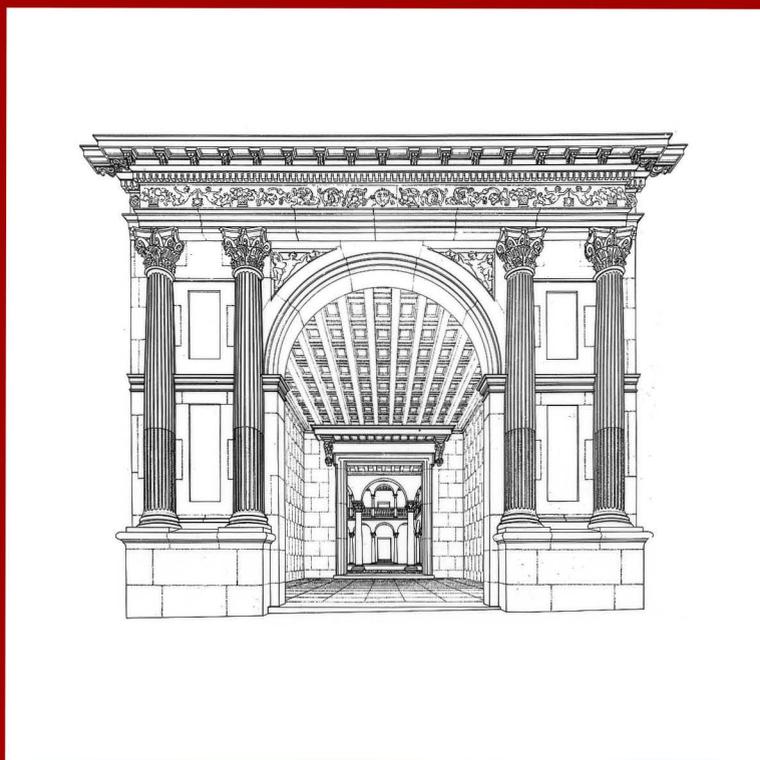


DANIEL VILLALOBOS ALONSO



EL DEBATE CLASICISTA Y
EL PALACIO DE FABIO NELLI

COLEGIO OFICIAL DE ARQUITECTOS
EN VALLADOLID

DANIEL VILLALOBOS ALONSO

EL DEBATE CLASICISTA Y
EL PALACIO DE FABIO NELLI

COLEGIO OFICIAL DE ARQUITECTOS
EN VALLADOLID

COLECCIÓN TESIS DOCTORALES DE ARQUITECTOS

N.º 3

© Es propiedad
para esta edición
Colegio Oficial de Arquitectos
en Valladolid
Santiago, 9
47001 Valladolid

Maquetación del autor

I.S.B.N.: 84-600-8286-5
Depósito Legal: VA. 666-1992

Imprime: Sever-Cuesta. Prado, 10 y 12. 47003 Valladolid, 1992

¹⁷ En relación a la “sumisión” de los discípulos de Herrera hacia su “estilo”, ver: G. KUBLER, *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII (Ars hispaniae)*, Vol. XIV, Madrid, 1957, p. 9 y ss.

Refiriéndose a la obra herreriana, afirma: “Las obras de este maestro son pocas. Sus seguidores directos pronto rompieron con su personal estilo. En 1600, tres años después de la muerte de Herrera, se dibujan los contornos de una rápida evolución, que lleva lejos de la densa y poderosa majestad de sus formas arquitectónicas”.

¹⁸ Nos referimos no únicamente a la expuesta dependencia de la traza delantera de P. Mazuecos con los diseños serlianos difundidos en su Libro VII, sino además a su “manierismo” decorativo, y especialmente a las licencias de ruptura del arquitebe, incluso friso y cornisa. Sobre las posturas de Serlio a este respecto, ver: E. BATTISTI, “Storia del concetto di Manierismo in Architettura”, *B.C.I.S.A., A. Palladio*, Tomo IX, año 1967. Además: M. TAFURI, *Utopía*, Barcelona, 1973.

Sobre las distintas posturas de P. Mazuecos y D. de Praves con respecto a la portada del Palacio Fabio Nelli en relación a este enunciado “manierismo” decorativo ver parte segunda de este presente trabajo.

¹⁹ Sobre San Carlos Borromeo y la arquitectura ver: A. BLUNT, *La teoría de las artes en Italia*, Madrid, 1980, pp. 116 a 118 y 134 a 137. Sobre las *Instructionum Fabricae et suppellectis ecclesiasticae libri duo*, 1577, de S. Carlos Borromeo, ver citas en L. PATETTA, *Historia de la arquitectura; antología crítica*, Madrid, 1984 (1975), pp. 157 a 159.

²⁰ M. BATAILLON, *Erasmus y España: estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*, Madrid, 1983 (1937), p. 699.

²¹ *Ibidem*, pp. 699 y ss.

²² Sobre el difícil estudio entre la relación del Manierismo, con la Reforma y Contrarreforma, ver: M. CALÍ, *Da Michelangelo all'Escorial*,

tiempo, difícil de comprender. Su inicio con el Palacio de Fabio Nelli, le define como dependiente más del texto de Serlio que de la “tiranía de estilo” atribuida a Herrera¹⁷. La transcendencia de este primer modelo radica en la oferta de un palacio auténticamente clasicista, en cuanto a la forma, alejado de los modelos tradicionalmente hispanos.

Desde un punto de vista específicamente arquitectónico, la aplicación serliana en el Palacio Nelli, representa el primero de los logros de Mazuecos el Mozo, en una enunciada búsqueda de renovación de los modelos arquitectónicos: Palacio, Capilla funeraria y Templo, al que añadimos un cuarto, el modelo de Ciudad.

El Palacio Fabio Nelli, en su concepción formal, es deudor de las invenciones manieristas de Serlio¹⁸, y su libertad creativa dependió de un mecenas ambicioso, en busca de una imagen personal. Sin embargo, la arquitectura religiosa contrarreformista debía construirse atendiendo a los principios dictados por Carlos Borromeo en 1577, y la singularidad en el modelo palaciego serliano era imposible aplicarla para el templo y la capilla¹⁹.

