específica ni tampoco de un gremio dedicado específicamente a los intereses profesionales de los arquitectos, por lo tanto, su papel quedaba relegado a otros gremios junto a humildes artesanos⁸⁰. Ante esta situación, sus afirmaciones fueron tomadas como un auto de fe por los teóricos del Renacimiento, que no dudaron en que lo recogido por Vitrubio había sido la realidad durante la Antigüedad y que, por tanto, el arquitecto -y por extensión los demás artistas- habían tenido la misma consideración de la que hablaban Horacio y Aristóteles y había sido la Edad Media quien se había encargado de relegar su prestigio a un lugar secundario.

Esta doctrina estaba más que implícita en los escritos de Alberti a pesar de que no era un gran conocedor de la *Poética* de Aristóteles, sin embargo, como veremos a continuación, sabía que los artistas de la Antigüedad habían tratado de dotar a sus obras de una belleza ideal. De hecho, además de estas citas literarias, lo que consiguió dar el paso definitivo en su consideración es la afirmación de que las artes visuales se basaban en postulados científicos, y en este paso tuvo un papel fundamental la obra de Alberti.

Leon Battista Alberti (1404-1472) y la nueva valoración del artista

Para alcanzar la libertad de las artes no bastaba con obras novedosas, sino que era necesaria una teoría con la que justificarlas, labor que fue comenzada por Leon Battista Alberti (1404-1472). Su obra escrita constituye un hito fundamental para la cultura del Renacimiento y en especial sus tratados artísticos, que veremos a continuación. Pertenecía a una familia romana de buena posición social lo que le permitió acceder a una importante formación universitaria en ciudades de gran prestigio como Padua, Venecia o Bolonia, algo que marcará su diferencia con otros artistas renacentistas del momento y justifica su afán por teorizar. Esta formación le permitió ser un gran conocedor de la obra de Vitrubio *Architectura libri decem*, la cual le inspiró en la realización de diversos tratados sobre pintura, escultura y arquitectura, pero también de otros personajes clásicos como Cicerón o Quintiliano, cuyos textos recién descubiertos se encargó de traducir durante su estancia en la escuela humanista de Gasparino Barzizza en Padua⁸¹.

⁸⁰ KOSTOF, Spiro (coord.), *op. cit.*, pág. 99

⁸¹ PINEDA GONZÁLEZ, M.^a Victoria, *op. cit.*, pág. 399

Es necesario destacar que en sus obras escritas no hace referencia a sus obras construidas, pero, en cualquier caso, la relación entre obra escrita-construida permanece implícita⁸². Pero lo más interesante de todos estos escritos es la elección del lenguaje que utiliza Alberti. Para sus obras, el artista escogió el latín ya que podía hacerlo sin presentar dificultad gracias a su licenciatura en derecho canónico, pero realmente esto reducía el número de público que podía acceder a sus escritos únicamente a la clase más culta, incluida al clero. Que Alberti escogiese este idioma no resultaba algo casual, sino que suponía un intento de custodia del saber para los primeros hombres del Renacimiento⁸³, pero al mismo tiempo, la utilización del latín se justifica porque le permite enlazar con la tradición de la gran arquitectura romana.

Frente a los tratados de Alberti, otros contemporáneos como Filarete redactaron sus escritos en lengua vulgar en un intento de ampliar su círculo de lectores, sin embargo, si tenemos en cuenta las reediciones publicadas del tratado de Alberti, es el único que encontramos escrito en latín durante los siglos XV, XVI y XVII lo que demuestra que la utilización del latín no redujo la difusión de su obra⁸⁴. En cualquier caso, sus tratados sobre pintura, arquitectura y escultura se sitúan en el centro de la tratadística del Renacimiento y los numerosos tratados que circulan en lo sucesivo no son más que meros satélites.

Dentro de este ambiente intelectual Alberti redactó el primero de sus escritos; *De pictura* (1435) en el que determinaba que la pintura era una ciencia regida por la geometría. La gran importancia de este tratado radica en el hecho de que, por primera vez, Alberti fue capaz de explicar cómo realizar un cuadro teniendo en cuenta la perspectiva *artificialis* o perspectiva *legittima*, diferente a la perspectiva real del ojo humano [Fig.2]. El hecho de que el artista fuera capaz de realizar una obra siguiendo este principio de la geometría tenía dos consecuencias fundamentales: en primer lugar, que el artista es un geómetra y la geometría es una de las artes liberales, por lo tanto, el artista no puede ser considerado un mero artesano, sino que es alguien que tiene unos conocimientos científicos y, en segundo lugar, que el artista es capaz de alcanzar la armonía en sus obras.

⁸² ARNAU AMO, Joaquín, «La teoría de la arquitectura en los tratados. 2, Alberti...» *op. cit.*, pág. 17

⁸³ *Ibidem.*, pág. 34

⁸⁴ *Ibidem.*, pág. 35



Fig. 2. Diferencia entre la perspectiva real y la perspectiva *artificialis*.

Pero los planteamientos verdaderamente fundamentales de la obra de Alberti los encontramos en su obra principal *De Re Aedificatoria*, deudora de la obra de Vitrubio y que durante un largo y arduo proceso de elaboración redactó en Roma entre 1443 y 1452⁸⁵. En ella toma como modelo la obra de Vitrubio y por lo tanto replantea en diez libros la estructura del texto. Se trata de una obra fundamental para el periodo, que además cuenta con la colaboración de importantes intelectuales del momento tales como el poeta Angnolo Poliziano, quien redactó la introducción de la obra además de estar dedicada a Lorenzo el Magnífico. En ella presenta la arquitectura como una ciencia y exige que sea algo orgánico, donde nada sobre ni falte, donde la armonía es la condición necesaria para lograr la belleza⁸⁶.

Yo voy a considerar arquitecto a aquel que con método y procedimiento seguro y perfecto sepa proyectar racionalmente y realizar en la práctica, mediante el desplazamiento de las cargas y la acumulación y conjunción de los cuerpos, obras que se acomoden perfectamente a las más importantes necesidades humanas. A tal fin, requiere el conocimiento y dominio de las mejores y más altas disciplinas. Así deberá ser el arquitecto.

ALBERTI, Leon Battista, *De Re Aedificatoria*

Todas las afirmaciones que acabamos de ver en las obras de Alberti tendrán el privilegio de cambiar la valoración que hasta este momento había tenido el artista. Al afirmar que era necesario que el artista siguiera los principios de la geometría se afirmaba también que el artista era necesariamente un geómetra y el geómetra era un científico y formaba parte de las artes liberales. Esto permitió que a partir de ese momento al artista se le abriera un nuevo mundo que hasta entonces le había sido vetado.

⁸⁵ SUAREZ QUEVEDO, Diego, «Sobre las primeras ediciones del *De re aedificatoria* de Leon Battista Alberti», *Pecia Complutense: Boletín de la Biblioteca Histórica "Marqués de Valdecilla"*. 9, 2008

⁸⁶ ZALAMA, Miguel Ángel, *op. cit.*, págs. 61 y ss

Toda la tratadística del siglo XV continuó en la senda abierta por Alberti y los teóricos del Quattrocento se esforzaron en separar las artes visuales de las artes serviles en un intento de otorgar a los artistas un reconocimiento social que históricamente se les había negado⁸⁷. Esta separación resultaba injusta para el artista ya que no reconocía su creatividad, sino que valoraba su arte en función de las horas de trabajo y los materiales utilizados. Por lo tanto, para ello se siguió justificando cómo el arte era una ciencia utilizando para ello fundamentos matemáticos y reclamando una formación intelectual del artista que no se daba en los talleres, lo cual permitió al artista cambiar su situación en la sociedad y dar el paso de artesano a «divino» llegado ya el siglo XVI⁸⁸.

Todos estos escritos no sólo de Alberti sino también de Cennini, Ghiberti, Vasari...nos demuestran claramente el intento por parte de los artistas de convertir el arte de su profesión en algo que fuera considerado no como una mera actividad manual, sino en algo equiparable a las artes liberales y por tanto intelectuales. Es así como justifica su afán por demostrar teóricamente como los fundamentos de su actividad están tanto en el intelecto como en la mano y que la dignidad de su disciplina se puede igualar a la de la poesía⁸⁹.

De hecho, el creciente avance del artista en pro de la libertad de su actividad acabó derivando -siglos más tarde- en determinadas actitudes y gestos que se consideraron de especial relevancia para una escalada dentro del ambiente social como puede ser el deseo del artista de lograr títulos complementarios al del propio oficio⁹⁰.

Pero estos planteamientos tenían una gran complicación, de manera que fuera de Florencia y sobre todo más allá de Italia, tardaron mucho tiempo en comprenderse y generalizarse, como es el caso de España que como veremos más adelante tuvo grandes

⁸⁷ A pesar de este rechazo hacia el artista que se produjo durante época medieval ellos siguieron con su pensamiento de que durante la Antigüedad el artista había gozado de un cierto privilegio y para ello tomaron como justificación ciertos textos tales como la famosa afirmación de Horacio *ut pictura poesis* a pesar de que con el tiempo ha quedado demostrado que ésta no hacía referencia a aquello que pretendían justificar los artistas del Renacimiento.

⁸⁸ ZALAMA, Miguel Ángel, *op. cit.*, pág. 62

⁸⁹ PINEDA GONZÁLEZ, M.^a Victoria, *op. cit.*, pág. 399

⁹⁰ Quizás uno de los ejemplos más conocidos de este intento de asegurarse títulos para sí mismo por parte del artista sea el de Diego Velázquez con su intento de convertirse en Caballero de la Orden de Santiago. MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, «La situación social del artista», VV.AA. *El siglo de Oro de la pintura española*, Madrid, Mondadori, 1991, pág. 257

dificultades para entender el nuevo lenguaje que se planteaba en los países italianos y lo único que supo realizar es una vaga interpretación personal durante los primeros años de introducción del lenguaje renacentista.

La importancia de la teoría del arte y su desarrollo durante el Renacimiento

Tal y como acabamos de ver en los diversos ejemplos que hemos ido mencionando, contraponiéndose al pensamiento medieval, la literatura teórica e histórica del arte del Renacimiento acentuó que la misión del arte era la imitación inmediata de la verdad⁹¹. Esto hace que el examen de los tratados artísticos sea de especial relevancia para el periodo que nos ocupa, no sólo por la importancia de sus contenidos, sino porque permite que asistamos a la recuperación de un nuevo género literario, el tratado.

El inicio de la Edad Moderna supuso que el pensamiento medieval anterior comenzara a reformarse, lo cual dio origen a un elemento perturbador: existía una unidad de partes, pero estas partes no tienen que estar supeditadas a un todo, sino que cada elemento tiene un significado en sí mismo⁹². Esta consideración, que en principio podría parecer algo meramente anecdótico, provocó profundos cambios en la mentalidad de la época y en los métodos de representación, que a partir de ahora se volverán más complejos.

Por lo tanto, nos encontramos ante una sociedad mucho más sofisticada que es capaz de aceptar y provocar un cambio con respecto al pensamiento previo y va a ser capaz de plasmar toda esta nueva mentalidad en una literatura que supone algo extraordinariamente nuevo con respecto a la anterior, ya que se basará primordialmente en la idea de que la obra de arte debía ser una copia fiel de la realidad. De esta manera, el espíritu del pensamiento humanista abrió un nuevo camino para la literatura del periodo, que comenzó a considerar que el mérito y el espíritu innovador de los grandes artistas de los siglos XIV y XV consistió en hacer volver el arte anticuado a la « semejanza con la naturaleza »⁹³.

⁹¹ PANOFSKY, Erwin, *Idea: contribución a la historia de la teoría del arte*, Madrid, Cátedra, D.L. 1998, pág. 45

⁹² De esta manera la belleza se entiende como una agregación de partes, y por tanto, todos los elementos que la conforman tienen que ser visibles en la misma obra. Por tanto, la belleza se convierte en analítica y deja de ser unitaria.

⁹³ PANOFSKY, Erwin, *op. cit.*, pág. 46

Pero paralelamente a este concepto de imitación, se desarrolló también la idea del concepto de superación de la naturaleza, mediante el cual, la libre fantasía del artista era capaz de transformar las imágenes más allá de las posibilidades naturales, creando así figuras totalmente nuevas y, sobre todo, eligiendo y corrigiendo es capaz de crear nuevas formas con un grado de belleza superior al de la naturaleza. De hecho, esta idea fue plasmada por Alberti al afirmar que «el pintor debe no solo alcanzar la belleza en todas las partes, sino añadir además belleza, ya que, en la pintura, la belleza no es menos agradable que necesaria»⁹⁴.

De estas dos consideraciones tuvo que derivar lo que nosotros consideramos teoría del arte y que se distingue de la literatura artística del medievo porque ya no responde a la pregunta; ¿Cómo se hace esto?, sino a una pregunta completamente diferente y ajena al pensamiento medieval; ¿Qué aptitudes son necesarias?⁹⁵. Esta teoría surgida en el siglo XV tuvo ante todo una finalidad práctica ya que como en otros casos, pretendía legitimar al arte contemporáneo como heredero auténtico de la antigüedad greco-romana.

La tratadística italiana

Antes de analizar el alcance que tuvo el desarrollo de la tratadística dentro del ambiente español es necesario hacer una breve mención a la importancia y desarrollo que alcanzó dentro de Italia. A partir de su tratado de arquitectura, León Batista Alberti creó un fundamento teórico que no pudo ser superado completamente por ninguno de sus contemporáneos, pero a pesar de ellos, no fueron pocos los que intentaron seguir su tradición⁹⁶.

La inspiración en el tratado de Vitrubio no fue solo utilizada como punto de partida por Alberti, sino que fueron muchos otros quienes tomaron como base los escritos del autor clásico. Realmente, el descubrimiento del Codex Harleianus por parte de Poggio Bracciolini en Sant Gall en el año de 1416, no fue lo único que atrajo la atención hacia Vitruvio, sino que al menos

⁹⁴ ALBERTI, Leon Batista, *Della Pittura*, ed. Janitschek, 1877 [1540], pág. 151

⁹⁵ PANOFSKY, Erwin, *op. cit.*, pág. 49

⁹⁶ HANNO WALTER, Kruft, *Historia de la teoría de la arquitectura. 1, Desde la Antigüedad hasta el siglo XVIII*, Madrid, Alianza, 1990, pág. 61

en Italia, su difusión ya se había producido desde tiempos de Petrarca y Boccaccio⁹⁷. Pero a pesar de todo, su obra se convirtió en el fundamento para toda la tratadística de la arquitectura del Quattrocento en Italia.

Pero no solo encontramos traducciones del tratado de Vitruvio durante esta época, sino también nuevas aportaciones como en el caso del Trattato di Architettura de Antonio Averlino Filarete, considerado por algunos autores como el «primer escritor de arquitectura después de Alberti»⁹⁸. Sin embargo, aunque en parte puede considerarse como un sucesor, son grandes las diferencias entre ambos autores, comenzando por la lengua en la que escriben sus obras. Frente a Alberti, Filarete optó por redactar su tratado en lengua *volgare* para así poder acceder a un mayor público y en forma de diálogo entre el arquitecto y el príncipe Sforza, como si de una novela se tratase⁹⁹. Con esta estructura redacta una obra en la que fundamentalmente se describe paso a paso el proceso de planificación y construcción de la ciudad ficticia del príncipe Sforza, la *Sforzinda*¹⁰⁰.

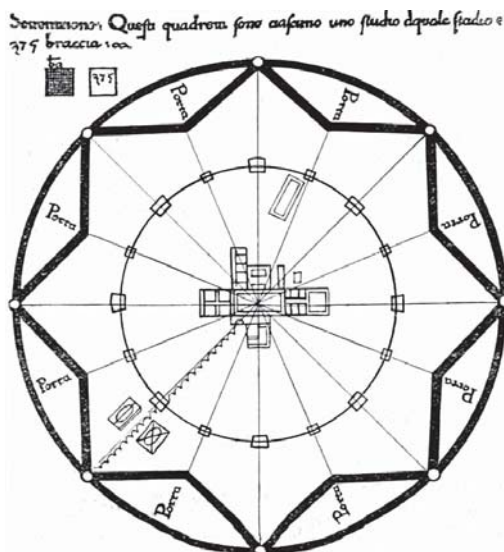


Fig.3. Plano de la *Sforzinda* realizado por Filarete en su *Trattato di Architettura*.