1. LA FACHADA JESUÍTICA.

Carlos V se retira a Yuste en 1556, y siete años más tarde se clausura definitivamente el Concilio de Trento. La persecución de los erasmistas en los años 1557 y 1558²⁰, es prueba elocuente de los cambios profundos y rápidos del “clima espiritual” en España. El triunfo erasmista de la conferencia de Valladolid de 1527 y el apoyo real a la causa se retiraban con el Emperador.

Bataillon nos advierte del error de explicar esta metamorfosis únicamente por la subida al trono de Felipe II el 18 de marzo de 1550²¹, celebrado con las justas en el palacio del conde de Benavente; sin embargo, esta fecha en el centro de siglo, aparece como punto de inflexión de las ideas religiosas que agitaron el siglo XVI.

Erasmus está en el núcleo mismo de los movimientos llamados Reforma y Contrarreforma, y lo larvado de la lucha entre las ideas contrapuestas llevaron consecuencias a las artes y, especialmente, a la arquitectura²². De ahí, que la aparición de los nuevos modelos arquitectónicos sea imprescindible analizarla desde las condiciones tomadas en Trento contra la reforma alemana. Sin embargo, la explicación de los orígenes manieristas arquitectónicos²³ dependiendo de los movimientos religiosos es problemática y de argumentación difícil. A. Hauser²⁴ se manifiesta contrario a esta

tesis, proponiendo más una explicación paralela de los dos fenómenos, el religioso y el artístico, que una conexión causal entre contrarreforma y manierismo, y aboga por una dependencia del barroco hacia la contrarreforma triunfante.

El Concilio discutió el problema del arte religioso en diciembre de 1563. Pero las normas aplicadas al problema de la arquitectura no fueron escritas por San Carlos Borromeo antes de 1572. El decreto tridentino tuvo su transcendencia arquitectónica en las *Instruiones Fabricae et Supellectilis Ecclesiasticae*, publicadas en 1577. Sin embargo, estas tardías normas no generaron los nuevos modelos templarios: cuando Borromeo recomendaba la cruz latina en contra de la predilecta del Renacimiento, “pensaba, sin duda, en el nuevo tipo de planta de cruz latina que Vignola había diseñado ya para el Gesù”²⁵.

Esta dependencia hacia la obra romana comenzada en 1568 no implica la sumisión de los orígenes del modelo surgido en Villagarcía de Campos, obra de Pedro de Tolosa (aparejador de El Escorial a las órdenes de Juan de Herrera), hacia el Jesús, sino dependiente de la invención española de capillas hornacinadas con pasos en los contrafuertes. La iglesia de San Francisco de Rioseco, anterior al Jesús, aparece como claro antecedente de ambos templos, con sus pasos entre capillas y las tribunas sobre ellas, peculiaridad del Jesús de Roma²⁶.

El modelo español de Villagarcía se origina gracias a la fundación por doña Magdalena de Ulloa, y puesto al servicio de la Iglesia como Colegio de la Compañía de Jesús. La primera piedra se colocó el 3 de noviembre de 1572 bajo las primitivas trazas de Rodrigo Gil de Hontañón²⁷. Con el informe de Pedro de Tolosa del 24 de octubre de 1575, toma las riendas de las obras y elimina los vestigios de goticismo de los que adolecía el proyecto de Hontañón. El modelo jesuítico, que se retomó reiterativamente por italianos y españoles, es anterior a la norma escrita por Borromeo.

La Compañía de Jesús, conjuntamente con la Inquisición, fueron las armas que los contrarreformistas utilizaron para imponer sus ideas²⁸, y la difusión del modelo arquitectónico viene de manos del origen y uso jesuítico. Valladolid poseyó dos templos de la Compañía: San Ambrosio (hoy Santuario Nacional), en cuyo colegio trabajaba Pedro de Tolosa cuando se le pidió el informe sobre el proyecto de Hontañón en Villagarcía, y la iglesia de San Antonio (actual de San Miguel), concluida entre 1579 y 1580 por Juan de Nates. Ambas con idéntica recurrencia al modelo de Villagarcía de Campos: planta en cruz latina, dentro de un esquema rectangular, que se completa con capillas comunicadas entre sí, cuyos muros transversales absorben los empujes de la bóveda de la nave central²⁹.

COLEGIATA DE SAN LUIS. Villagarcía de Campos. ►

COLEGIO DE SAN AMBROSIO. Valladolid. ►►

Torino, 1980, pp. 34 y ss. (Contiene exhaustiva bibliografía sobre el tema.)

²³ M. CALÍ, *op. cit.*, en p. 34 se afirma a este respecto: “... il manierismo è un movimento troppo ricco di esperienze e di situazioni spirituali contrastanti, non sempre coincidenti con la speciale religiosità dei riformatori cattolici...”

²⁴ A. HAUSER, *El manierismo. La crisis del Renacimiento y los orígenes del Arte moderno*, Madrid, 1965 (1964), pp. 99 y ss.