A través de esta descripción demuestra su dominio de la arquitectura militar, de hecho, él mismo se presenta como arquitecto militar. La *Sforzinda* [Fig.3] supone una utopía urbana; se trata de una urbe renacentista para una sociedad jerarquizada, semejante a las que pintan pintores de la época¹⁰¹. En ella utiliza una traza basada en una geometría rigurosa dentro de la mentalidad humanística de la época, sin embargo, a diferencia de Alberti, su obra no pretende ser una teoría de la arquitectura, de hecho, encontramos un cierto eco medievalista en la

⁹⁷ *Ibidem*, pág. 61

⁹⁸ *Ibidem*, pág. 61

⁹⁹ Es interesante destacar el hecho de que a pesar de estar escrito en lengua italiana vulgar -lo que aparentemente permitía tener un mayor alcance- su obra no se divulgó inmediatamente como sí sucedió con la obra de Alberti.

¹⁰⁰ ARNAU AMO, Joaquín, *La teoría de la arquitectura en los tratados. 3, Filarete, Di Giorgio, Serlio, Palladio*, Albacete, Tebar Flores, 1988, pág. 8

¹⁰¹ ARNAU AMO, Joaquín, «*La teoría de la arquitectura en los tratados. 3, Filarete...*» *op. cit.*, pág. 9

obra de Filarete en la inclinación que siente hacia lo esotérico tomado de la iconografía gótica¹⁰².

Sin embargo, no fue esta obra de Filarete la que tuvo mayor influencia en España, si bien su diseño del hospital fue muy repetido¹⁰³, ya que a pesar de calificarse a sí mismo como exponente del Renacimiento, gran parte de sus ideas siguen siendo aún medievales, por lo que el punto de partida de nuevo fue la obra de León Batista Alberti.

La tratadística española. El ejemplo de Diego de Sagredo

Si analizamos la tratadística española a la sombra de los grandes tratados italianos, es probable que acabemos considerando a los tratadistas españoles como simples imitadores suyos, a veces llegando incluso hasta el extremo del plagio. Sin embargo, a través de este capítulo no se pretende poner de relieve la escasa imaginación de nuestros artistas, sino la importancia que alcanzó la tratadística en nuestro país y las consecuencias que ello supuso.

A pesar de que encontramos un cierto número de tratadistas de artes plásticas en España, en ningún caso puede ser equiparable a Italia, quizás por la sencilla razón de que, en España, no existía la conciencia intelectual que se alcanzó en Italia durante el periodo. Además, en su mayor parte, estos tratados quedaron inéditos en su tiempo por lo que muchos de ellos tan solo pudieron influir de una manera tardía o limitadamente en los artistas de la época.

De todos ellos, son sobre todo destacables los teóricos de arquitectura¹⁰⁴, en menor medida los de pintura y en último término de escultura, ya que en este caso tan solo encontramos el tratado de Juan de Arfe¹⁰⁵. En el caso de la arquitectura, sus fundamentos teóricos son más

¹⁰² *Ibidem*, pág. 9 y ss

¹⁰³ En España encontramos como ejemplo de seguimiento del modelo de Filarete el Hospital de los Reyes Católicos en Santiago, el Hospital de San Marcos en León y el Hospital de Santa Cruz en Toledo.

¹⁰⁴ Algunos de estos tratados de arquitectura no se limitan exclusivamente a este campo de las artes, sino que en ocasiones, a la manera de Alberti, dedicaron también una pequeña parte a la teórica de la pintura. GÁLLEGO, Julián, *El pintor, de artesano a artista*, Granada, Diputación Provincial de Granada, 1995, pág. 53

¹⁰⁵ Desarrolló una importantísima labor teórica iniciada en el año 1572 con la publicación en Valladolid del *Quilatador de oro, plata y piedras* y continuada en Sevilla entre 1585 y 1587 con las dos primeras ediciones de la *De Varia Commensuracion para la escultura y la architectura* y la *Descripción de la traza y ornato de la custodia*

sólidos que en el caso de la pintura que no hacen más que repetir las ideas de Leonardo da Vinci, Alberti o Vasari y a pesar de ser italianos en la teoría no lo son en la práctica salvo alguna excepción como en el caso de Francisco de Holanda¹⁰⁶.

Dentro de la tratadística española, encontramos importantes nombres como el caso de Felipe de Guevara, sin embargo, a pesar de la importancia que presentan muchos de estos tratados, por extensión del trabajo me limitaré únicamente a aquellos destacados dentro del campo de la arquitectura y en especial al tratado de Diego de Sagrado.

Especial importancia alcanza el tratado *Medidas del Romano* escrito por Diego de Sagrado y publicado en Toledo en 1526, el cual supone un hito dentro de la tratadística europea por ser el primer libro en imprimirse en lengua vernácula teniendo un éxito tanto a nivel nacional como europeo -como demuestran las numerosas traducciones-. En él, Sagrado coincide con las ideas más avanzadas de la teoría italiana además de citar obras de especial relevancia como las de Alberti, cuyas obras es probable que conociera en Italia¹⁰⁷.

Menéndez Pelayo en su *Historia de las ideas estéticas en España*, Madrid: C.S.I.C., 1974, ya apuntó la importancia del tratado señalado como se trataba del primer libro de arquitectura de la antigüedad impreso en España por parte de un alguien que no era arquitecto de profesión sino intelectual y que había podido admirar en Italia las obras de Brunelleschi, Alberti o Bramante, lo que le había permitido apartarse del mal llamado estilo «plateresco» que dominaba durante estos años en España¹⁰⁸.

A través de él intentó redactar un manual destinado más a los oficiales y dilentantes que a los humanistas de su tiempo y que incluía una serie de normas que ni se encontraban en los textos ni se evidenciaban en las ruinas. Es decir, partiendo de ideas básicas como el fundamento matemático de la arquitectura o las proporciones del hombre, intentó construir su obra

de Sevilla. HEREDIA MORENO, M^a del Carmen, «Juan de Arfe Villafañe y Sebastiano Serlio», *Archivo Español de Arte*, LXXVI, 2003, 304, pág. 372

¹⁰⁶ GÁLLEGO, Julián, *op. cit.*, pág. 53

¹⁰⁷ *Ibidem*, pág. 55

¹⁰⁸ A pesar del aparente rechazo de Diego de Sagrado a los elementos decorativos característicos de este periodo plateresco, si que es cierto que, aunque con limitaciones, algunos de ellos son admitidos para sus obras.

basándose en los datos -en ocasiones contradictorios- que aparecían en las obras *De Architectura* de Vitrubio, Plinio el Viejo, *De Re Aedificatoria* de Alberti y Luca Pacioli relativos a las formas y medidas de las diferentes piezas arquitectónicas que componían cuatro especies de columnas que se convertirían a partir de 1537 y gracias a Sebastian Serlio en los verdaderos órdenes clásicos¹⁰⁹. Sin embargo, a pesar de tomar como fuentes varias obras, en realidad trata de unir el tratado de Vitrubio -el cual conocía a través de dos ediciones impresas que se habían publicado en Italia obra de Giocondo da Verona y Césare Cesariano- con el tratado de Alberti.

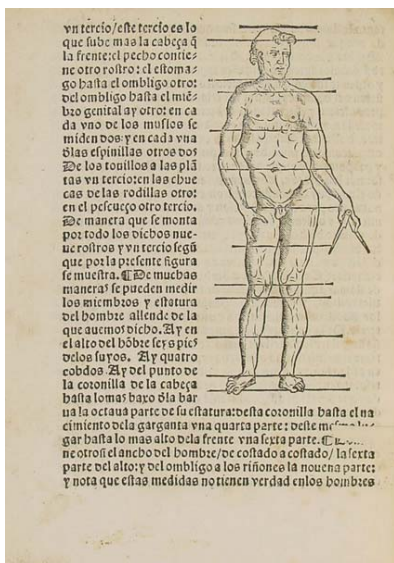


Fig.4. Descripción de las medidas del ser humano en el tratado *Medidas del Romano* de Diego de Sagredo.

Realmente sus *Medidas* no son en sentido estricto arquitectónicas, sino una suma de elementos con una aplicación más decorativa que verdaderamente tectónica o estructural¹¹⁰. Con él se propone difundir las proporciones del cuerpo humano, básicas para él en arquitectura [Fig.4], pero también las medidas para la formación de basas, columnas y capiteles entre otros elementos, objetivo que, con el tiempo, logró conseguir no sólo en España, sino también en Francia, donde su obra alcanzó una gran influencia. A través de estas ideas pretende enseñar a aquellos oficiales que quieren imitar los edificios romanos. De hecho, entre ellos distingue por un lado a los oficiales mecánicos, que simplemente copian, y por otro lado a los oficiales liberales, que trabajan con la inteligencia.

Para exponer estas ideas utiliza la forma de dialogo entre dos amigos; Tampeso - él mismo- y León Picardo - pintor francés instalado en Burgos-, lo que permite que la obra sea amena, pero sin renunciar al rigor¹¹¹. De esta manera recurre al clasicismo no sólo por la forma del texto, muy habitual en las obras clásicas, sino también por el contenido del texto.

¹⁰⁹ MARÍAS, Fernando y PEREDA, Felipe, *Diego de Sagredo. Medidas del romano*, Toledo, Antonio Pareja, 2000, pág. 11

¹¹⁰ *Ibidem*, pág. 12

¹¹¹ GARCÍA GALLARÍN, Consuelo, «Cultismos léxicos y semánticos en las Medidas del Romano (1526) de Diego de Sagredo», *EPOS*, XV, 1999, pág. 93

Pero para entender como se pudo llegar a realizar una obra de tal alcance conviene hacer una breve mención a la formación del personaje. La primera noticia documental que encontramos sobre Diego de Sagredo se remonta a 1512, cuando ingresa como camarista en la Universidad de Alcalá de Henares dentro de Facultad de Artes y por interés del Cardenal Cisneros. Es allí donde recibiría una formación artística que le permitirá adquirir conocimientos fundamentales para realizar tal obra. Sin embargo, una vez terminada su carrera no comenzó a ejercer el oficio inmediatamente, sino que la siguiente noticia que encontramos sobre él lo sitúa como capellán del Cardenal Cisneros. Hay que esperar hasta 1522 para encontrar noticias sobre su actividad artística, momento en que recibe pagos por la *obra y fábrica de la catedral de Toledo* lo que hace pensar que pudo estar al servicio de la catedral toledana como veedor de las obras del cardenal¹¹².

Respecto a su conocimiento de Italia, no tenemos documentación que confirme un viaje, sin embargo, la falta de información entre los años de 1517 y 1522 hace pensar que durante estas fechas es probable que realizara el viaje a Italia que le proporcionó las fuentes de las que bebe su obra. A lo largo de su tratado son frecuentes las referencias a Italia, por lo que con toda probabilidad visitó Florencia y Roma, centrando su interés en aquellas obras que él consideraba de la Antigüedad como el Baptisterio de San Giovanni, el Panteón, o la Basílica de San Pedro del Vaticano¹¹³.

La novedad e importancia del tratado de Sagredo recae en que por primera vez en España aparecen nuevas ideas que insisten en la importancia de la geometría y la aritmética, ya que gracias a ellas se van a poder establecer las medidas y las proporciones. Se trata de la primera interpretación de los cánones vitruvianos compuesta fuera de Italia, donde trata de restaurar las proporciones olvidadas de Vitruvio mediante el estudio y conocimiento de una gran cantidad de obras clásicas¹¹⁴.

Pero lo más destacado de su obra no es el intento de instaurar un clasicismo, sino en el aporte intelectual que presenta. Hasta este momento en España no existía una clara

¹¹² MARÍAS, Fernando y PEREDA, Felipe, *op. cit.*, págs. 15-20

¹¹³ La basílica que pudo visitar Diego de Sagredo en aquel momento sería la antigua basílica paleocristiana de San Pedro del Vaticano, ya que las intervenciones realizadas en época renacentista no se hicieron hasta años más tarde.

¹¹⁴ SAGREDO, Diego de, *Medidas del romano*, Valencia, Albatros, 1976 [1526], pág. 11

diferenciación entre la tarea intelectual y el trabajo manual de quienes intervenían en la actividad arquitectónica. Los artífices que levantaban las obras del Gótico tardío -al igual que los constructores contemporáneos- eran denominados maestros de obra cuando dirigían un edificio o bien maestros mayores en los casos en que la obra era de mayor importancia o tuvieran a su cargo varios maestros de obra. En España no existía una formación artística intelectual, sino que los conocimientos artísticos eran transmitidos de unos a otros a través de un sistema de talleres. Sin embargo, como se ha visto en capítulos anteriores, en Italia esta situación ya había sido superada¹¹⁵.

Es aquí donde recae la verdadera importancia de las *Medidas del Romano*. Con su obra marca una distinción entre los *architetos*, que son los «ordenadores de edificios» y están «obligados a ser ejercitados en las ciencias de philosophia y artes liberales. Ca de otra manera no pueden ser perfectos architetos» y los liberales, que son aquellos que trabajan solamente con el espíritu y con el ingenio. Es decir, por primera vez en España encontramos definido aquello que Italia llevaba proclamando varios años antes¹¹⁶.

A pesar de que la obra de Diego de Sagredo con el paso del tiempo haya sido la que ha adquirido mayor relevancia, también encontramos en España ejemplos de traducción del tratado de Vitrubio como el caso del realizado por Lázaro Velasco, clérigo de Granada, arquitecto e hijo de Jacopo Florentino -pintor y escultor-.

¹¹⁵ *Ibidem*, pág. 12

¹¹⁶ *Ibidem*, pág. 14

CAPÍTULO 2. EL RENACIMIENTO EN CASTILLA

I. LA PROBLEMÁTICA EN EL RENACIMIENTO ESPAÑOL

Ortega y Gasset consideró que «en España no ha habido de verdad Renacimiento, ni por tanto, subversión»¹¹⁷. Sin embargo, en realidad España sí participó en aquella revolución cultural, aunque de una forma un tanto peculiar y tardía.

El hecho de que se llegue a plantear esta polémica sobre si verdaderamente hubo o no Renacimiento como tal en España se debe al hecho de que existió un problema en la asimilación de las formas importadas desde Italia, ya que, en el caso de España, éstas no constituyen un lenguaje elaborado desde la propia experiencia del arte español, sino que se trata de una importación de un lenguaje surgido en la Italia del siglo XV y que por tanto es necesario aprender¹¹⁸.

A pesar de haber surgido en Florencia en los albores del siglo XV, cuando el Renacimiento italiano empieza su expansión por el resto de Europa y más en concreto por España, presenta ya unas características artísticas evolucionadas, es un estilo consolidado con unas características que van a influir en su interpretación y aceptación españolas¹¹⁹.

Frente al Renacimiento desarrollado en Italia, marcado por una fuerte presencia del Humanismo, en España nos encontramos con un ambiente intelectual más pobre en comparación, que a pesar de mantener abundantes contactos con Italia como ya se ha demostrado, bien por contacto directo o bien a través de numerosa correspondencia, no supo acompañar la llegada de las nuevas formas artísticas de un ambiente intelectual como el que se desarrollaba en Italia. De hecho, en el caso de España, el choque fue tan extremo al introducirse una nueva conciencia de la realidad, la naturaleza y la historia tanto pasada como presente, lo

¹¹⁷ ORTEGA Y GASSET, José, «La idea de principio en Leibniz y la evolución de la teoría deductiva», *Obras completas*, Madrid, Alianza/Revista de Occidente, 1983, tomo 8, pág. 356

¹¹⁸ NIETO ALCAIDE, Victor Manuel, «El problema de la asimilación del Renacimiento en España», 1992: *El arte español en épocas de transición*; actas, vol. 1, 1992, pág. 105

¹¹⁹ AZCÁRATE RISTORI, José María, *op. cit.*, págs. 129-130

que hizo que se introdujera una nueva opción dentro de nuestro panorama artístico¹²⁰. Pero la llegada de este nuevo sistema de representación no se podía producir de la noche a la mañana, sino que necesitaba un proceso de asimilación, que en el caso español se mantuvo durante varios siglos y ha acabado derivando en la polémica sobre la existencia o no de un verdadero estilo renacentista dentro de España.