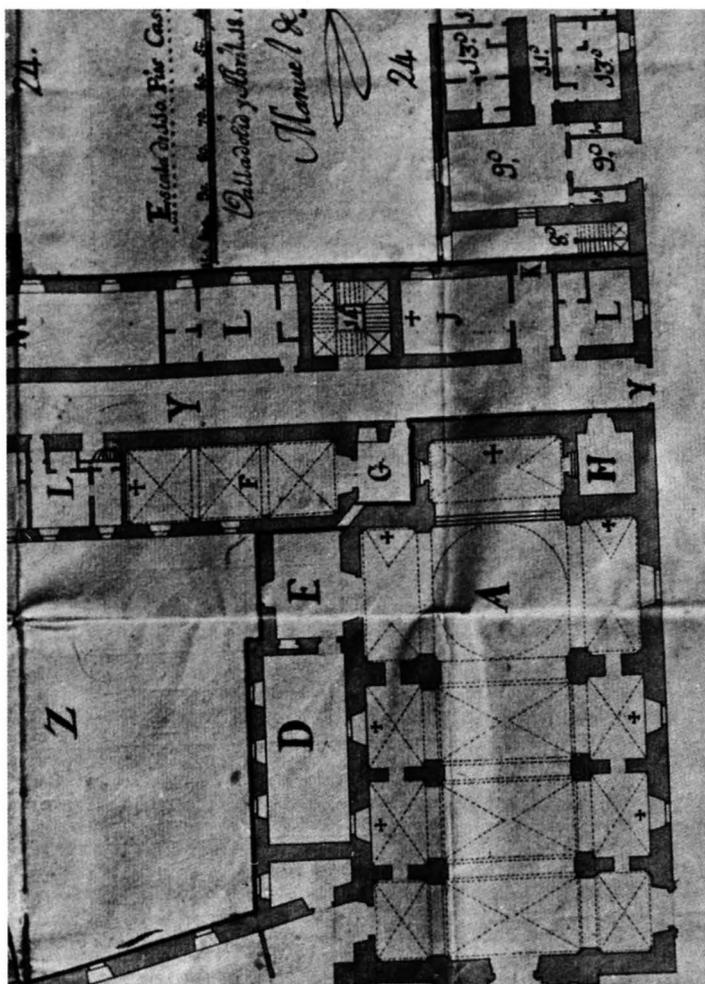
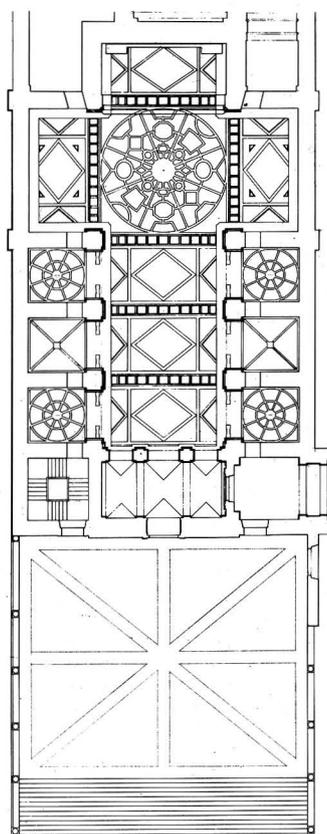
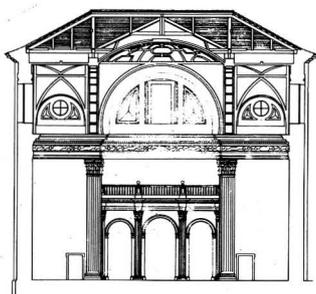
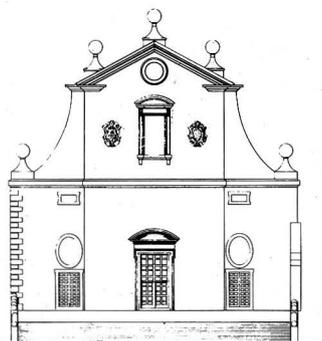
²⁵ A. BLUNT, *La teoría de las artes...*, *op. cit.*, en A. Patetta, *op. cit.*, p. 160.

²⁶ J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, “Iglesias jesuíticas en Castilla la Vieja”, *op. cit.*, p. 156.

²⁷ S. J. CONRADO PÉREZ, *Villagarcía de Campos, estudio histórico-artístico*, Valladolid, 1982, p. 73.

²⁸ A. BLUNT, *La teoría de las artes*, *op. cit.*, en A. Patetta, *op. cit.*, p. 159.

²⁹ J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *Arquitectura Barroca...*, *op. cit.*, p. 16.



El modelo es retomado, en mayor o menor medida, por las iglesias de la Compañía en el entorno vallisoletano: Nuestra Señora de la Calle, en Palencia; iglesia de la Compañía, de Segovia, contratada en 1589; iglesia del Colegio de Jesuitas, de León, alrededor de 1571 (rehecha en el siglo xvii), bajo la advocación de San Miguel y los Santos Ángeles; la de Zamora y la de San Lorenzo, de Burgos; incluso la iglesia de Monforte de Lemos, entre otras³⁰.

En este sentido, en Valladolid, y fuera de la Compañía, se utilizó asimismo este modelo. Entre los ejemplos más destacables citamos, entre otros: la reconstrucción de San Agustín, de manos de Diego de Praves, en 1619; iglesia del Hospital de Simón Ruiz, en Medina del Campo, trazada en 1592 por Juan de Tolosa y modificada de manos de Juan de Nates en 1597³¹; iglesia de Nuestra Señora del Carmen (Extramuros), comenzada por Diego de Praves y concluida por su hijo Francisco; iglesia del Real

Monasterio de las Huelgas Reales (1579), de manos de Juan del Ribero Rada y Juan de Nates. Dentro de la órbita de Juan de Nates, y de dudosa atribución, la iglesia de Santa Cruz, de Medina de Rioseco, aunque su planta elimina el crucero y su cubrición mediante cúpula.

Pedro de Mazuecos conoce a la perfección el modelo: el 1 de junio de 1603 actúa como testigo en la escritura de concierto entre el Monasterio del Carmen Extramuros y los albañiles Juan Gómez y Marcos Escudero, para la realización de las cuatro capillas³². Asimismo, en la firma del 13 de diciembre de 1600³³, otorga junto a Diego de Praves, poder al padre Juan de Bustamante para que Juan de Nates haga las obras que le corresponde en la iglesia del Colegio de Nuestra Señora de la Antigua, de Monforte de Lemos; en ella, se dice explícitamente que se realizará conforme a los planos vistos y firmados por Mazuecos y Praves. Pero donde entra en relación más directa con el modelo jesuítico es en la iglesia de Santa Cruz, de Medina de Rioseco. El 31 de julio de 1602 firma el concierto para dirigir la obra como maestro mayor. Para ello, sigue las trazas de Felipe de la Cájiga, realizadas en cinco planos que la iglesia poseía³⁴, y que Mazuecos copia para la ejecución del proyecto.