Por consiguiente, en España encontramos un fuerte arraigo de la tradición gótica que se extendió a lo largo del siglo XVI y que frecuentemente se ha justificado como una fuerte pervivencia del estilo, pero en realidad, este sistema gótico no permaneció impasible ante la llegada de las nuevas formas, sino que sufrió también una experimentación que le permitió convertirse en un lenguaje moderno y válido frente a las soluciones renacentistas. Por lo tanto, el Gótico es un estilo que al igual que el Renacimiento evoluciona y a su vez sigue un desarrollo paralelo a la arquitectura renacentista.

En muchos casos, la pervivencia tan extensa de este sistema de representación se debe al trabajo y de ciertos canteros, que se habían formado en la tradición goticista, pero también al apego de muchos comitentes por las formas medievales tradicionales. Es así como se justifica la gran cantidad de obra de Rodrigo Gil de Hontañón durante estas fechas o la gran cantidad de retablos de tradición hispanoflamenca¹²¹.

De hecho, la escasa aceptación que en un principio experimentó el nuevo estilo se justifica en el hecho de que las primeras obras renacentistas realizadas bajo el mecenazgo de los Mendoza así como las importadas por Italia no sirvieron como punto de partida para la posterior realización de una arquitectura basada en la nueva tradición, sino que fueron obras puntuales que pretendían demostrar más el italianismo de los personajes que las encargaron que convertirse en obras claves del nuevo estilo.

¹²⁰ MARÍAS, Fernando, *op. cit.*, pág. 15

¹²¹ El ejemplo más claro de la importancia de la pervivencia de tradición medieval lo encontramos en la construcción de la Catedral Nueva de Salamanca, iniciada por Juan Gil de Hontañón y continuada por su hijo homónimo, para la que prácticamente se impone el modelo de la Catedral de Toledo.

II. CONTEXTO HISTÓRICO SOCIAL

Los años finales del XV suponen un momento de transición entre el periodo de la Edad Media y el comienzo del nuevo mundo renacentista. El mundo occidental se encuentra en pleno proceso de transformación que afecta por tanto a todos los campos, desde el espiritual hasta el político, económico y social, y toda Europa recibe la fuerte influencia del mundo de la antigüedad considerando al hombre como el centro del universo.

En lo que respecta a Castilla, el pasado político anterior al año de 1500 había supuesto el fin culminante y victorioso de la campaña contra el islam que había finalizado con la conquista de Granada. El pasado se mostraba como algo que debía ser recordado y esta nueva unidad de España alcanza en estos años una importante proyección europea fomentada por la política matrimonial de los Reyes Católicos y el descubrimiento de América, que permitirá en un futuro la extensión del cristianismo¹²².

El fin del reinado de los Reyes Católicos. La difícil transición

Políticamente, en 1479 los Reyes Católicos lograron la unidad definitiva de Castilla y Aragón lo cual permitió reorganizar las instituciones políticas y fortalecer la monarquía que hasta entonces se había debilitado a través de políticas incorrectas. Este matrimonio supuso la unidad nacional de Castilla y Aragón, a pesar de que cada reino era independiente en sus costumbres e idiosincrasia. Pero además de esta política, también se produjo la incorporación de Sicilia, Cerdeña y Nápoles, de manera que la Península Ibérica ampliaba sus fronteras.

Inmediatamente después de esta unidad política, se decidió establecer también una unidad religiosa que vino de manos del Tribunal de la Inquisición, creado en 1480. Para acompañar esta política religiosa se tomó a su vez la decisión de expulsar a aquellos judíos que negaban convertirse a la fe católica. Pero lo que verdaderamente dio prestigio a los Reyes Católicos fue su efectiva reconquista del Reino de Granada, llevada a cabo en el año de 1492 y que terminaba con el reino moro de Granada.

¹²² AZCÁRATE RISTORI, José María, *op. cit.*, pág. 131

Socialmente, la nueva asimilación de la antigüedad provocó un cambio en la sociedad medieval, que abandonó la concepción teocéntrica en la que Dios era el centro del mundo para sustituirla por una concepción antropocéntrica. Esto tuvo importantes consecuencias en la manera de pensar de la sociedad de la época, que adoptó un nuevo sistema de valores donde la religión pasó a ocupar un lugar secundario y empezó un nuevo interés por vivir en todos los sentidos. Esto provocó que la época de los Reyes Católicos se convirtiera en la época de recepción de las nuevas formas renacentistas italianas, no sólo artísticas sino también intelectuales, a través de autores como Dante, Petrarca o Boccaccio. Derivado de ello, durante su reinado aparecen las primeras formas renacentistas y el gótico ya no se presenta como una arquitectura inmóvil y tradicional, sino que experimenta una importante renovación.

Sin embargo, toda esta aparente estabilidad creada durante el reinado de los Reyes Católicos entró en una profunda crisis durante el último año de vida de la reina provocada por los fuertes conflictos internacionales. A todo ello se sumó la creciente preocupación de los monarcas por regular el difícil problema de sucesión que se preveía en Castilla. Para ello, intentaron asegurar la transmisión directa hacia Carlos de Habsburgo, hijo de Felipe y Juana, pero ello implicaba la regencia de Fernando en Castilla, situación que no estaban dispuestos a aceptar¹²³. Finalmente, el testamento de Isabel la Católica estableció la única solución posible: Fernando sería designado gobernador en Castilla mientras Juana estuviera ausente en Flandes o hasta que Carlos cumpliera los veinte años. De esta manera, la reina pretendía que todo aquello logrado durante su reinado no fuese en vano, consciente de la frágil salud mental de su hija Juana y desconfiada del marido de ésta Felipe el Hermoso.

[...] e cuando plugiere a Dios de me llevar de esta presente vida, los que allí se hallaren presentes luego, e los absentes dentro del término que las Leyes destes mis Reynos disponen en tal caso, ayan e resciban, y tengan a la dicha Princesa Doña Juana mi hija por Reyna verdadera, e Señora natural propietaria de los dichos mis Reynos e Tierras e Señoríos, e alzen pendones por ella, haciendo la solemnidad que en tal caso se requiere, e debe, e acostumbra a hazer; e ansí la nombren, e intitulen dende adelante y le den y presten e exhiban e fagan dar, y prestar y exhibir, toda fidelidad e obediencia e reverencia e subjección e vasallaje que como súbditos e naturales vasallos le deben, e son obligados a le dar, y prestar, y al Ilustrísimo Príncipe Don Felipe mi muy caro e muy amado fijo, como a su marido; e quiero e mando que

¹²³ LAQUERO QUESADA, Miguel Ángel, *La España de los Reyes Católicos*, Madrid, Alianza, 2014, págs. 543 y ss

todos los Alcaydes de los Alcaçares e Fortalezas, e Tenientes de cualesquier Cibdades e Villas e Logares de los dichos mis Reynos e Señoríos, fagan luego juramento e pleyto homenaje en forma, según costumbre e Fuero de España, por ellas a la dicha Princesa mi hija, e de las tener e guardar con toda fidelidad y lealtad para su servicio e para la Corona Real de los dichos mis Reynos, durante el tiempo que gelas mandare tener; lo cual todo mando que ansi fagan e cumplan realmente¹²⁴ [...]

Tal y como se había establecido, tras el fallecimiento de la reina¹²⁵ su última voluntad fue tenida en cuenta y Fernando designó a Juana como reina de Castilla, sin embargo, él mismo asumió el gobierno del reino acogándose a la última voluntad de su esposa. Pero esta política no fue aceptada por Felipe, quien no estaba dispuesto a perder su reinado, de manera que la crisis de sucesión no tardó en hacer su aparición, promovida por la fuerte crisis que atravesaba el reino y protagonizada por una población castellana -fundamentalmente noble- que recelaba del nuevo regente, lo que acabó desplazando a Fernando el Católico hacia Aragón y proclamando a Felipe el Hermoso como rey de Castilla junto a su mujer en 1506¹²⁶.

Juana I de Castilla. La reina que no gobernó

En 1497, Juana, hija de los Reyes Católicos Isabel y Fernando, con tan solo 17 años de edad se trasladaba a los Países Bajos para contraer matrimonio con el archiduque de Austria Felipe el Hermoso, hijo de Maximiliano de Austria y heredero de las casas de Borgoña y Habsburgo. A pesar de que en un principio su matrimonio no era más que una estrategia ideada por sus padres con el fin de establecer una alianza con la monarquía francesa parece ser que entre ellos surgió un importante afecto. Los años que siguieron al matrimonio no hicieron más que aumentar la aparente falta de salud mental de Juana; en 1497 moría su hermano mayor Juan, en 1498 su hermana Isabel, y muy poco tiempo después el hijo de ésta Manuel¹²⁷. De esta manera, Juana quedaba como única heredera a las Coronas de Castilla y Aragón¹²⁸, sin embargo, su salud mental planteó dudas sobre la conveniencia de su reinado.

¹²⁴ AGS, PR, leg. 20, doc. 2-3

¹²⁵ 26 de noviembre de 1504 (Palacio Real de Medina del Campo)

¹²⁶ LAQUERO QUESADA, Miguel Ángel, *op. cit.*, págs. 546 y ss

¹²⁷ ZALAMA, Miguel Ángel, *Juana I: arte, poder y cultura en torno a una reina que no gobernó*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, D.L. 2010, págs. 123 y ss

¹²⁸ *Ibidem*, pág. 126

Ante esta situación, su esposo Felipe no tardó en auto proclamarse heredero de los Reyes Católicos, sin embargo, su actitud provocó el recelo de los reyes ya que consideraban a Felipe como un príncipe demasiado lejano e interesado en los territorios patrimoniales. Todo ello sumado a la incapacidad de la reina para gobernar hacia que de manera casi inevitable fuese a ser Felipe el Hermoso quien se iba a hacer con el reinado. Pero los reyes encontraron una solución reclamando a los hijos de Juana para ser nombrados herederos a la mayor brevedad posible¹²⁹.

Tal y como he mencionado antes, el testamento de Isabel la Católica otorgado el 12 de octubre de 1504 declaraba a Juana como «heredera e sucesora legitima de los dichos mis reynos e tierras e señorios». A pesar de ser consciente de la incapacidad de su hija para gobernar¹³⁰, el temor ante el interés de su yerno obligó a la reina a dejar a Juana como legitima sucesora de la Corona, pero no sin establecer una cláusula mediante la cual se apartaba por completo del gobierno a Felipe el Hermoso ya que «al tiempo que Nuestro Señor desta vida presente me lleuare, la dicha princesa, mi hija, no este en estos mis reynos, o después que a ellos viniere en algund tiempo aya de yr estar fuera dellos, o estando en ellos no quiera, o no pueda, entender en la gouernacion dellos [...] en qualquiera de los dichos casos el rey mi señor devia regir e gouernar e administrar los dichos mis reynos e señorios por la dicha princesa mi hija». Por lo tanto, Fernando el Católico se convertía en el verdadero gobernador de Castilla y papel de Juana como reina pasaba a un segundo plano¹³¹.

Pero esta solución no fue aceptada por Felipe el Hermoso, quien no tardó en mostrar su descontento y admitir la falta de cordura de su esposa. Esto -como ya se ha mencionado anteriormente- provocó un enfrentamiento entre los partidarios de Felipe y de Fernando que tuvo su punto más candente en el verano de 1505. Pero la falta de apoyo de Fernando el Católico obligó a llevar a cabo arduas negociaciones que acabaron convirtiendo a Felipe el Hermoso como rey de Castilla de manera conjunta a su esposa Juana y su suegro Fernando el Católico

¹²⁹ *Ibidem*, 127 y 128

¹³⁰ Lo realmente preocupante era que la incapacidad para gobernar de la reina Juana suponía dejar el poder en manos de su esposo Felipe, un príncipe extranjero que desconocía el sistema de gobierno castellano y que por tanto podía provocar un rechazo de la población. ZALAMA, Miguel Ángel, «*Juana I: arte, poder...*» *op. cit.*, pág. 169

¹³¹ Como ya se ha mencionado anteriormente, la mejor manera de asegurar el gobierno de Fernando el Católico en Castilla era mantener lejos a su hija, ya que si ella no pisaba tierra castellana nadie reconocería a Felipe como rey.

mediante la concordia de Salamanca, celebrada el 24 de noviembre de 1505¹³². Pero el acuerdo no parecía satisfacer a ninguna de las partes, de manera que finalmente Fernando el Católico se vio obligado a aceptar la concordia de Villafáfila el 27 de junio de 1506, mediante la cual se retiraba a Aragón y Felipe era reconocido rey por las cortes.

Pero el repentino fallecimiento de Felipe el Hermoso en la Casa del Cordón de Burgos tan solo dos meses y medio más tarde de su proclamación¹³³ trastocó el nuevo reinado de Juana y Felipe, de manera que, ante la falta de un nuevo monarca, el reinado pasaba a manos de Juana I de Castilla. Sin embargo, la reina no fue capaz de hacer frente a su nuevo gobierno de manera que tan solo un año después de su humillante salida, Fernando el Católico se vio obligado a regresar de nuevo a Castilla, situación que fue aprovechada para encerrar a su hija Juana en el monasterio de Santa Clara de Tordesillas, donde permaneció recluida hasta su muerte en 1555¹³⁴.

La sucesión definitiva de Carlos V

La cuestión sucesoria no tardó demasiado tiempo en aparecer de nuevo. La muerte de Fernando el Católico en 1516 planteaba grandes problemas de sucesión, los cuales se vieron fuertemente agravados tras la muerte del Cardenal Cisneros, regente del reino tras la muerte de Fernando el Católico y la enajenación de Juana de Castilla, quien se encontraba recluida en Tordesillas. El problema residía en el hecho de que Juana era la legítima heredera a la corona, sin embargo, su enajenación había provocado que fuese apartada del gobierno a instancias de su marido y su madre, quedando recluida en Tordesillas con la única compañía de su hija Catalina. Esta situación obligó al joven Carlos a salir de su tierra natal en dirección hacia España, donde será jurado como rey y señor¹³⁵.

¹³² ZALAMA, Miguel Ángel, «*Juana I: arte, poder...*» *op. cit.*, pág. 200

¹³³ Esta muerte tan repentina del rey llevó a considerar la posibilidad de que fuera su suegro Fernando el Católico quien acabara con la vida del monarca. De hecho, se conservan cartas enviadas a Fernando en las que se hace mención a que «no se dexó de tener alguna sospecha que le vuiessen dado ponçoña». En cualquier caso, lo que si parece evidente es que el gran beneficiado de su muerte fue Fernando el Católico. ZALAMA, Miguel Ángel, *Juana I: arte, poder y cultura en torno a una reina que no gobernó*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, D.L. 2010, pág. 206

¹³⁴ LAQUERO QUESADA, Miguel Ángel, *op. cit.*, pág. 554

¹³⁵ FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, Manuel, *Carlos V: un hombre para Europa*, Madrid, Espasa, 1999, pág. 31

Carlos de Habsburgo había nacido en Flandes, donde había transcurrido toda su infancia, y como cualquier niño de su ciudad, hablaba tan solo francés. Esto aumentaba la desconfianza dentro de España hacia el príncipe extranjero y el séquito que le acompaña, lo cual se acrecentó aún más cuando su abuelo, Fernando el Católico, mostró su predilección por su hermano Fernando, que al contrario que él, había nacido en Castilla y hablaba español¹³⁶.

Con tan solo 17 años, Carlos se embarcó en un viaje hacia España con la intención de hacerse cargo de una importante herencia hispánica que había recibido por parte de sus abuelos, a la cual irá añadiendo numerosos territorios a lo largo de su reinado. De hecho, una de las claves de su política es la consideración que el mismo tenía de su propia herencia, a la que consideraba un patrimonio familiar que debía permanecer unido.

Una vez en suelo hispánico, su primer destino fue Tordesillas, donde el futuro heredero se entrevistó con su madre Juana. Este encuentro fue de vital importancia para su posterior gobierno, ya que en él se encontró una fórmula de gobierno para que Carlos pudiera gobernar en nombre de su madre. Así, Carlos reinaría en Castilla y Aragón, pero su madre no sería desposeída del título de reina. Sin embargo, a pesar del encuentro con su madre, el recelo hacia el sucesor seguía patente entre la población.

Tras el encuentro con su madre en Tordesillas Carlos V llega a Valladolid, donde se produce el recibimiento triunfal al nuevo monarca, no sin antes establecerse una serie de condiciones, entre ellas, que su hermano Fernando no abandonara suelo hispánico, que no gobernara ningún extranjero o no sacar plata o oro de los territorios hispánicos¹³⁷, condiciones que no tardaron en ser infringidas por el nuevo monarca.

Tras su nombramiento en Valladolid, Carlos V continuó su viaje hacia Zaragoza y Barcelona, donde también fueron convocadas las cortes antes de su marcha hacia Alemania. Es precisamente en Barcelona donde recibió la noticia de la muerte de su abuelo Maximiliano I de Austria, lo que dejó abierta la sucesión al trono imperial frente a Francisco I de Francia. Sin

¹³⁶ *Ibidem*, pág. 35

¹³⁷ Gran parte de las condiciones que se impusieron para que Carlos V pudiera gobernar como monarca de Aragón y Castilla fueron quebrantadas al poco tiempo, en especial la medida que impedía la salida de su hermano Fernando de territorio hispánico, lo que provocó que el ambiente se fuera haciendo más hostil hacia su llegada.

embargo, la unidad dinástica entre los Estados de los Países Bajos y de las coronas de Castilla y Aragón, alcanzada tras la muerte de su abuelo Fernando y la confirmación de la incapacidad de su madre Juana para regir su herencia hispana, no tardó en generar respuestas por parte de los distintos sectores sociales, ante el cúmulo de poder que reunió en sus manos y ante la incertidumbre del modo en que se iba a organizar el gobierno. Todo ello se hizo más patente tras la muerte de su abuelo Maximiliano, y la conversión de Carlos en heredero de los territorios del centro de Europa y -después de la elección de junio de 1519- sucesor en la dignidad imperial¹³⁸.

Por ello, todo este clima hostil que acabó provocando el levantamiento de la población en ciudades como Toledo, Segovia y Ávila, dando lugar al periodo de revueltas conocido como las Comunidades de Castilla (1520-1522), todas ellas capitaneadas por las figuras de Bravo, Padilla y Maldonado. A esta rebelión se sumó más tarde el levantamiento en Valencia contra la mano de obra mudéjar conocido como Germanías (1519-1523). Sin embargo, el ajusticiamiento de los líderes de la rebelión permitió consolidar el gobierno del nuevo monarca.

¹³⁸ MARTÍNEZ MILLÁN, José (dir.), *La Corte de Carlos V. 1, 1, Corte y gobierno*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, pág. 375

CAPÍTULO 3. LA INDEFINICIÓN ESTILÍSTICA EN ARQUITECTURA

I. CONSIDERACIONES GENERALES

Para la comprensión de la arquitectura del Renacimiento en España hay que partir de supuestos muy distintos a los que suceden en el caso de Italia¹³⁹. A diferencia del caso italiano, pero acorde con el resto de Europa e incluso con buena parte de la península italiana, los años finales del siglo XV en España fueron una época de gran actividad constructiva en la que se produjo una mezcla heterogénea completamente diferente a la que encontramos en el caso de Italia. Esta amplia actividad estuvo protagonizada por personajes venidos de diferentes partes de Europa; desde centroeuropa hasta Flandes, pasando por artífices formados en la tradición mudéjar que crearon en España y concretamente en Castilla un panorama que no puede entenderse de forma paralela al italiano.

El Renacimiento constituye una época áurea para la región de Castilla y León. La arquitectura viene a ser el receptáculo en el que la sociedad castellano leonesa se desenvuelve, en un momento en que el centro político estaba situado en la meseta norte. Ésta se va a ver impulsada por personajes singulares o bien instituciones u organismos religiosos y civiles¹⁴⁰ promotores de importantes fundaciones tanto religiosas como asistenciales¹⁴¹.

Cuando llegan a España las primeras formas del Renacimiento italiano, lo que se encuentran aquí es un arte basado en formas flamencas que no se vio desplazado por el renacentista, sino que se mantuvo alternándose con las nuevas formas durante un periodo de tiempo considerable. Es decir, contrariamente a lo que pueda parecer, el estilo Gótico no estaba agotado, de manera que el Renacimiento tuvo que enfrentarse a un arte oficial que no estaba dispuesto a ser relegado sin más por las nuevas tendencias clasicistas. Todo ello dio lugar a que desde finales del siglo XV se estableciera una dualidad formal; por un lado, con un desarrollo

¹³⁹ COLLAR DE CÁCERES, Fernando, *El plateresco*, Madrid, Historia 16, 1992, pág. 4

¹⁴⁰ MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, *Ciclo de Ciclo de conferencias sobre el renacimiento en Castilla y León*, Palencia: Diputación Provincial de Palencia, 1985, pág. 7

¹⁴¹ COLLAR DE CÁCERES, *op. cit.*, pág. 4

de la arquitectura renacentista y por otro lado con el desarrollo de una arquitectura que aún consideraba las formas basadas en el arte gótico.

A la amplia utilización de la forma de hacer gótica se une el uso de un lenguaje artístico mudéjar e islámico al que progresivamente se fueron uniendo ciertas fórmulas decorativa extraídas del Renacimiento a la italiana. Los tres grandes centros españoles que fundamentalmente concentraron este tipo de decoración islámica fueron Castilla, los territorios del valle del Duero, la ciudad de Toledo y Andalucía¹⁴², pero esto no impide que en ciertas ocasiones aparezcan focos residuales contagiados de esta tendencia.

Por su parte, el arte gótico fue aquel adoptado como lenguaje oficial por parte de la monarquía de los Reyes Católicos, sin embargo, la combinación de otros estilos artísticos importados de otras culturas se adoptó en los interiores de la vida palaciega¹⁴³. De hecho, su utilización no se limitaba únicamente a motivos decorativos, sino que en ocasiones se extendía también a las estructuras arquitectónicas.

El arte español que se desarrolla a comienzos del Renacimiento no puede ser visto como un camino equivocado con respecto al clasicismo. Se trata por lo tanto de un momento artístico caracterizado por un eclecticismo y variedad de lenguajes a lo que hay que unir la aparición de formas renacentistas italianizantes que poco a poco se irán denominando *all'antica*. Es un arte fruto de un momento de indecisión que no solo se produce en Castilla, sino también en otros ambientes europeos, algunos de ellos también italianos. Esta ausencia de un paradigma estético en España tiene también un cierto interés ya que permite crear un estilo artístico en época de la reina Isabel la Católica en la que son capaces de convivir nombres de formación flamenca, italiana...¹⁴⁴

¹⁴² CARBONELL, Eduard y CASSANELLI, Roberto, *El Mediterráneo y el arte: del gótico al inicio del Renacimiento*, Barcelona, Lunwerg, 2003, pág. 42

¹⁴³ CHECA CREMADES, Fernando, «Isabel I de Castilla: Los lenguajes artísticos del poder», En: CHECA CREMADES, Fernando (dir.), *Isabel la Católica: la magnificencia de un reinado: Quinto centenario de Isabel la Católica 1504-2004*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales: Junta de Castilla y León, 2004, pág. 19

¹⁴⁴ *Ibidem*, pág. 20

Es cierto que muchas de las obras que aparecen en Castilla a comienzos del siglo XVI no son otra cosa que pobres interpretaciones de un clasicismo italiano que aún falta por comprenderse, sin embargo, otras muchas muestran una incorporación concreta de elementos que no buscan crear una obra a la italiana en Castilla, sino mostrar la novedad en obras de apariencia más tradicional. Es en este contexto donde aparecen figuras importantes como el cardenal Mendoza o el cardenal Cisneros, hombres con una amplia formación intelectual y conocedores de las novedades artísticas, los cuales patrocinaron importantes obras arquitectónicas donde mostraron su conocimiento de las novedades, pero también obras en las que dejaron presente su interés por otros estilos artísticos como el gótico o el mudéjar¹⁴⁵.

En estas condiciones, la presencia de varios estilos artísticos en el mismo lugar resulta llamativo pero comprensible. Lo verdaderamente extraordinario fue la larga duración del fenómeno de coexistencia. La presencia de dos estilos artísticos es algo que ya tienen muy claro los españoles de fines del siglo XV, denominándolos con dos términos diferentes: «al moderno» para el Gótico y «al romano» para el Renacimiento¹⁴⁶. Pero no solo fue esta importante presencia del arte Gótico la que dificultó la llegada del nuevo arte renacentista. Un papel importante fue el que jugó la sociedad del momento, que no se encontraba preparada intelectualmente para afrontar las novedades que llegaban desde Italia. Frente al mundo italiano, en España la burguesía carecía de un papel destacado dentro de la sociedad y a todo ello hay que sumarle la escasa presencia del humanismo lo cual provocó una pervivencia de los valores medievales que retrasó considerablemente la llegada de la nueva mentalidad¹⁴⁷ basada en el mundo de la Antigüedad.

El problema de esta incorrecta asimilación del modelo italiano en España durante las primeras décadas del siglo XVI es el limitado conocimiento de las claves de la arquitectura clásica por nuestros artistas. De hecho, contamos con crónicas del momento como las de Ambrosio de Morales (1575) que critica a los artistas italianos y los considera culpables de la

¹⁴⁵ En el caso del Cardenal Cisneros es muy reseñable el interés por el estilo mudéjar que demuestra en algunos espacios de la catedral de Toledo, que a su vez contrastan con la construcción de la propia Sala Capitular con motivos decorativos a la italiana.

¹⁴⁶ VV.AA. *El arte en las cortes de Carlos V y Felipe II. IX Jornadas de Arte*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1999, pág. 25

¹⁴⁷ COLLAR DE CÁCERES, Fernando, *op. cit.*, pág. 4

lentitud de la exportación del modelo fuera de Italia, «porque teniendo grandes conocimientos no eran capaces de transmitirlo suficientemente a los demás»¹⁴⁸. A esta falta de información por parte de los artistas italianos tenemos que sumar la gran cantidad de artistas analfabetos del caso español que hicieron que las traducciones de los grandes tratados fueran escasas y tardías¹⁴⁹.

Además, la escasa presencia del humanismo en España provocó que la Iglesia mantuviera su dominio sobre la sociedad, convirtiéndose junto a la Corona y la nobleza en la gran promotora de obras artísticas del momento. Por lo tanto, siguiendo los principios del humanismo, el Renacimiento no solo debía hacer frente a un sistema artístico tradicional sino también a una sociedad fuertemente impregnada del sentimiento religioso. En este cambio ejerció un importante papel la nobleza culta del momento -escasa pero influyente-, que se vio sensible a la nueva mentalidad importada de Italia y trató de importarla hacia España. El resultado fue una lenta llegada de obras y artistas italianos a España junto a la importación de obras que poco a poco fueron renovando el panorama artístico¹⁵⁰.

II. DENOMINACIONES POCO APROPIADAS. ¿PLATERESCO, PROTORRENACIMIENTO O PRIMER RENACIMIENTO?

El término «Plateresco» es tan arbitrario como los que designan a otros períodos de la Historia del Arte y fue una terminología acuñada por historiadores del siglo XIX y XX que pretendían encontrar una denominación correcta para designar un momento concreto que se corresponde con los comienzos de un estilo artístico que tardará años en encontrar un perfeccionamiento en el contexto español¹⁵¹. Sin embargo, a pesar de que la denominación parecía acertada en su momento, no existe unanimidad por parte de los historiadores ya que el término presenta una gran cantidad de restricciones que trataremos de analizar.

¹⁴⁸ DE MORALES, Ambrosio, *Las Antigüedades de España*, Alcalá de Henares, 1575

¹⁴⁹ COLLAR DE CÁCERES, Fernando, *op. cit.*, pág. 8

¹⁵⁰ Ejemplo de estas importaciones de obras italiana son las realizadas por Domenico Fancelli, da Nola o el mismo Bartolomé Ordoñez, formado en Italia. *Ibidem*, pág. 6

¹⁵¹ HERNÁNDEZ NIEVES, Román, «Reflexiones en torno al Plateresco en Extremadura», *Norba: revista de arte*, N° 16, 1996, pág. 57

Tal y como afirma J.B. Bury en su obra¹⁵², el plateresco es una denominación que guarda gran relación con otros estilos similares como por ejemplo el Rococó ya que ambos son términos que se utilizan para designar a un tipo de decoración en arquitectura y que, con el tiempo, han ido extendiéndose a otros campos del arte que presentan una decoración similar como el mobiliario o el trabajo en metal. Cuando se produce la llegada de las primeras formas italianas, lo que encontramos en España es una arquitectura que ciertos autores se han afanado en calificar como propiamente *isabelina*¹⁵³, aunque lo cierto es que lo más conveniente sería clasificarla como arquitectura propiamente de los Reyes Católicos. Sin embargo, si analizamos detenidamente esta arquitectura, nos damos cuenta como presenta una gran indefinición estilística, ya que se caracteriza por una suma de elementos tomados de diferentes estilos que unidos, son capaces de crear una arquitectura diferente de todo lo anterior y por tanto puede ser considerada como un híbrido de gran personalidad¹⁵⁴. Precisamente es sobre este lienzo donde empiezan a surgir las primeras muestras de un gusto por las formas italianas.

El primer brote de una arquitectura diferente al Gótico en Castilla se manifiesta únicamente en los motivos decorativos y no en la estructura tal y como ocurre en el Colegio de Santa Cruz de Valladolid o la Casa de la Conchas en Salamanca. Estructuralmente siguen utilizándose los arcos apuntados, bóvedas de crucería, contrafuertes... que definen la estructura del edificio y tan solo en la portada es donde se incrusta el nuevo programa renacentista, a pesar de que a medida que avanza el siglo esta decoración se irá extendiendo a todo el plano de la fachada¹⁵⁵.

Durante los dos primeros tercios del siglo XVI en España, el estilo «Plateresco» en arquitectura convive con un Gótico muy evolucionado estilísticamente, de manera, que las nuevas formas no se convierten en exclusivas, sino que deben enfrentarse a un estilo que no supone un arcaísmo sino un estilo artístico de gran presencia. Es en este contexto donde la arquitectura española comienza a incorporar características que le han valido la incorrecta

¹⁵² BURY, John Bagnell, «The Stylistic Term “Plateresque”», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 39 (1976), pág. 199

¹⁵³ El término *arquitectura isabelina* fue acuñado por el historiador francés Émile Bertaux en 1911 para designar a aquella arquitectura realizada durante el reinado de los Reyes Católicos que compartía unas características comunes.

¹⁵⁴ VV.AA. *Isabel la Católica: reina de Castilla*, Barcelona, Lunewerg, 2002, pág. 248

¹⁵⁵ MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, «Ciclo de conferencias...», *op. cit.*, pág. 16

denominación de plateresco para referirse únicamente a la decoración superficial a base de medallones, roleos de acanto, trofeos, laureas, guirnaldas...que en ocasiones se añade a elementos estructurales puramente góticos, pero que en otras se incorporan a elementos de inspiración clásica como columnas, pilastras o frontones¹⁵⁶. El afán de utilizar este tipo de decoraciones de apariencia *romana* en fachadas, retablos o portadas procede del descubrimiento de los grutescos de la *Domus Aurea* de Nerón en 1480. A partir de ese momento, tanto en Italia como posteriormente en España comenzó un interés por crear formas híbridas animales, humanas y vegetales que carecen de lógica aparente [Fig.5].



Fig.5. Utilización de grutescos en la portada del Colegio de Santa Cruz en Valladolid.

El término plateresco con frecuencia se ha utilizado para designar este aspecto concreto de las manifestaciones artísticas tempranas del Renacimiento en la península y en los últimos treinta años han surgido gran cantidad de definiciones para definir este estilo particular¹⁵⁷. Según afirma Bury, gran cantidad de historiadores afirman que el término surgió por parte de Cristobal de Villalón cuando en 1539 redacta un pequeño texto en el que describe la Catedral gótica de León. Pero realmente, lejos de ser el inventor del término, Villalón nunca utilizó la palabra «platero» y mucho menos «plateresco»¹⁵⁸. Es más probable que el término surgiera siglos más tarde, a raíz del comentario del noble e historiador Diego Ortiz de Zúñiga (1636 -

¹⁵⁶ ANDRÉS ORDAX, Salvador y RIVERA BLANCO, Javier (coordinadores), *La introducción del Renacimiento en España: el Colegio de Santa Cruz (1491-1991)*, Valladolid: Universidad de Valladolid, 1992, pág. 14

¹⁵⁷ BURY, John Bagnell, *op. cit.*, pág. 199

¹⁵⁸ *Ibidem*, pág. 199

1680) quien utilizó dicho término en sus *Annales eclesiasticos y seculares ... de Seuilla [...]*¹⁵⁹ para referirse a la decoración del Ayuntamiento de Sevilla y de la capilla de los Reyes en la Catedral de Sevilla, cuya decoración recordaba a la labor de los plateros¹⁶⁰, y que inconscientemente revolucionó la consideración del Renacimiento siglos más tarde. Pero no fue tan solo Zúñiga quien utilizó el término para referirse a este tipo de decoración, sino que también el Padre Sigüenza e incluso Lope de Vega¹⁶¹ recurrieron a él.