Pese a conocer con todo detalle las trazas de Cájiga, y no dudando de la exactitud de la copia realizada, Mazuecos las altera tanto en la planta como en su alzado. La obra la comienza desde los pies hacia la cabecera³⁵, y hasta que abandona la obra antes de 1606, levantó casi todo el primer cuerpo de la fachada³⁶. El 11 de agosto de ese mismo año, Juan González de Cisniega, ayudado por su sobrino Miguel González de Cisniega, se compromete a concluir la obra iniciada por Pedro Mazuecos, "*según las trazas de Felipe de la Cagiga*"³⁷, encontrándose con que las trazas dibujadas por Cájiga con gran definición de detalle, las había alterado deliberadamente Mazuecos. Cisniega paraliza las obras y redacta un detallado informe de las alteraciones de la obra de Mazuecos respecto a las trazas originales y pide un informe a un tercer arquitecto, trabajo que realizó Juan de Nates.

Pese al contrato en que Mazuecos "*se encargaba y encargo de hacer la dha obra como maestro della y pondra quien la execute y haga conforme a la dha traça sin defecta alguno que falte cosa alguna*"³⁸, Juan González de Cisniega expone en el informe que "*lo que asta aqui hecho van ynterronpidas las dhas traças*"³⁹, siendo los defectos que expone Juan González, referentes principalmente a las proporciones de las puertas y proporción general del edificio, siendo esto, según su informe, "*de muy gran fealdad para la buena compostura que tiene en la traça*"⁴⁰.

El informe está fechado el 11 de mayo de 1608, entre el nombramiento de los relevantes cargos de Mazuecos de 1607 (maestro mayor del

³⁰ J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, "Iglesias jesuíticas...", *op. cit.*, pp. 154 y ss.

³¹ J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *Arquitectura Barroca...*, *op. cit.*, p. 31 y ss.

³² A.H.P. y U., Valladolid, S. Protocolos, escribano Tomás López, leg. 775, primera mitad de 1603, fol. 1241, 1 de junio de 1603.

Pedro de Mazuecos actúa como testigo en una escritura de concierto entre el monasterio del Carmen Extramuros y los albañiles Juan Gómez y M. Escudero para la realización de obras en las cuatro capillas.

³³ *Ibidem*, leg. 771, segunda mitad de 1600, fol. 2163, 13 de diciembre de 1600.

Diego de Praves (maestro mayor de las obras en la ciudad de Valladolid de la Santa Iglesia Catedral) y Pedro de Mazuecos (maestro mayor de las obras del Archivo de Simancas) otorgan poder al padre Juan de Bustamante para que Juan de Nates, en virtud de un acuerdo que éste tiene firmado con Praves y Mazuecos, haga el tercio de las obras que les corresponden a ambos (conforme a los planos vistos y firmados por Mazuecos y Praves) de la Iglesia del colegio de Nuestra Señora de la Antigua, de Monforte de Lemos. Praves y Mazuecos se comprometen como fiadores y responsables del cumplimiento de lo contratado por Juan de Nates (éste como firmante principal del contrato y Praves y Mazuecos como partes secundarias).

³⁴ "... P^o de mazuecos se encargaba y encargo de hacer la dha obra como maestro della y pondra quien la execute y haga conforme a la dha traça sin defecto alguno que falte cosa alguna..." en: A.H.P., Valladolid, S. Protocolos, escribano Jerónimo de Benavente, leg. 129, fol. 960. Cifr. de E. GARCÍA CHICO, *Catálogo Monumental de la Provincia de Valladolid, Tomo IV, Partido Judicial de Medina del Campo*, Valladolid, 1964, p. 125 y ss. Además ver: E. GARCÍA CHICO, *Documentos para la Historia de Medina de Rioseco*, Valladolid, 1947. E. GARCÍA CHICO, "La iglesia

de Santa Cruz de Medina de Rioseco”, *B.S.A.A.* Tomos XXXIV-XXXV, Valladolid, 1969.

³⁵ J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *Arquitectura barroca...*, *op. cit.*, p. 70.

³⁶ *Ibidem*, p. 68.

³⁷ *Ibidem*, p. 69.

³⁸ E. GARCÍA CHICO, *Catálogo...*, *op. cit.*, p. 125.

³⁹ *Ibidem*, p. 126.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 127.

⁴¹ F. CHUECA GOITIA, *La Catedral de Valladolid*, *op. cit.*, pp. 169 y 170, dice sobre esta portada: “Es el más acabado ejemplo que conocemos en España de un templo viñolesco; está inspirado directamente en la iglesia del Gesù, en Roma, con la particularidad de que su fachada responde casi exactamente, aparte una mayor severidad de detalles, al proyecto de fachada de Viñola que conocemos por la lámina de Cartaro, ... Aunque el trazado sea viñolesco, los detalles son puramente herrerianos y tomados de la Catedral vallisoletana...”

J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *Arquitectura barroca...*, *op. cit.*, p. 71, dice sobre la portada: “... De cualquier forma, reconociendo esta relación con el Jesús, hay sus diferencias. Las masas en ambas fachadas son idénticas, pero los motivos diferentes. La fachada del Jesús es pictórica, como escultórica la riosecana, que en definitiva es un ejemplo más del estilo de placas”.

⁴² E. GARCÍA CHICO, *Catálogo...*, *op. cit.*, p. 126.

Alcázar de Madrid y Palacio de El Pardo) y 1609 (maestro mayor de las reales obras de Uclés). Pese a la categoría que había logrado alcanzar Mazuecos, Cisniega le achaca errores elementales de proporción; y sorprendentemente, el día 29 del mismo mes, Juan de Nates redacta un informe en el que, en relación a las proporciones modificadas, da la razón a Cisniega: en la ejecución Mazuecos transformó las proporciones del proyecto de Felipe de Cájiga. En este informe, Nates da las soluciones para corregir lo ejecutado, en el momento en que Mazuecos comienza su ascenso vertiginoso en el escalafón real.