El término, que tal y como fue utilizado por Zúñiga parecía secundario, fue tomando forma a partir de los elogios de Menéndez Pelayo (1856 - 1912), quien lo consideró una designación acertada para definir el estilo de determinadas arquitecturas del periodo. Es así como gracias a la publicación de Ortiz de Zúñiga surge una palabra oficial para el lenguaje castellano que se irá asegurando una reputación. De hecho, la importancia que adquirió queda demostrada con la publicación del Diccionario de la lengua castellana (1726-39) donde ya aparece el término bien definido¹⁶².

Pero el término, tal y como es utilizado por estos historiadores presenta un gran número de limitaciones que ha hecho que en los últimos tiempos aumente el número de detractores y su uso haya decaído entre los historiadores del arte. La principal restricción del término es que únicamente puede aplicarse a la arquitectura¹⁶³. Es por ello que en la actualidad el término Plateresco se tiende a sustituir por el de Protorenacimiento o menos aceptado; Pre Renacimiento, sin embargo, a mi juicio, a pesar de que este último responde más al sentido de esta nueva arquitectura no son términos completamente equiparables, ya que el primero tiende solo a englobar la arquitectura, mientras que esta nueva definición es aplicable al conjunto de manifestaciones artísticas del periodo.

¹⁵⁹ ORTIZ DE ZÚÑIGA, Diego, *Annales eclesiasticos y seculares...de Seuilla...que contienen sus más principales memorias desde el año de 1246 en que emprendió conquistarla ... S. Fernando Tercero de Castilla y Leon hasta el de 1671*, Madrid, Imprenta Real, por Iuan Garcia Infançon: acosta de Florian Anisson ..., 1677

¹⁶⁰ ANDRÉS ORDAX, Salvador y RIVERA BLANCO, Javier (coordinadores), *op. cit.*, pág. 13

¹⁶¹ El término plateresco fue utilizado por Lope de Vega en su comedia *El sembrar en buena tierra* (1618). En ella describe a algunos constructores de Madrid como «plateros de yeso».

¹⁶² BURY, John Bagnell, *op. cit.*, pág. 201

¹⁶³ ANDRÉS ORDAX, Salvador y RIVERA BLANCO, Javier (coordinadores), *op. cit.*, pág. 13

A partir de los esfuerzos de los diferentes autores, ninguno de los términos anteriores define correctamente el momento en se encuentra la arquitectura española del periodo. Realmente nos encontramos ante una arquitectura que aún no se puede considerar renacentista ya que en ella aún subsisten estructuras y decoraciones góticas, de manera, que coincidiendo con la denominación de Durliat, entiendo que una forma bastante adecuada de denominar la situación es mediante el término *estilo Isabel*, ya que sirve como aglutinante de uno y otro estilo¹⁶⁴. Sin embargo, esta denominación no es contraria a la afirmación de que se trata de una experimentación previa a la implantación de un nuevo estilo arquitectónico que, aunque con profundas matizaciones, no deja de ser una importación del modelo creado en Italia a finales del siglo XIV.

III. EL CARDENAL MENDOZA Y EL EJEMPLO PARADIGMÁTICO DEL COLEGIO DE SANTA CRUZ EN VALLADOLID

Con dificultad podemos encontrar un mejor ejemplo para mostrar estos supuestos cambios que el ejemplo del Colegio de Santa Cruz en Valladolid. Promovido por el cardenal Pedro González de Mendoza, el Colegio de Santa Cruz puede considerarse como el mejor edificio a través del cual ejemplificar la indefinición artística del momento en el que fue levantado. A finales del siglo XV, Valladolid era una ciudad de unas 20000 personas en las que las grandes familias que constituían los linajes oligárquicos organizaban prácticamente el gobierno urbano a través del consejo. Valladolid había sido residencia frecuente de la Corte y era rica por su comercio, con dos ferias al año además de contar con algunos pilares fundamentales: la Chancillería, la Universidad, el monasterio de San Benito, núcleo de la reforma benedictina en Castilla, y una poderosa colegiata. Es por ello que a pesar de carecer de catedral tenía un atractivo especial para las empresas artísticas¹⁶⁵.

El personaje, a quien siempre se le ha señalado como el introductor del Renacimiento en España con frecuencia aparece como un gran entusiasta de la cultura y el arte italiano renacentista, sin embargo, las razones que movieron a Pedro de Mendoza a introducir las nuevas

¹⁶⁴ COLLAR DE CÁCERES, Fernando, *op. cit.*, pág. 4

¹⁶⁵ GARCÍA SIMÓN, Agustín. y ARA GIL, Julia (Coord.), *Historia de una cultura. II. La singularidad de Castilla*, Valladolid: Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, 1995, págs. 165 y 166

formas del Renacimiento italiano en el Colegio de Santa Cruz fueron otras muy diferentes. A pesar de ser conocedor de la cultura humanista, el Cardenal Mendoza nunca visitó Italia y sin embargo, ejerció como mecenas de grandes encargos de inspiración gótica y flamenca con obras como la portada gótica del sur de la Catedral del Burgo de Osma o la sillería baja del coro de la Catedral de Toledo¹⁶⁶ lo que demuestra que la indefinición del momento no se extendía únicamente al campo de las artes, sino también al del pensamiento, existiendo una perfecta convivencia entre la tradición y la novedad.

Durante el periodo final de la Edad Media, el concepto de mecenazgo era muy frecuente y existieron grandes personajes que ocuparon un papel importante dentro de esta actividad. A pesar de que pueda presentar similitudes, esta actividad se diferenciaba claramente del coleccionismo, puesto que el mecenas tenía un afán de realización de grandes obras para el beneficio de la colectividad y no para su propia satisfacción personal, cosa que si ocurría en el caso del coleccionismo. En este ambiente se puede encuadrar al personaje del Cardenal Mendoza y la construcción del Colegio de Santa Cruz, realizado con la intención de elevar culturalmente a los castellanos y sobre todo, de concederles una dotación en la que poder estudiar y formar a nuevos jóvenes de cualquier condición con el interés de que fueran ellos quienes se convirtieran en la futura clase dirigente del reino¹⁶⁷.

Por ello, el cardenal se convirtió en figura fundamental del mecenazgo en la época, lo cual se explica por el ambiente familiar que vivió desde su infancia y que le permitió tener un contacto destacado con el humanismo clásico e italiano. Esta formación también le permitió adquirir una cierta sensibilidad por las obras de arte, así como por el coleccionismo, lo que explica que muchas de las obras protorenacentistas españolas estén relacionadas con el linaje de los Mendoza, tales como su propio enterramiento en la Catedral de Toledo, el Hospital de la Santa Cruz en Toledo o el Colegio de Santa Cruz que nos ocupa¹⁶⁸.

De hecho, su propio enterramiento ejerció una gran influencia posterior en la arquitectura del comienzo del Renacimiento. Su autoría es muy discutida entre los historiadores

¹⁶⁶ MARÍAS, Fernando, *op. cit.*, pág. 106

¹⁶⁷ ANDRÉS ORDAX, Salvador y RIVERA BLANCO, Javier (coordinadores), *op. cit.*, pág. 68

¹⁶⁸ *Ibidem*, págs. 22 y 23

del periodo, barajando nombres como Andrea Sansovino, Andrea Bregio o Domenico Fancelli. En cualquier caso, lo que sí está claro es que su autor era un artista italiano lo que demuestra que el Cardenal Mendoza mantuvo el interés por la cultura humanista hasta el final de sus días.

La fundación del Colegio en Valladolid

Quinto hijo de Íñigo López de Mendoza -primer marqués de Santillana- y de Doña Catalina de Figueroa, Pedro González de Mendoza nació el 3 de mayo de 1428 en Guadalajara y como ocurría de forma frecuente en la época, su futuro estaba encaminado a la labor eclesiástica desde su nacimiento. Toda su infancia transcurrió en esta ciudad, hasta que en 1442 fue enviado a Toledo junto a su tío, el arzobispo Gutierre Álvarez de Toledo, con quien comenzó a adentrarse en el mundo de las letras estudiando latín hasta 1445.

Tras fallecer su tío, Pedro González regresó de nuevo a Guadalajara, sin embargo, tan solo un año después abandonó nuevamente la ciudad para trasladarse a Salamanca donde inició la carrera universitaria de Cánones y Leyes por un periodo de cinco años. Durante esta época su interés por el mundo de las letras se hizo aún más patente y es interesante señalar como realizó varias traducciones de la *Odisea* de Homero, la *Eneida* de Virgilio o algunas otras obras de Ovidio. Esto nos muestra como ya desde la juventud el Cardenal Mendoza mostró gran interés por el estudio del mundo clásico, el cual se hará más fuerte cuando tenga la posibilidad de entablar contacto con importantes humanistas de la época¹⁶⁹.

Una vez terminados sus estudios en Salamanca, con tan solo 24 años y gracias a la protección de su linaje familiar, don Pedro entró en la corte del rey Juan II en 1454, donde comenzó a servir como soberano en la Capilla Real. Su estancia en la corte fue efímera pero muy provechosa ya que le dio la oportunidad de conocer a grandes hombres cultos e humanistas, así como conversar con ellos sobre temas artísticos o autores sobre los que tenía interés¹⁷⁰. Igualmente, los beneficios profesionales de su estancia en la corte fueron importantes, ya que

¹⁶⁹ CERVERA VERA, Luis, *La Arquitectura del Colegio Mayor de Santa Cruz en Valladolid*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1982, pág. 27

¹⁷⁰ *Ibidem*, pág. 28

el monarca le concedió el obispado de Calahorra-La Calzada entre los años 1454 y 1468, aunque el reconocimiento oficial no llegó hasta el nombramiento del nuevo monarca Enrique IV.

A la muerte del rey Don Juan, Pedro marchó a Segovia a reunirse con el nuevo rey Enrique IV y ponerse a su servicio y allí fue designado obispo de Sigüenza, cargo que continuó ostentando hasta su muerte junto a otros de gran importancia como el arzobispado de Sevilla el cual obtuvo en 1475 o el de Toledo, el cual obtuvo en 1482. Pero sus vínculos con la monarquía se estrecharon más con la llegada al trono de los Reyes Católicos, para quienes se convirtió en consejero habitual y personaje influyente dentro de la cultura y la política del reino¹⁷¹.

En relación a la fundación del nuevo colegio, Alfonso X en su código de las *Siete Partidas* especificó dos clases de estudios; los «generales», establecidos por papas, emperadores y reyes y los «particulares», establecidos por prelados y concejos. Los primeros se convirtieron en universidades mientras que los segundos se convirtieron en colegios mayores y menores¹⁷². Esto permitió que tras la eclosión universitaria que tuvo lugar en Castilla durante el siglo XV, comenzara toda una serie de fundaciones motivadas por la política universitaria de los pontífices de Avignon, la cual tomó una forma definitiva con Urbano V (1362-1370) a pesar de que ya existía con sus antecesores¹⁷³. De hecho, durante un periodo comprendido entre los años de 1476 y 1526 se fundaron en la Corona de Castilla diecisiete colegios mayores y todos salvo uno, fueron iniciativa de dignatarios eclesiásticos, lo que nos permite conocer en manos de qué tipo de personas se encontraba el saber durante esta época.

La condición imprescindible para ingresar en el Colegio de nueva fundación era carecer de medios económicos tal y como establecían las Constituciones de 1483 según las cuales «los estudiantes fueren tan pobres que no les pudiesen alimentar sus padres en los estudios». Con ello se cumplía la intención fundamental del Cardenal Mendoza a la hora de fundar el nuevo colegio: favorecer la elevación social de determinados sectores de estudiantes, de acuerdo con el criterio de que los cargos deben darse en función del saber y no del origen o del linaje.

¹⁷¹ ANDRÉS ORDAX, Salvador, *Santa Cruz: arte e iconografía, el Cardenal Mendoza, el Colegio y los colegiales*, Valladolid: Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2005, pág. 17

¹⁷² OLIVARES MARTÍNEZ, Diana, *Alonso de Burgos y la arquitectura castellana en el siglo XV: los obispos y la promoción artística en la Baja Edad Media*, Madrid, La Ergástula, 2013, pág. 146

¹⁷³ *Ibidem*, pág. 147

Hasta el siglo XIV los colegiales solían estar instalados en casas compradas o alquiladas, sin embargo, a partir de este momento comienzan a reorganizarse en espacios más específicos para el estudio, primero reaprovechando edificios construidos y posteriormente levantando edificios ya específicos como en este caso¹⁷⁴. Para su fundación, el cardenal Mendoza tomó como modelo el ejemplo de Diego de Anaya en Salamanca, quien años antes ya había realizado una fundación para estudiantes de escasos recursos económicos¹⁷⁵. Para ello solicitó una autorización pontificia que obtuvo del papa Sixto IV a fecha de 29 de mayo de 1479 mediante la cual accedía a la petición de fundar en Salamanca o Valladolid un colegio a la manera del colegio salmantino¹⁷⁶. La elección del lugar quedó despejada en 1483, cuando la reina Isabel la Católica nombraba al cardenal Mendoza Prior y Cabildo de la colegiata de Valladolid, lo cual permitió al cardenal tener autoridad sobre los estudios vallisoletanos, tanto de la universidad como del colegio que fundara.

No conocemos como sería el primitivo colegio de San Bartolomé de Salamanca, pues este desapareció en el siglo XVIII para dejar paso a la nueva fábrica. Sin embargo, a raíz del grabado realizado en 1766 por el marqués de Alventos podemos suponer que se trataba de un colegio a través del cual se evocaban las casas señoriales de comienzos del Renacimiento que son habituales dentro de la familia Mendoza y presentan una mezcla entre casa del saber y convento, motivo por el cual necesitaban de capilla, aula general y biblioteca¹⁷⁷.

Una vez escogida la ciudad fue necesario obtener una bula pontificia, así como una serie de autorizaciones por parte de la Universidad y el Concejo vallisoletano mediante las cuales se daba la aprobación para la nueva fundación. Gracias a la bula emitida por Sixto IV el 29 de mayo de 1479 se accedió a la fundación de un nuevo colegio mayor en la ciudad, convenciéndole toda una serie de privilegios muy similares a los que en su momento poseía el Colegio de San Bartolomé de Salamanca, por lo que parece más que evidente que la inspiración fue clara en este colegio salmantino¹⁷⁸.

¹⁷⁴ *Ibidem*, pág. 152

¹⁷⁵ *Ibidem*, pág. 161

¹⁷⁶ ANDRÉS ORDAX, Salvador, *op. cit.*, pág. 25

¹⁷⁷ *Ibidem*, pág. 28

¹⁷⁸ CERVERA VERA, Luis, *op. cit.*, pág. 30

Respecto a la elección del lugar en el que debía levantarse el colegio, por lo general se tenían en cuenta una serie de normativas que estuvieron vigentes desde la época romana hasta el fin del Antiguo Régimen¹⁷⁹. De hecho, en las mismas *Siete Partidas* de Alfonso X que se comentaban anteriormente existe un apartado específico dedicado a la legislación de cómo debían establecerse las escuelas, levantándose en «villas con buen aire e fermosas salidas»¹⁸⁰.

La construcción final del Colegio de Santa Cruz

Las características arquitectónicas del colegio de Santa Cruz estaban planeadas para cumplir un programa que debía servir para la formación de veinte colegiales; nueve de Cánones, seis de Teología, dos de Derecho y tres de Medicina¹⁸¹. Es por ello que el lugar donde se levantó la obra arquitectónica fue escogido por el cardenal con especial cuidado. De hecho, Salazar y Mendoza en su crónica menciona como «el sitio en el que se labro el colegio es el más cöuiniente y más acomodado que se pudo escoger en Valladolid»¹⁸². Lo más seguro es que el emplazamiento fuera elegido por el Cardenal en una de sus continuas visitas a Valladolid acompañado de los Reyes Católicos, donde decidió adquirir toda una serie de terrenos y casas que posteriormente serían demolidos para dejar paso al nuevo edificio. Todas estas casas debieron derribarse con rapidez, y probablemente en 1486 ya estaría acomodado el terrero para levantar la nueva obra.

No tenemos noticias documentales de quien diseñó la traza inicial en estilo gótico, sin embargo, conociendo el afán de poder y prestigio que poseía el Cardenal Mendoza debió recurrir a los mejores arquitectos del ambiente castellano y toledano que existían en la época. Precisamente esta afirmación es la que ha llevado a Eugenio de Llaguno a ser el primero en atribuir las trazas góticas a Enrique Egas¹⁸³, sin embargo, al no poderse comprobar esta afirmación documentalmente estas hipótesis siguen permaneciendo aún en el aire. El argumento más simple que utilizó para su atribución fue el hecho de que durante la construcción del

¹⁷⁹ ANDRÉS ORDAX, Salvador y RIVERA BLANCO, Javier (coordinadores), *op. cit.*, pág. 77

¹⁸⁰ OLIVARES MARTÍNEZ, Diana, *op. cit.*, pág. 147

¹⁸¹ ANDRÉS ORDAX, Salvador y RIVERA BLANCO, Javier (coordinadores), *op. cit.*, pág. 82

¹⁸² SALAZAR, Pedro de, *Cronica de el Gran Cardenal de España, don Pedro Conçalez de Mendoza [...]*, Toledo, 1625, pág. 265

¹⁸³ LLAGUNO, E. *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*, Madrid, Turner, 1977, págs. 133 y 174

colegio, Enrique Egas era uno de los arquitectos de mayor prestigio, por lo tanto, parece lógico pensar que el cardenal podría haber recurrido a sus servicios¹⁸⁴.

Dejando a un lado la hipótesis de la autoría de las trazas, lo que si se conoce documentalmente es la intervención de cuatro maestros de cantería, de dos de los cuales conocemos su nombre: Pedro Polido y Juan de la Riba. El hecho de que uno de ellos se llame Juan de la Riba ha sido utilizado por Azcárate Ristori para plantear la hipótesis de que realmente se trata de un error de lectura por parte del cronista, lo que provocó que se confundiera el nombre de Juan de Ruesga por el de Juan de la Riba¹⁸⁵.

Contando con estos maestros de cantería que se mantuvieron en el edificio a lo largo de todo el proceso de construcción de la obra gótica [Fig.6], la construcción del colegio avanzó con rapidez, por lo que es de suponer que entre 1486 y 1487 las obras ya estarían comenzadas y es el propio secretario de cámara del cardenal; Diego de Muros quien se puso a cargo de la nueva obra¹⁸⁶.

Ya avanzadas las obras del colegio, en 1488 la ciudad de Valladolid recibió de nuevo la visita del Cardenal Mendoza, en esta ocasión acompañado de los Reyes Católicos. Ante la visita de las obras del Colegio el cardenal mostró su gran descontento con el avance de las mismas declarando; «Estuuu determinado de hechallo todo por el suelo, y de hazelle de nuevo, conforme a la idea que tenia formada en su animo generoso, con quien no le ajustaua lo que hasta entonces vio leuantado». Estas declaraciones fueron fundamentales ya que permitieron un cambio significativo en el avance de las obras, ya que a partir de ese momento aparece documentada la intervención de Lorenzo Vázquez de Segovia, que añadiría al edificio gótico un aspecto más acorde con el gusto que pretendía infundirle el Cardenal¹⁸⁷. La razón de este cambio no es otra que la construcción de forma paralela del Colegio de San Gregorio, fundación de Alonso de Burgos y en este caso realizado acorde al estilo propio de los Reyes Católicos

¹⁸⁴ Varios autores han contribuido a difundir la hipótesis planteada por Eugenio de Llaguno, algunos de ellos de especial renombre como Vicente Lampérez y Romea en *Los Mendoza del siglo XV y el castillo del Real de Manzanares*.

¹⁸⁵ ANDRÉS ORDAX, Salvador y RIVERA BLANCO, Javier (coordinadores), *op. cit.*, pág. 106

¹⁸⁶ ANDRÉS ORDAX, Salvador y RIVERA BLANCO, Javier (coordinadores), *op. cit.*, pág. 107

¹⁸⁷ *Ibidem*, pág. 91

demostrando una gran suntuosidad que no se equiparaba a la obra del Cardenal Mendoza [Fig.7].

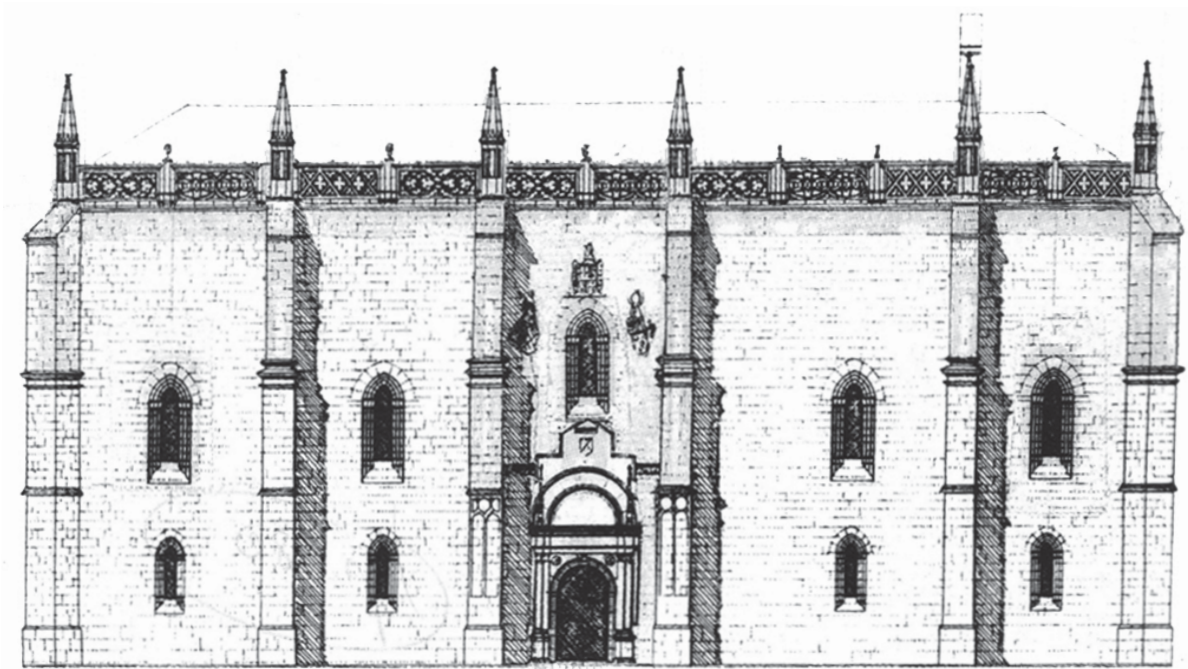


Fig.6. Hipótesis de la realización completa del Colegio de Santa Cruz en estilo gótico excepto la portada según Rivera. Dibujo de D. Villalobos y M. Escribano.

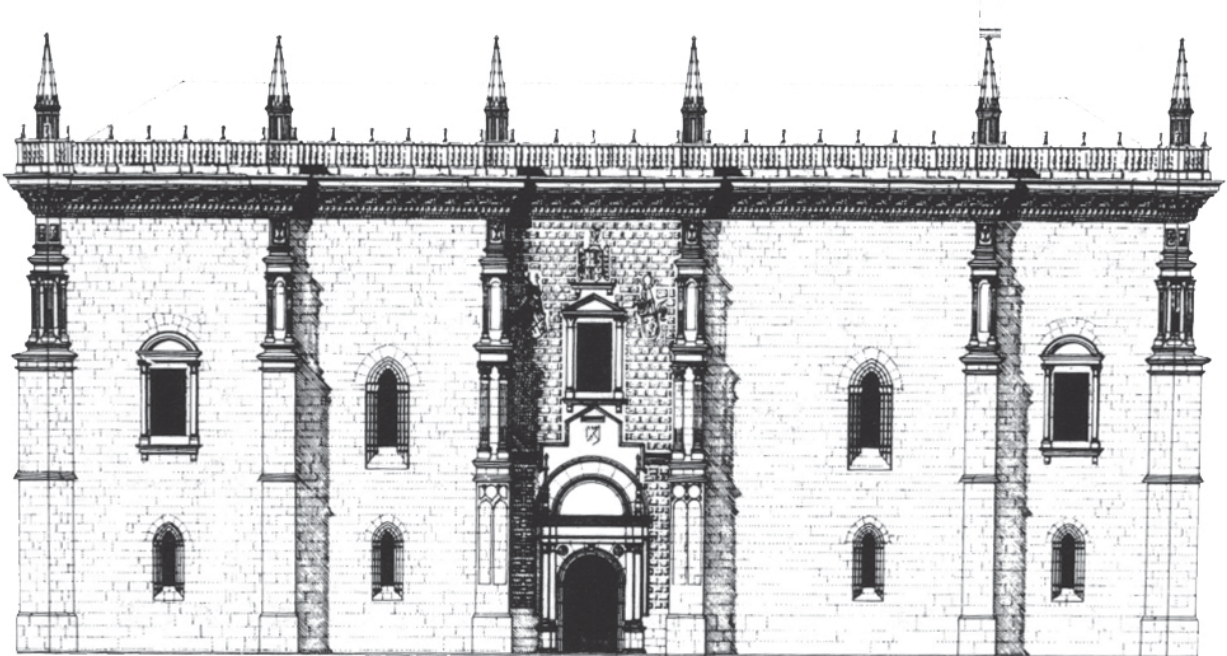


Fig.7. Reconstrucción de la fachada renacentista del Colegio de Santa Cruz según L. Cervera y D. Villalobos

Según afirma Fernando Marías, es probable que el sobrino del Cardenal, Íñigo López de Mendoza -quien acababa de regresar de Italia- jugara un papel decisivo en este cambio de parecer, influyendo a su tío para realizar modificaciones que asemejaran al edificio a las arquitecturas que este había podido contemplar en Italia, sin embargo, al no tener ninguna documentación que lo afirme no puede considerarse como un hecho verídico.

En relación con el cambio de gusto del Cardenal Mendoza, dejando a un lado las razones que verdaderamente motivaron el cambio, es interesante plantear la cuestión de si realmente el Cardenal Mendoza conocía tan bien las trazas iniciales como se ha supuesto que ocurrió. De ser así, es difícil imaginar que un hombre de su cultura e interés habiendo conocido las primitivas trazas góticas mostrara tanto rechazo al contemplar la reciente construcción. Quizás la pregunta que debíamos plantearnos no es cuales fueron las motivaciones que llevaron al cardenal a modificar la apariencia exterior del edificio sino si realmente las trazas se siguieron tal y como el Cardenal Mendoza había elegido en su momento.

A raíz de esta visita, el Cardenal decidió intervenir sobre las primitivas formas góticas sustituyéndolas por nuevos elementos renacentistas que debían entremezclarse con las formas arquitectónicas ya existentes¹⁸⁸. Esto nos demuestra que la estructura general del edificio ya se encontraba construida a falta de añadir la decoración, pero también nos aporta datos de cómo esta mezcla de estilos era algo habitual y se realizaba con relativa frecuencia.

La atribución de estas nuevas formas a Lorenzo Vázquez de Segovia se realizó por parte de Vicente Lampérez y Romea¹⁸⁹, ya que se trataba de un personaje muy estimado tanto por el Cardenal como por el Conde de Tendilla, y debió comenzar sus trabajos varios meses después de que se suspendiese la obra gótica, probablemente en los primeros años de 1489.

Frecuentemente se habla de cómo el Cardenal Mendoza tuvo a su servicio a importantes personajes como Lorenzo Vazquez de Segovia, pero no solo fue este personaje quien realizó trabajos para el Cardenal, sino que también contó con la presencia de otros artistas, entre ellos

¹⁸⁸ *Ibidem*, pág. 113

¹⁸⁹ LAMPÉREZ Y ROMEA, Vicente, *Los Mendoza del siglo XV y el castillo del Real de Manzanares*, Madrid, Imprenta de Bernardo Rodríguez, 1916, pág. 56

vidrieros, que realizaron importantes trabajos para el Colegio de Santa Cruz. En el trabajo de estas vidrieras se aprecia una asimilación de las formas flamencas, lo que nos confirma aún más la teoría de que el Cardenal Mendoza no solo mantuvo un interés por las nuevas formas italianas. Por los datos que conocemos, a partir de 1490 se documenta la intervención de Vazquez de Segovia en las obras de la familia de los Mendoza, entre ellas Santa Cruz, por lo tanto, es factible pensar que fuese él quien se encargase de introducir la decoración de almohadillado en el paño central y los grutescos que invaden columnas y pilastras, lo cual no indica otra cosa que el arquitecto tan solo conocía el Renacimiento italiano superficialmente¹⁹⁰.

A juzgar por la cartela que figura en el zaguán de entrada al edificio «PETRUS DE MENDOÇA, CARDINALIS HISPANIAE M CCCC XCI», el colegio debía estar terminado en 1491, echo a lo que contribuye el escudo de la portada del edificio, en la que aún no figura la granada¹⁹¹, sin embargo, a comienzos de 1488 los trabajos de construcción se encontraban ya tan avanzados que pudo oficiarse misa en el mismo.

A pesar de las sucesivas reformas que ha sufrido el colegio a lo largo de su historia, la que modificó más evidentemente su fisonomía fue aquella que se realizó en el siglo XVIII por parte de Manuel Godoy, discípulo de Ventura Rodríguez. En ella se intervino fundamentalmente en el aspecto de los ventanales, y para ellos trazó diseños neoclásicos convirtiendo las ventanas apuntadas originales en balcones de líneas clásicas, que en la planta noble culminan en frontones¹⁹².

En cuanto a su tipología, en 1876 Lampérez y Romea en su *Arquitectura Civil Española*¹⁹³ describió un modelo de colegio universitario que se ajusta muy bien a las características del colegio que nos ocupa [Fig.8]. El colegio se organiza a modo claustal con planta cuadrada de cuatro crujías en torno a un patio abierto por arquerías en sus tres pisos¹⁹⁴.