Pese a las críticas de Cisniega y al informe de Nates, las proporciones de las puertas, variadas de la traza y ejecutadas por Mazuecos, no se modifican. Pero veamos qué motivos llevaron a Pedro de Mazuecos a alterar lo inicialmente trazado.

Mazuecos no alteró las proporciones trazadas por Cájiga por error o por un criterio distinto del que orientó a Cájiga en sus trazas, sino que mejoró y corrigió unas trazas originalmente erróneas; y esto, parece, no lo comprendieron los González de Cisniega, ni tampoco Juan de Nates.

La fachada del edificio responde a la proyectada por Vignola para la iglesia del *Gesù*, y pese a que no llegó a levantarse según sus planos, se difundió gracias a la lámina grabada por Cartaro en 1573. Cájiga proyectó la fachada de Santa Cruz siguiendo el modelo, en el que trata de imitar las proporciones, variando el estilo de Vignola hacia la órbita de Herrera⁴¹. Mazuecos el Mozo conocía que la portada de Santa Cruz seguía el modelo de Vignola que utilizó Cájiga; y aunque no sabemos si se identificaba con él, lo llevó a sus últimas consecuencias. Felipe de Cájiga había copiado las proporciones de la lámina de Cartaro en sus elementos principales: las puertas tenían la proporción 1/2, “*la puerta principal esta en la traça de once pies de ancho y beynte y dos de alto... los dos postigos que estan en la traça a seis pies de ancho y doce de alto*”⁴². Y la descripción de las trazas realizada por Cisniega, parece responder al esquema de la traza romana. Sin embargo, Cájiga altera, no sabemos si deliberadamente, la armonía de las proporciones de Vignola.

La fachada del *Gesù* estaba diseñada mediante las proporciones empleadas por Cisniega, pero relacionadas entre sí dentro de una unidad global, que el proyecto de Felipe Cájiga no poseía. Vignola proporciona el primer cuerpo, las puertas y huecos del segundo cuerpo mediante la proporción dupla (1:2); la proporción entre la puerta y los postigos, así como de todo el cuerpo de la fachada, incluido el frontón, es (2:3); la puerta respecto al primer cuerpo es (1:4), como la proporción del frontón; desde el primer cuerpo hasta el frontón es (3:4); la proporción del paño central con-

IGLESIA DEL GESU. Roma.
 Fachada proyectada por Vignola.
 Lámina de Cartaro.

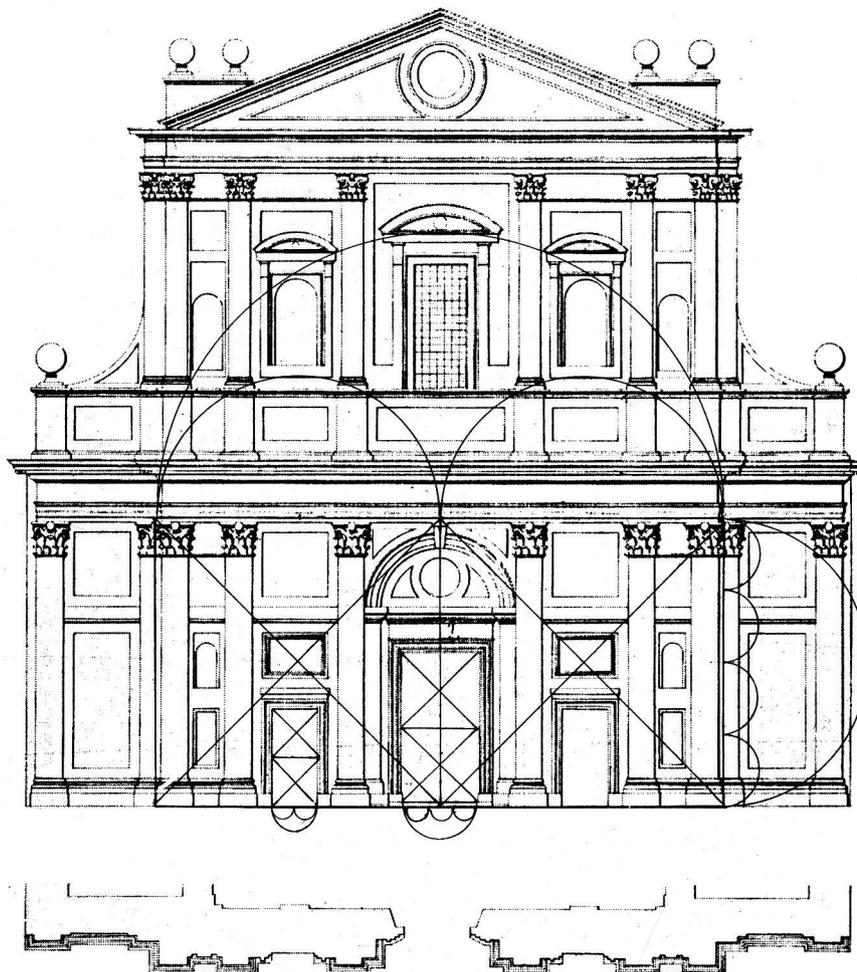


secuente es de (4:5), y la relación entre su anchura y la total, incluido el frontón, es (2:3).

Cájiga proyectó la puerta (11 x 22 pies) y los postigos (6 x 12 pies)⁴³, sin ninguna proporción entre ambas, y tampoco respecto al primer cuerpo (42 x 84 pies). Asimismo, al paño central y al segundo cuerpo les faltan algo menos de cuatro pies para conseguir las proporciones (3:4), (4:5) y (5:6), con los que Vignola proyectó su fachada. Pedro de Mazuecos el Mozo demuestra conocer estas circunstancias, y no duda en modificar las proporciones trazadas por Cájiga para relacionarlas entre sí, de modo idéntico a la lámina de Cartaro: su puerta, como midió Cisniega, y comprobamos, mide (10.5 x 21 pies) más un pie de peldaño; asimismo, la medida de los postigos realizada por Cistierga coincide en la realidad (7 x 14 pies), y el primer cuerpo mide (42 x 84 pies). Todas estas medidas poseen la proporción (1:2), y como el proyecto de Vignola, la proporción entre postigos y puerta es (2:3)⁴⁴ y la proporción entre la puerta y el primer cuerpo es (1:4)⁴⁵.