¹⁹⁰ ZALAMA, Miguel Ángel, «Arquitectura y estilo en la época de los Reyes Católicos», En: CHECA CREMADES, Fernando (dir.), *Isabel la Católica: la magnificencia de un reinado: Quinto centenario de Isabel la Católica 1504-2004*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales: Junta de Castilla y León, 2004, pág. 137

¹⁹¹ ANDRÉS ORDAX, Salvador, *op. cit.*, pág. 119

¹⁹² *Ibidem*, pág. 33

¹⁹³ LAMPÉREZ Y ROMEA, Vicente, *Arquitectura civil española de los siglos I al XVIII*, Madrid, Giner, 1993, págs. 139 y ss

¹⁹⁴ ANDRÉS ORDAX, Salvador, *op. cit.*, pág. 28

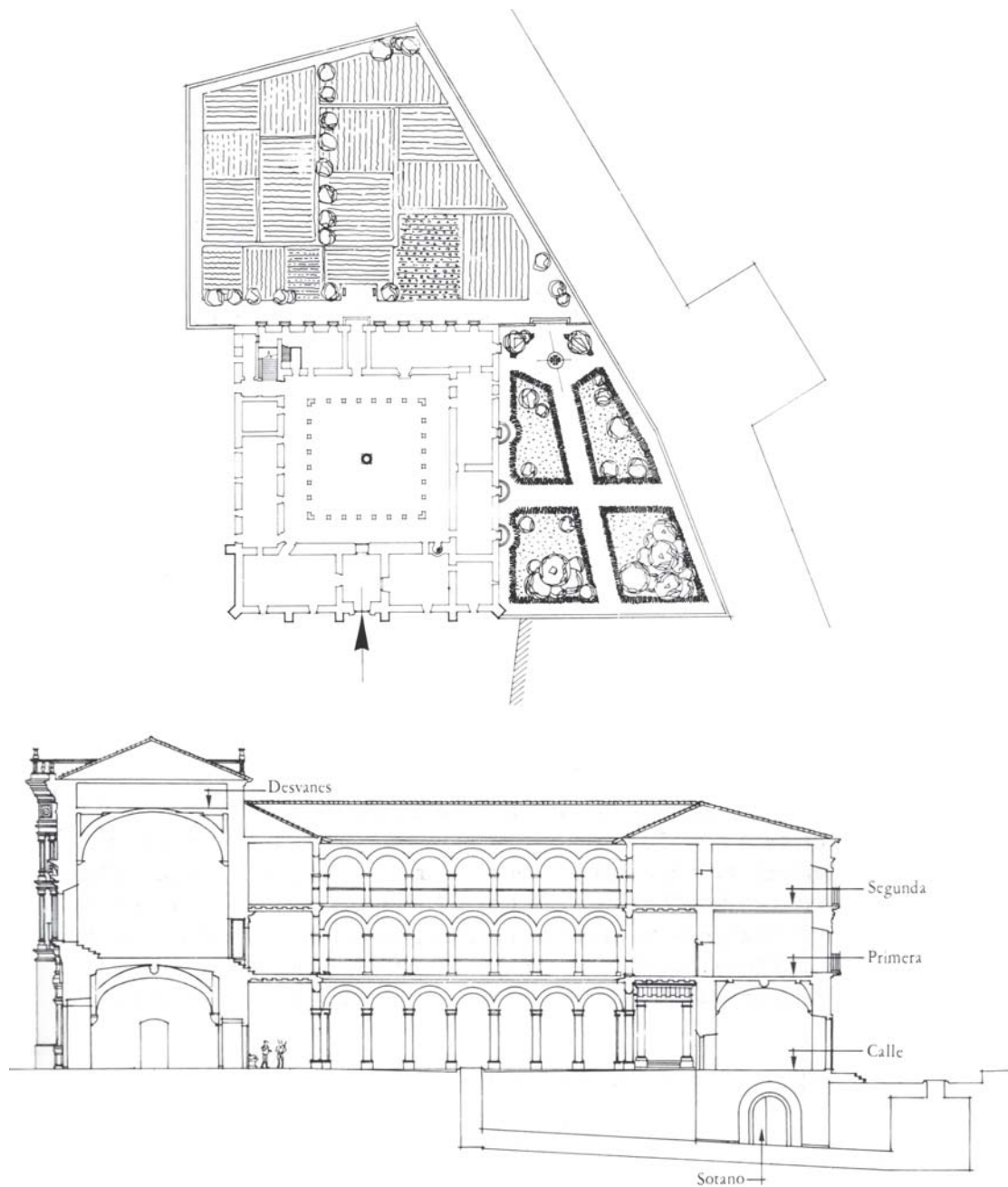


Fig.8. Esquema de la planta general y sección longitudinal con indicación de plantas.

Posee un vestíbulo de entrada a modo de zaguán con una capilla abierta a uno de los lados de éste y escaleras al otro lado del patio a través de las cuales se accede a los pisos superiores. Este modelo de capilla abierta hacia el vestíbulo por el sudoeste será muy imitado y aparece posteriormente en construcciones como el colegio de Santa María de Jesús en

Sevilla¹⁹⁵. En el otro lado, se encuentran el salón de actos y las cátedras y oficinas alrededor de las galerías del patio, además de la tienda de libros de texto que con el tiempo terminará por convertirse en biblioteca. Esta biblioteca supone una novedad ya que ocupa todo el primer piso sobre la fachada para aprovechar la mayor cantidad de luz posible, y cuenta con una estructura en forma de salón alargado al que se accedía por una escalera de caracol desde el patio. Todo ello se acompaña por una fachada en la que se evidencia el poder y la magnificencia de su fundador, con una portada en la que se representa a Don Pedro venerando a la Santa Cruz sostenida por Santa Elena y en la parte superior la heráldica real -aún sin la granada- junto a los escudos de armas de los Mendoza y Figueroa.

El Colegio de Santa Cruz y el Colegio de San Gregorio: diferencias irreconciliables

A finales del siglo XV se iniciaron en Valladolid dos colegios prácticamente de manera simultánea: el Colegio de San Gregorio y el Colegio de Santa Cruz. Sin embargo, aunque las fechas nos lleven a intentar comparar ambos edificios y la terminología de «colegio» utilizada para ellos pueda llevarnos a la tentación de buscar similitudes, son más las diferencias que los parecidos lo que aproxima a ambas arquitecturas.

El colegio de San Gregorio en Valladolid es el resultado de un proceso de fundación comenzado a finales del siglo XV por parte de Fray Alonso de Burgos, obispo dominico, consejero y confesor real de la reina Isabel la Católica¹⁹⁶. A diferencia del Colegio de Santa Cruz, la historiografía nunca ha tratado de incluir al Colegio de San Gregorio dentro del nuevo estilo renacentista, cosa que sí ha ocurrido en el caso de la fundación del cardenal Mendoza y frecuentemente se tiende a analizar ambos edificios de forma simultánea, sin embargo, a través de este apartado trataré de señalar las diferencias más evidentes entre ambas fundaciones, las cuales han servido para que la historiografía las incluya dentro de denominaciones diferentes.

La construcción del Colegio de San Gregorio se convirtió en la principal obra de promoción artística por parte de Fray Alonso de Burgos [Fig.9]. A diferencia de Santa Cruz, el

¹⁹⁵ OLIVARES MARTÍNEZ, Diana, *op. cit.*, pág. 161

¹⁹⁶ ZALAMA, Miguel Ángel, «Arquitectura y estilo...», *op. cit.*, pág. 131

colegio de San Gregorio no responde realmente al interés de crear un lugar tan solo para acoger colegiales¹⁹⁷. En 1481 Alonso de Burgos ya tenía en mente la idea de crear una fundación destinada a los religiosos dominicos de Valladolid. Para ello -y al igual que en Santa Cruz- se hizo con una serie de terrenos donados por el convento de San Pablo adyacentes a éste que utilizó para comenzar las obras tan solo tres años después, las cuales contaron con el apoyo de los monarcas. Realmente da la sensación de que la construcción del colegio fue más una consecuencia secundaria del interés de Fray Alonso de Burgos por crear su capilla funeraria dentro del convento de San Pablo y una manera de complacer a la orden por los espacios prestados cosa muy diferente a lo que ocurrió con Santa Cruz, donde la fundación no está ligada a ningún tipo de orden religiosa y donde la presencia de la religión se limita tan solo a una pequeña capilla en el zaguán de entrada del edificio.

En cualquier caso, realmente se trataba de una fundación institucional para la orden de los dominicos de la ciudad de Valladolid, uno de los primeros motivos que marca la diferencia entre las dos fundaciones a pesar de haberse construido simultáneamente. Ambos acogieron entre sus celdas estudiantes que pretendían alcanzar un elevado nivel de conocimiento, sin embargo, mientras que en el caso de Santa Cruz estos colegiales procedían de familias con escaso nivel económico, en el caso de San Gregorio necesariamente los colegiales debían ser frailes predicadores observantes¹⁹⁸, lo cual condicionaba enormemente tanto la procedencia

¹⁹⁷ DÍAZ IBÁÑEZ, Jorge, «Alonso de Burgos y la fundación y primeros estatutos del Colegio de San Gregorio de Valladolid. La regulación de la vida religiosa y académica de los dominicos observantes en la Castilla del siglo XVI», *Cuadernos de Historia del Derecho*, N°23, 2016, pág. 49

¹⁹⁸ *Ibidem*, pág. 41



Fig.9. Visión general de la fachada principal del Colegio de San Gregorio en Valladolid.



Fig.10. Visión general de la portada principal del Colegio de Santa Cruz en Valladolid.

como el número de colegiales que iban a permanecer en el centro. Por otro lado, mientras que en Santa Cruz los estudios no se limitaban a la Teología exclusivamente, sino que incluían otras ramas del saber como Cánones o Derecho y Medicina, en San Gregorio los estudios quedaban restringidos a la Teología, quizás por el hecho de que se trata de una fundación ligada a una institución religiosa.

Pero quizás lo que más marca la diferencia entre ellos es su apariencia exterior. Iconográficamente, frente a Santa Cruz [**Fig.10**], el colegio de San Gregorio constituye un auténtico monumento a la memoria de su fundador y a la monarquía castellana. En él se despliega un importante programa iconográfico destinado a ensalzar la figura del fraile mientras que en el caso de Santa Cruz esta labor propagandística no es tan evidente, en primer lugar, porque el lugar destinado a la iconografía se limita tan solo a un espacio reducido de la portada y en segundo lugar, porque la iconografía se centra más en mostrar los nuevos repertorios decorativos importados de Italia que en mostrar la imagen del Cardenal Mendoza.

Pero algo fundamental que si comparten ambos personajes es la importante labor de mecenazgo que ejercieron estando en vida dentro de su relevante actividad política y su dilatada trayectoria eclesiástica¹⁹⁹. Ambos eran personajes relevantes dentro del ambiente de la Corte del siglo XV y esta importancia les permitió llevar a cabo obras de gran magnitud que a pesar de ser diferentes en forma y contenido buscaban intereses comunes como es ampliar la formación intelectual de un pueblo fuertemente analfabeto.

Otra similitud entre ambos edificios es el desconocimiento de la traza inicial gótica, lo cual no hace otra cosa que generar múltiples hipótesis sobre su autoría. En los anteriores apartados ya hemos analizado los posibles nombres que se barajan para el caso de Santa Cruz, mientras que, en el caso de San Gregorio, es posible que para su construcción contara con los mejores arquitectos del gótico final: Juan Guas y Juan de Talavera²⁰⁰, pero a diferencia del cardenal Mendoza en Santa Cruz, fray Alonso de Burgos quiso fundir en un solo conjunto el colegio de San Gregorio y el convento de San Pablo. De hecho, poco antes de su muerte,

¹⁹⁹ *Ibidem*, pág. 43

²⁰⁰ ZALAMA, Miguel Ángel, «Arquitectura y estilo...», *op. cit.*, págs. 131 - 132

encargó a Simón de Colonia -importante artista de nuevo- la construcción de un corredor que uniese el colegio con su capilla, de manera que formasen un edificio único²⁰¹.

En cualquier caso, a pesar de las múltiples diferencias que separan ambos colegios, lo que no podemos dejar de lado es que ambas constituyen el colofón de un amplio movimiento de creación de nuevos centros de estudios, que en Valladolid -al igual que en otras ciudades como Salamanca- alcanzó un núcleo fundamental hasta extenderse en los siglos posteriores. De esta manera, Valladolid se convirtió en un importante centro intelectual al que acudieron personalidades de todo el reino.

²⁰¹ GARCÍA SIMÓN, A. y ARA GIL, Julia (Coord.), *op. cit.*, pág. 168

CONCLUSIONES

Hay que tener en cuenta que el desarrollo que ha experimentado la historiografía con los siglos ha provocado que el arte español que se ha analizado en este trabajo con frecuencia se haya visto influido por una idea que deriva directamente de la misma época en la que fue creado. La teoría de Vasari basada en las tres edades determinó que en la Historia del Arte habían existido periodos buenos y periodos malos y que estos periodos buenos habían estado dominados por un arte clásico. Esta misma idea no se alejó por completo de España y también acabó ejerciendo su influencia en la historiografía del arte del reino de Castilla. Pero lo más destacado de esta teoría, es que, según ella, la Historia del Arte se basa en una sucesión de estilos y es por ello que muchos autores han pretendido catalogar las obras según estos principios sin pararse a pensar si realmente se puede establecer una sucesión de estilos sin reparar en que, en prácticamente todos los casos, los estilos se ven entremezclados unos con otros y se hace muy complejo distinguir unos de otros hasta que las obras alcanzan la pureza completa del estilo. Esto se hace especialmente evidente en el caso que hemos analizado, ya que en España no se produjo un cambio brusco entre los estilos de la tradición y la novedad, sino que hubo un largo periodo en los que ambos estilos se entremezclaron frecuentemente en la misma obra. Pero no sólo tradición y modernidad convivieron juntas, sino que incluso, estilos tradicionales como el gótico o el mudéjar también se fusionaron frecuentemente.

Esta misma idea se aplicó también al caso concreto de la arquitectura que hemos analizado en el trabajo y en ella se ha querido ver un enfrentamiento entre tradición y novedad, aunque en el caso concreto de la arquitectura las características propias de las obras hacen que el retraso esté mucho más justificado que en el resto de manifestaciones. Sin embargo, esta no es la conclusión más evidente que puede extraerse de todo el desarrollo del trabajo, sino que es preciso detenerse en otras muchas que explican el porqué del desarrollo del Renacimiento en Castilla.

Derivado de esta idea de la Historia del Arte como Historia de los Estilos ha surgido la mentalidad entre muchos historiadores de esforzarse en dar a cada estilo artístico concreto sin reparar en si realmente se trata de un estilo ya consolidado o si por el contrario, nos encontramos ante las primeras manifestaciones de un estilo que aún está en proceso de asimilación. Esto se

ve claramente en la intención de muchos autores de clasificar obras de este periodo como pertenecientes a un estilo plateresco sin reparar en su estructura para analizar si realmente se trata de obras góticas o renacentistas. Es esta problemática la que ha llevado al equívoco de considerar el Colegio de Santa Cruz por muchos como el «primero de los edificios renacentistas realizados en España» cosa que es totalmente falsa dado que, si atendemos a su estructura, cosa que cualquier historiador riguroso debería hacer, queda demostrado que sus proporciones no responden a la nueva mentalidad renacentista, sino que siguen perfectamente los principios del arte gótico.

La teoría de Vasari ha calado tan profundo en nuestro pensamiento actual que esta tendencia se repite constantemente en otros muchos ejemplos y no solo de la ciudad de Valladolid. Por lo tanto, hay que dejar de lado los postulados del artista renacentista y mirar la obra de arte más allá de ideologías que tan solo se esfuerzan en clasificar obras sin reparar en si lo que tenemos delante son las primeras manifestaciones de un nuevo estilo y que realmente merecen la pena ser tenidas en cuenta como tales y no como ejemplos poco significativos de un arte que tendrá un desarrollo magistral.

Una vez realizado un análisis más o menos exhaustivo sobre los aspectos que se han considerado más relevantes para el desarrollo del Renacimiento en Castilla se pueden establecer varias conclusiones. La primera de las ideas en las que cabe detenerse, y probablemente la que da las claves para todo el progreso posterior, es en la importancia del desarrollo de la cultura humanista. La nueva consideración del hombre como el centro del mundo va a provocar un cambio de mentalidad que tendrá una gran importancia no sólo en el mundo del arte sino sobre todo en la conciencia de la sociedad, que a partir de ahora empieza a dejar de lado el contenido religioso para dejar paso al papel del hombre como la medida de todas las cosas.

Esto supone que el peso de la iglesia cada vez va a ser menor y en consecuencia, la razón se va a ir abriendo poco a poco un camino dentro del mundo del arte. Es así como se puede justificar el incremento de obras de carácter profano que en el caso concreto del trabajo concreto que nos ocupa se van a manifestar en los motivos decorativos de la arquitectura. El Gótico tardío siempre ha mantenido un gran interés por mostrar una abundancia de decoración llegando en muchos casos a un «*horror vacui*» sin embargo, en esta decoración los motivos

religiosos aún conservan un papel determinante, mientras que con la llegada del Renacimiento, aunque en el caso español durante los primeros años se mantenga esta fuerte utilización de elementos decorativos abigarrados, éstos empezarán a introducir elementos procedentes de la mitología y la cultura humanista que hasta entonces no se habían utilizado. Esto lo encontramos, por ejemplo, en la utilización de los motivos de grotescos que se comienzan a utilizar cada vez más frecuentemente. Pero no sólo los motivos de grotescos van a estar presentes en las primeras obras del Renacimiento, sino que en el caso que se ha analizado del Colegio de Santa Cruz, el mundo profano se manifiesta a través de los delfines que recorren la línea del tímpano de la portada.

Analizando el caso concreto de España y más aún de Castilla se extrae que el cambio de mentalidad no llegó a alcanzar el nivel de los países italianos y que su influencia se produjo de una forma más tardía. Sin embargo, a pesar de estos inconvenientes existieron personalidades que cultivaron la cultura humanista, aunque en pocos ejemplos alcanzaron la pureza de la ideología italiana. Si bien es cierto que en España el humanismo si estuvo presente a través de algunos ejemplos, no se trata de una mentalidad que pueda extenderse hacia el común de la sociedad, ya que en el caso español la influencia de la iglesia va a ser especialmente fuerte y va a chocar ideológicamente con la nueva consideración del hombre.

Pero a pesar de ello, aunque no existiera una mentalidad igual de perfeccionada que en Italia, en muchos casos esta nueva ideología va a determinar cambios fundamentales en el desarrollo de las obras artísticas como bien se ha visto en el caso del Colegio de Santa Cruz de Valladolid. Es cierto que el cardenal no se encontraba contento con el aspecto que estaba adquiriendo su nueva fundación, especialmente si tenía como referente la obra del Colegio de San Gregorio, pero fue gracias a sus conocimientos humanistas adquiridos durante sus años universitarios y en contacto con la Corte y a la influencia italiana que había traído su sobrino desde Italia lo que permitió que el cambio se orientara hacia el estilo renacentista y no hacia otro estilo diferente.

De esta nueva conciencia social va a derivar claramente la nueva consideración del artista, la cual ya se ha analizado en profundidad a lo largo del trabajo y que por tanto no voy a desarrollar de nuevo. Sin embargo, si cabe señalar que se trata de un cambio fundamental para

la actividad del artista, que a partir de ahora va a pasar a considerarse un geómetra, lo que va a dar lugar al desarrollo de una importante literatura artística. Esta idea del arte basado en la geometría deriva directamente del arte de época clásica y va a provocar un cambio muy importante en la forma de hacer las obras de arte. A partir de ahora se necesitan una gran cantidad de estudios previos que permitan calcular perfectamente las proporciones y geometría de las obras. Si bien es cierto que en el caso de ciertas manifestaciones esta utilización de la matemática va a provocar que el arte de la sensación de más alejado y excesivamente calculado, en el caso de la arquitectura va a dar lugar a la creación de obras con proporciones muy cuidadas.

A través de todos estos escritos, cuyo principio básico es la geometría, los grandes artistas del Renacimiento tales como Brunelleschi, Alberti o Leonardo van a crear unos principios sobre los cuales debe asentarse cualquier obra. Pero este arte se basaba en unos principios teóricos muy profundos a los que se había llegado a través de un largo debate que en el caso español pasó desapercibido, bien porque culturalmente la sociedad no estaba preparada o bien por la falta de formación de nuestros artistas españoles.

En el caso español este desarrollo literario fue completamente diferente y hay que bucear algo más en la historiografía para encontrar ejemplos que realmente merezcan la pena ser señalados. Lo que se deriva más claramente de todo ello, es que, en el caso de España, los artistas no estaban preparados intelectualmente para simular todos estos complejos procedimientos que llegaban desde Italia. Es por ello que los primeros ejemplos españoles que encontramos del Renacimiento tan solo son pobres interpretaciones de los motivos decorativos italianos que demuestran una falta de entendimiento por parte de nuestros artistas. Esta es una de las principales causas del retraso de la llegada del Renacimiento a España y también una de las causas que provocó la fuerte indefinición artística de los primeros años, ya que al no conocerse los principios fundamentales del estilo lo que se produjo fue el añadido de decoración de tipo renacentista a estructuras claramente góticas provocando una mezcla de estilos.

Pero esto no quiere decir que a España no llegaran las ideas de Italia, puesto que el viaje de artistas se convirtió en frecuente durante la Edad Moderna y esto permitió no sólo la llegada de artistas italianos a España que trajeron consigo las nuevas ideas y mentalidades, sino también

la inmigración de artistas españoles fuera de nuestras fronteras para poder completar su formación. Frecuentemente eligieron como su destino Italia, ya que su desarrollo artístico no pasó desapercibido para nadie, y allí pudieron ampliar sus conocimientos artísticos y conocer las verdaderas teorías artísticas que con el tiempo acabaron llegando hasta nuestro país y dieron lugar a obras mucho más depuradas estilísticamente, a pesar de que fue necesario esperar varios siglos de diferencia si lo comparamos con el desarrollo que se produjo en Italia del estilo renacentista.

Como ya he mencionado anteriormente, el análisis de la sociedad del momento es crucial para entender el momento artístico en el que se encuentra España, y dentro de esta sociedad jugó un papel muy importante el reinado tanto de los Reyes Católicos como la problemática que se sucedió después entre Juana la Loca y Carlos V. Durante el reinado de los Reyes Católicos, el estilo nacional por excelencia fue el Gótico, con un desarrollo muy avanzado que lo convirtió en un Gótico de gran esplendor y decorativismo. Sin embargo, los años posteriores a su fallecimiento comenzó una indefinición que en parte puede equipararse a la propia indefinición que se produjo políticamente. La problemática de la sucesión de Juana I de Castilla se podría relacionar muy bien con la problemática artística que se desarrolla por esos mismos años. En el terreno de la política se vive un momento de incertidumbre ante la incapacidad para reinar de la heredera legítima y esto mismo puede ponerse en paralelo con el desarrollo estilístico donde no encontramos un estilo bien definido, sino una frecuente mezcla que hace que en una misma obra convivan estilos aparentemente opuestos como el Gótico o el Mudéjar.

Sin embargo, con la llega de Carlos V al poder comenzó un nuevo periodo para la sociedad castellana y la importación de nuevos ideales por parte de un rey extranjero que se vieron acompañados también por un perfeccionamiento del arte Renacentista, que poco a poco fue alcanzando una mayor pureza hasta acabar derivando años más tarde en obras capiteles para la historiografía española del Renacimiento como el Monasterio de San Lorenzo el Escorial de Madrid.

BIBLIOGRAFÍA

ANDRÉS ORDAX, Salvador y RIVERA BLANCO, Javier (coordinadores), *La introducción del Renacimiento en España: el Colegio de Santa Cruz (1491-1991)*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1992

ANDRÉS ORDAX, Salvador, *Santa Cruz: arte e iconografía, el Cardenal Mendoza, el Colegio y los colegiales*, Valladolid, Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2005

ARNAU AMO, Joaquín, *La teoría de la arquitectura en los tratados. 2, Alberti*, Albacete, Tebar Flores, 1988

— *La teoría de la arquitectura en los tratados. 3, Filarete, Di Giorgio, Serlio, Palladio*, Albacete, Tebar Flores, 1988

AZCÁRATE RISTORI, Jose María, «Castilla en el tránsito al Renacimiento», *España en las crisis del arte europeo. Coloquios celebrados en conmemoración de los XXV años de la fundación del Consejo Superior de Investigaciones Científicas*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1968, págs. 129-136

BOZAL, Valeriano (dir.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas. 1*, Madrid, Visor, 2000

BURKE, Peter, *El Renacimiento italiano: cultura y sociedad en Italia*, Madrid, Alianza, 2001 [1972]

BURY, John Bagnell, «The Stylistic Term “Plateresque”», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 39 (1976), pp. 199-230

CARBONELL, Eduard y CASSANELLI, Roberto, *El Mediterráneo y el arte: del gótico al inicio del Renacimiento*, Barcelona, Lunweg, 2003

CERVERA VERA, Luis, *La Arquitectura del Colegio Mayor de Santa Cruz en Valladolid*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1982

CHECA CREMADES, Fernando, «Isabel I de Castilla: Los lenguajes artísticos del poder», En: CHECA CREMADES, Fernando (dir.), *Isabel la Católica: la magnificencia de un reinado: Quinto centenario de Isabel la Católica 1504-2004*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales: Junta de Castilla y León, 2004, págs. 19 - 35

CHUECA GOITIA, Fernando, *El plateresco: imagen de una España en tensión*, Avila, Fundación Cultural Santa Teresa, 1998

COLLAR DE CÁCERES, Fernando, *El plateresco*, Madrid, Historia 16, 1992

DI CAMILLO, Ottavio, *El humanismo castellano del siglo XV*, Valencia, Fernando Torres, 1976

DÍAZ IBÁÑEZ, Jorge, «Alonso de Burgos y la fundación y primeros estatutos del Colegio de San Gregorio de Valladolid. La regulación de la vida religiosa y académica de los dominicos observantes en la Castilla del siglo XVI», *Cuadernos de Historia del Derecho*, N°23, 2016, págs. 41-100

FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, Manuel, *Carlos V: un hombre para Europa*, Madrid, Espasa, 1999

FERNÁNDEZ LÓPEZ, Jorge, «Humanismo y comentario en la Castilla del siglo XV: Juan de Mena y Alonso de Cartagena», *Minerva: Revista de filología clásica*, 24, 2011, págs. 17-30

GÁLLEGO, Julián, *El pintor, de artesano a artista*, Granada, Diputación Provincial de Granada, 1995

GARCÍA GALLARÍN, Consuelo, «Cultismos léxicos y semánticos en las Medidas del Romano (1526) de Diego de Sagredo», *EPOS*, XV, 1999, págs. 91-111

GARCÍA SIMÓN, A. y ARA GIL, Julia (Coord.), *Historia de una cultura. II. La singularidad de Castilla*, Valladolid, Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, 1995

GARIN, Eugenio, *El Renacimiento italiano*, Barcelona, Ariel, 2012

GARRIDO RAMOS, Beatriz, «Vidas de Giorgio Vasari», *ArtyHum: Revista Digital de Artes y Humanidades*, 2, 2014, pág. 102 - 108

GÓMEZ MORENO, Manuel, «Sobre el Renacimiento en Castilla», *Archivo español de arte y arqueología*, tomo 1, 1925, págs 1-40

HANNO WALTER, Kruft, *Historia de la teoría de la arquitectura. 1, Desde la Antigüedad hasta el siglo XVIII*, Madrid, Alianza, 1990

HARBISON, Craig, *El espejo del artista: el arte del Renacimiento septentrional en su contexto histórico*, Tres Cantos (Madrid), Akal, D.L. 2007

HATJE, Úrsula, *Historia de los estilos artísticos. 2, Desde el Renacimiento hasta el tiempo presente*, Madrid, Istmo, 1988

HEREDIA MORENO, M^a del Carmen, «Juan de Arfe Villafañe y Sebastiano Serlio», *Archivo Español de Arte*, LXXVI, 2003, 304, pp. 371 a 388

HERNÁNDEZ NIEVES, Román, «Reflexiones en torno al Plateresco en Extremadura», *Norba: revista de arte*, N^o 16, 1996, págs. 57-82

KOSTOF, Spiro (coord.), *El arquitecto: historia de una profesión*, Madrid, Cátedra, 1984

KRISTELLER, Paul Oskar, *Ocho filósofos del Renacimiento italiano*, México, Fondo de Cultura Económica, 1970

LAQUERO QUESADA, Miguel Ángel, *La España de los Reyes Católicos*, Madrid, Alianza, 2014

LEE, Rensselaer W. *Ut pictura poesis: la teoría humanística de la pintura*, Madrid, Cátedra D.L. 1982

LETTS, Rosa María, *El Renacimiento*, Barcelona, Gustavo Gili, 1985

LLAGUNO, E. *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*, Madrid, Turner, 1977

LÓPEZ GRIGERA, Luisa, *La retórica en la España del Siglo de Oro*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1995

MANETTI, Antonio, *Life of Brunelleschi*, (ed. Howard Saalman), University Park, Pennsylvania State University Press, 1970

MARÍAS, Fernando y PEREDA, Felipe, *Diego de Sagredo. Medidas del romano*, Toledo, Antonio Pareja, 2000

MARÍAS FERNANDO, *El largo siglo XVI: los usos artísticos del renacimiento español*, Madrid, Taurus, 1989

MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, «La situación social del artista», VV.AA. *El siglo de Oro de la pintura española*, Madrid, Mondadori, 1991, pág 248

— *Ciclo de conferencias sobre el renacimiento en Castilla y León*, Palencia, Diputación Provincial de Palencia, 1985

MARTÍNEZ MILLÁN, José (dir.), *La Corte de Carlos V. 1, 1, Corte y gobierno*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000

MONTIJANO GARCÍA, Juan María, *Giorgio Vasari y la formulación de un vocabulario artístico*, Málaga, Universidad, 2002

MUÑOZ JIMÉNEZ, José Miguel, «El artífice Nicolás de Ribero y la asimilación del Renacimiento en España», *1992: El arte español en épocas de transición*; actas, vol. 1, 1992, págs. 407 - 416

NIETO ALCAIDE, Victor Manuel, «El problema de la asimilación del Renacimiento en España», *1992: El arte español en épocas de transición*; actas, vol. 1, 1992, págs. 105 - 116

NIETO ALCAIDE, Victor, J. MORALES, Alfredo, CHECA, Fernando, *Arquitectura del Renacimiento en España, 1488 - 1599*, Madrid, Cátedra, 1989

OLIVARES MARTÍNEZ, Diana, *Alonso de Burgos y la arquitectura castellana en el siglo XV: los obispos y la promoción artística en la Baja Edad Media*, Madrid, La Ergástula, 2013

PANOFSKY, Erwin, *Idea: contribución a la historia de la teoría del arte*, Madrid, Cátedra, D.L. 1998

PASCUAL MOLINA, Jesús, *Fiesta y poder: La corte en Valladolid (1502-1559)*, Valladolid, Ediciones Universidad de Valladolid, 2013

PÉREZ, Joseph, *Humanismo en el Renacimiento español*, Madrid, Gadir, 2013

PINEDA GONZÁLEZ, M.^a Victoria, «Renacimiento italiano y barroco español (el desarrollo de la teoría artística, de la palabra a la imagen)», *Anuario de estudios filológicos*, 19, 1996, págs. 397-416

SAGREDO, Diego de, *Medidas del romano*, Valencia, Albatros, 1976 [1526]

SÁNCHEZ, CANTÓN, Francisco Javier, *Fuentes literarias para la historia del arte español. I, Siglo XVI*, Madrid, 1923

SAQUERO SUÁREZ - SOMONTE, Pilar y GONZÁLEZ ROLÁN, Tomás, «El Humanismo italiano en la Castilla del cuatrocientos: estudio y edición de la versión castellana y del original latino del “De infelicitate principum” de Poggio Bracciolini», *Cuadernos de filología clásica: Estudios latinos*, 21, 2001, págs. 115 - 150

SUAREZ QUEVEDO, Diego, «Sobre las primeras ediciones del De re aedificatoria de Leon Battista Alberti», *Pecia Complutense: Boletín de la Biblioteca Histórica "Marqués de Valdecilla"*, 9, 2008

URIBE FERNÁNDEZ, Carlos Arturo, *Concepto de arte e idea de progreso en la Historia del Arte*, Medellín, Editorial Universidad de Antioquia, 2008

VANDO BLANCO, María del Carmen del, «La primavera del Renacimiento: la escultura y las artes en Florencia, 1400 - 1460», *Crítica*, 985, 2013, págs. 80-83

VASARI, Giorgio, *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*, Madrid, Cátedra, 2013 [1550]

VV.AA. *El arte en las cortes de Carlos V y Felipe II. IX Jornadas de Arte*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1999

VV.AA. *El Renacimiento italiano*, Florence (Italy), Scala, 2009

VV.AA. *Isabel la Católica: reina de Castilla*, Barcelona, Lunwerg, 2002

WACKERNAGEL, Martin, *El medio artístico en la Florencia del Renacimiento: obras y comitentes, talleres y mercado*, Torrejón de Ardoz, Madrid, Akal, 1997 [1938]

WÖLFFLIN, Heinrich, *El arte clásico: una introducción al Renacimiento italiano*, Madrid, Alianza, 1985

ZALAMA, Miguel Ángel (coord.), *Ciencia y arte: La construcción del espacio pictórico*, Valladolid, Instituto de Estudios de Iberoamerica y Portugal de la Universidad de Valladolid, 2008

- «Arquitectura y estilo en la época de los Reyes Católicos», En: CHECA CREMADES, Fernando (dir.), *Isabel la Católica: la magnificencia de un reinado: Quinto centenario de Isabel la Católica 1504-2004*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales: Junta de Castilla y León, 2004, págs. 127 - 140
- *El Renacimiento: artes, artistas, comitentes y teorías*, Madrid, Cátedra, 2016
- *Juana I: arte, poder y cultura en torno a una reina que no gobernó*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, D.L. 2010