⁴³ Como exponemos, los datos de los cuales partimos no son unas dudosas mediciones personales, influenciadas por un subjetivismo propio de una búsqueda de racionalidad (mediciones que inevitablemente hemos efectuado), sino que únicamente nos limitamos a los escasos datos "positivos" que nos ofrece la documentación contractual. Por otra parte, somos conscientes del desinterés que producen este tipo de estudios, basado en la desconfianza en la frecuente subjetividad en la que el investigador fácilmente cae. Como ha escrito E. PANOFKY, *El significado de las artes visuales*, Buenos Aires, 1970 (1956), pp. 61 y 62: "Por lo general los estudios sobre el problema de proporciones son recibidos con escepticismo o, a lo sumo, con muy poco interés. Estas actitudes no tienen

IGLESIA DE SANTA CRUZ. Medina de Rioseco. Dibujo: "Herrera y el Clasicismo". Análisis geométrico del autor.



nada de sorprendentes. La desconfianza se basa en que con excesiva frecuencia la investigación de las proporciones sucumbe a la tentación de hallar en los objetos justamente lo que se acaba de poner en ellos... No obstante, para el historiador del arte no deja de ser faena fructífera examinar la historia de los cánones de proporciones (siempre que se limite a los datos positivos y esté dispuesto a trabajar con escasos materiales antes de hacerlo con materiales dudosos)...".

Consecuentes con esta advertencia del historiador alemán, únicamente utilizamos los datos positivos (en nuestro caso, aunque escasos, sí suficientemente clarificadores) donde encontramos la prueba no susceptible a cualquier tipo de manipulación; por tanto, permite ofrecernos una validez

Por otra parte, Mazuecos ya había levantado todo el cuerpo de la iglesia más de dos pies respecto a la traza de Cájiga, con lo que, a nuestro juicio, intentaba recuperar los cerca de cuatro pies que actualmente le falta a la fachada para conseguir las proporciones vigolescas (3:4), (4:5), (5:6). Juan González de Cisniega manifiesta un criterio de incompreensión hacia Mazuecos, despreciando sus correcciones y alegando criterios subjetivos de fealdad y mezquinos de economía: "*subiendose la dha fachada y portico delantero estos dos pies obliga a subirlos y lebantarlos en todo el contorno de la dha yglesia lo otro porque... seria de muy gran fealdad para la buena compostura que tiene en la traça para la dha obra y ademas destos defectos referidos si esto no se remediase seria de costa a la dha yglesia cerca de tras mill ducados nas que conforme a la traça*"⁴⁶. Este punto referido por Cisniega como el octavo de los catorce que redacta, significativamente no es respondido por Juan de Nates, saltán-doselo en su informe, que juzga 13 de las 14 modificaciones de las trazas de Felipe Cájiga.

ra. La cuenta dela finicion muy conuenientemente se saca de aquellas cosas en que es bien visto y conocido que la natura se nos offrece para q̄ la veamos y admiremos, y yo affirmo vna vez y otra aquello q̄ dixo Pithagoras: Ciertissima cosa es que la natura en todas las cosas es muy semejante de si misma. El negocio passa assi: estos numeros por los quales viene que aquella cõpostura de voces se haga muy agradable a los oydos, aquellos mismos numeros hazen q̄ los ojos y el animo se hinchan de marauilloso deleyte, sacarse ha pues toda la razõ dela finiciõ delos musicos, los quales tienen muy bien conocidos estos tales numeros, y tãbien de aquellos a los quales la natura les da de si alguna cosa digna y vistosa, pero no passare mas adelante delo q̄ haga al proposito del architecto. Dexemos pues las cosas q̄ pertenecen alas ordenes de cada vna delas voces, y alas razones delos thetracordos las cosas que a nuestra obra hazen son estas. Armonia, dezimos q̄ es la cõsonancia delas voces suaue a los oydos. De las voces vnas son graues, otras agudas, y la voz mas gruessa suena de mas larga cuerda, las agudas delas mas delgadas y con varia desigualdad destas voces se causan diuersas armonias, las quales dela mutua comparacion delas cuerdas consonantes las colligierõ los antiguos en ciertos numeros, los nõbres de las cõsonancias son estas. Diapêthe, que es lo mismo que sexqui altera. Diatessarion, q̄ es sexqui tercia: Diapason, q̄ es dupla, y Diapasondiapente, q̄ es tripla: y Diapason, q̄ se dize quadrupla. A estas aãadieron el tono, el qual tãbien se dize sexqui octaua. Estas tales consonancias q̄ diximos por las comparaciones delas cuerdas entre si se han en esta manera, porq̄ sexqui altera se dixo por q̄ alli la cuerda mayor con su largura cõtiene en si ala menor entera, y mas vna media parte dela menor, porq̄ assi declaramos nos auer se dicho lo q̄ a cerca de los antiguos se dezia sexqui. Dar se ha pues en la sexqui altera el ternario ala mayor cuerda, y el binario ala menor.

$$\begin{array}{r} 3 \text{ } 000 \\ 2 \text{ } 00 \end{array}$$

} sexqui altera

Sexquitercia se dixo la en que la mayor cuerda contiene entera a la menor, y tambien mas vna tercia parte dela misma menor.

$$\begin{array}{r} 4 \text{ } 0000 \\ 3 \text{ } 000 \end{array}$$

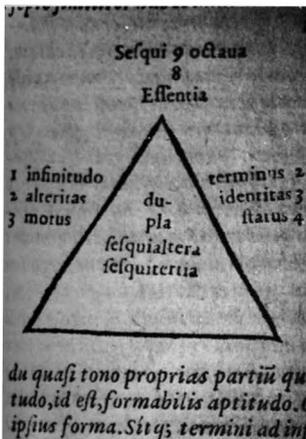
} sexquitercia

Dareys pues ala mayor el numero quatro y ala menor tres, pero en aquella consonancia que se dize diapason los numeros son correspondientes en dupla, como del dos ala vnidad, y el todo a su mitad.

Diapason $\begin{array}{r} 2 \text{ } 00 \\ 1 \end{array}$

} Dupla

En la 4^o



PLATON. *Timeo*. (M. Ficino, opera omnia, 1588, Timeus de generatione mundi).

L. B. ALBERTI. *Los Diez Libros de Arquitectura*. (Alcalá, 1582).

científica tanto más fiable, cuanto pueda ser una teoría de la *forma significativa*. En este tema compartimos las opiniones que manifiesta O. PEDOE, *La geometría en el arte*, op. cit., p. 89.

⁴⁴ Las medidas (10,5x21), (7x14), (42x84), poseen la proporción 1:2; las medias proporcionadas (10,5x21) y (7x14), están en relación 2:3, esto es: (10,5x21) multiplicados por 2 cada uno de los factores, resulta (21x42), que es coincidente con el producto de los factores (7x14) multiplicados por 3 cada uno.

⁴⁵ Las medidas (10,5x21) y (42x84), están en relación 1:4 ya que esta última coincide con la primera multiplicada 4. (Estas medidas ofrecidas por Cistierra, las hemos comprobado en la realidad, coincidiendo plenamente con sus mediciones).

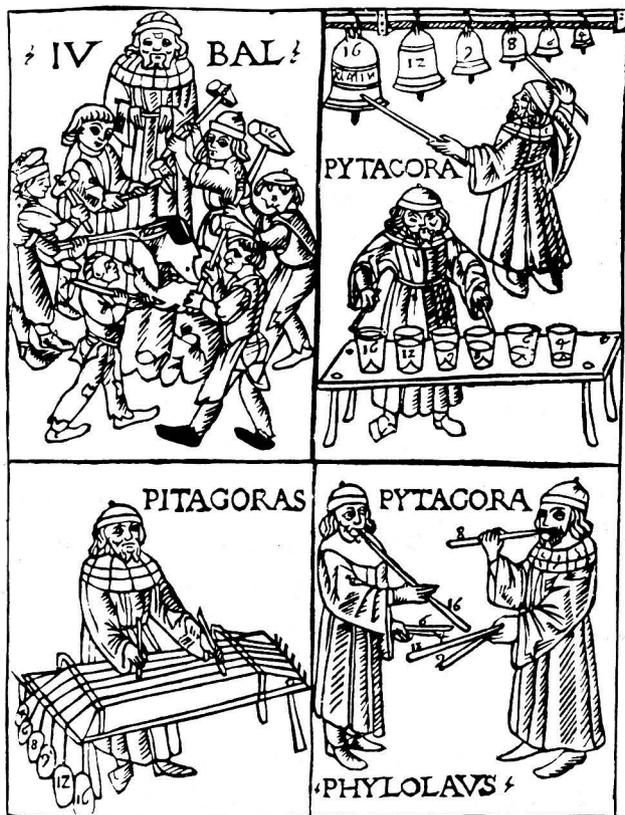
⁴⁶ E. GARCÍA CHICO, *Catálogo...*, op. cit., p. 127.

⁴⁷ J. ORTIZ Y SANZ, *Los diez libros de arquitectura de M. Vitruvio Polión*, op. cit., p. 58.

Nos preguntamos si Juan de Nates intuyó que las modificaciones de Mazuecos en la fachada de Santa Cruz, obedecían a una similitud armónica con el proyecto de Vignola; y siendo así, prefirió no opinar sobre la crítica a su intervención. Mazuecos, con su intervención, demuestra conocer el axioma vitruviano de que “ningun edificio puede estar bien compuesto sin la simetría y la proporción”⁴⁷, y la búsqueda de los principios rectores como disciplina clasicista. Por otra parte, el texto de Alberti en sus *Diez libros sobre Arquitectura*, difunde la necesidad de la búsqueda de la belleza por medio de la formulación de una teoría aritmética de proporciones, alternativa a la geométrica medieval, inspirada en los intervalos armónicos de la escala musical griega. Según Alberti, “los números por los cuales la concordancia de los sonidos afecta placenteramente a nuestros oídos son los mismos que agradan nuestros ojos y nuestra mente”⁴⁸. Para ambos, así como para cualquier arquitecto clasicista que se preciase, las dimensiones proporcionadas con que se compone un edificio, buscan el procedimiento práctico para la aplicación de las razones musicales. Pero, para todos ellos, el fundamento de la armonía universal la ofrece Platón.

En el *Timeo*⁴⁹, Platón se basa en las matemáticas pitagóricas para dar una explicación matemática del mundo, su origen y su división⁵⁰; se basa en el uso de las proporciones armónicas musicales griegas, y —como explica P. Samaranch— existe “un sentimiento confuso, pero irresistible, de la progresiva organización de las cosas bajo la acción de las Formas o Ideas”⁵¹. En 1588, se publica la obra completa del “*Divini Platonis*” comentada por Marsilio Ficino; el *Timeo* se publica con dibujos explicativos, en los que aparecen las proporciones musicales armónicas griegas, y su consecuencia geométrica: *dupla*, *sesquialtera* y *sesquitercia* (1:2), (2:3) y (3:4). El libro fue difundido por los cenáculos humanistas de finales de siglo⁵². La figura, extraída del texto guardado en la biblioteca vallisoletana de Santa Cruz, muestra la base matemática de la teoría platónica. Como explica Wittkower, “si tenemos dos cuerdas en las mismas condiciones y una mide exactamente la mitad que la otra, y las pulsamos, el tono de la cuerda más corta corresponde al tono de una octava”⁵³ (1:2). Toda la escala musical griega únicamente tenía tres consonancias simples: la octava, la quinta y la cuarta, fruto de los sonidos procedentes de las divisiones de las cuerdas en (1:2), (2:3) y (3:4); y dos consonancias compuestas: la doble octava y la octava más la quinta; todo ello, se explicaba mediante las razones (1:2:3:4).

Vignola emplea el vertiginoso descubrimiento platónico, desde los planteamientos vitruvianos de Alberti, en su formulación en la práctica arquitectónica: la obra tenía que ser el reflejo de la armonía universal que se expresaba mediante números. Con ellos se proporcionó el *Gesù*, (1:2),



FRANCHINO GAFURIO. *Theorica Musicæ*. (Nápoles, 1480).

(2:3), (3:4), (1:4), con los que progresivamente aparecen los restantes (4:5) y (5:6). Gracias a la lámina de Cartaro (1573), la aplicación arquitectónica de esta teoría por parte de Vignola, llega a manos de Felipe de Cájiga y, como hemos visto, no es comprendida en toda su profundidad teórica, cercenando la armonía global de la composición. Sin embargo, Mazuecos el Mozo, quizá sorprendido, respetó la evidencia de las proporciones de Vignola⁵⁴. Los Cájiga no comprendieron la magnitud teórica de las modificaciones de Mazuecos, invocando una revisión de lo construido por Mazuecos. Juan de Nates calla en cuanto a cómo se debe concluir, y salomónicamente intenta incluir las proporciones originales en lo ejecutado por Mazuecos.

Desconocemos la opinión de Pedro de Mazuecos al respecto, ya que en esos años sus aspiraciones estaban en la dirección de las obras reales del Monasterio de Uclés, y en las transformaciones urbanas y palaciegas que se llevaron a cabo en el Valladolid de finales de siglo, preparando el regreso de la Corte de Felipe III. La fidelidad a las trazas de Vignola le ocasionó, en su incomprensión, las críticas airadas de los Cisniega. Sin embargo, intuimos que la fidelidad de Mazuecos no fuera tanto al modelo jesuítico propuesto por Vignola, con el que aún no sabemos si estaba de acuerdo, difundido por

⁴⁸ "...y yo affirmo una vez y otra aquello q̄ dixo Pitbagoras: Ciertifsima cosa es que la natura en todas las cosas es muy semejante de si misma. El negocio passa afsi: estos numeros por los quales viene que aquella cõpostura de voces se haga muy agradable a los oydos, aquellos mismos numeros hazen q̄los ojos y el animo se hinchan de marauilloso deleyte, facarse ha pues todas la razõ dela finiciõ de los musicos, los quales tienen muy bien conocidos estos tales numeros...

1, 2, 3, 4,
Numeros musicos

...De todos estos numeros usan muy cõmodamente los architectos, y tomados de dos en dos, como para poner el mercado, plaças, patios, descubiertos...

L. B. ALBERTI, *Los Diez Libros de Arquitectura* (Madrid, 1582), *op. cit.*, en cap. precedente en nota 1, p. 284 y 285.

Hemos utilizado la traducción de la frase en cita de: R. WITTKOWER, "Sistemas de proporciones", *Sobre la arqui-*

ectura en la edad del humanismo, Barcelona, 1979 (1974), artículo publicado inicialmente en 1953, p. 530.

Sobre el problema de la proporción en el Renacimiento, y más en concreto la “generación” albertiana de los coeficientes, ver: R. WITTKOWER, “El problema de la proporción armónica en arquitectura”, *La arquitectura en la edad del Humanismo*, Buenos Aires, 1968 (1949), pp. 102 y ss.

⁴⁹ M. FICINO, *Divini Platonis opera omnia*, 1588, *Timeus de generatione mundi*, pp. 456 a 497.

Ejemplar manejado del Archivo y Biblioteca de Santa Cruz, Valladolid, (A. y B. Sta. Cruz).

⁵⁰ R. WITTKOWER, “Sistema de proporciones”, *op. cit.*, p. 531.

“En el *Timeo*, Platón empleaba dos clases diferentes de matemática pitagórica. Su explicación del mundo y la división de éste en mundo y alma está basada en razones numéricas derivadas de los intervalos armónicos de la escala musical griega... Al tratar lo que podríamos llamar su teoría atómica, la ordenación del Caos, Platón vuelve a las más perfectas configuraciones geométricas...”

⁵¹ P. SAMARANCH, “Preámbulo”, *Timeo o de la naturaleza, Platón, obras completas*, Madrid, 1988 (1966), p. 1112.

⁵² M. MENÉNDEZ PELAYO, *Historia de las ideas estéticas en España*. Madrid, 1974, pp. 485 y ss.

Sobre el movimiento neoplatónico en Florencia y norte de Italia, en relación a Marsilio Ficino, ver: E. PANOFKY, “El movimiento neoplatónico en Florencia y el norte de Italia (Bandinelli y Ticiano)”, *Estudios sobre iconología*, Madrid, 1976 (1962), pp. 189 y ss.

⁵³ R. WITTKOWER, “Sistemas de proporciones”, *op. cit.*, p. 529.

⁵⁴ Sobre la posible existencia de estas ideas (uso de las proporciones “musicales” en arquitectura) en el clasicismo vitruviano español, véase:

Cartaro e impuesto por San Carlos Borromeo (1577), sino a la teoría difundida por Marsilio Ficino (Platón, 1588) y puesta en práctica arquitectónica por Alberti (1550), en la que se contemplaba —como ha dicho R. Wittkower— la “perplejidad y la admiración en Pitágoras y sus discípulos, pues todo parecía indicar que habían hallado la llave que abría la puerta de las inexploradas regiones de la armonía universal”⁵⁵.

2. LA CAPILLA.

Lo hermoso de la aplicación de la armonía matemática esencial a la arquitectura, radica en la identidad de la percepción de la armonía a través de los sentidos, con la certeza inviolable de las matemáticas. La percepción armónica de la obra arquitectónica no es algo subjetivo, sino identificado con las proporciones que justificaban una estructura armónica del universo⁵⁶. En palabras de R. Wittkower, “podríamos decir que el axioma básico de los arquitectos renacentistas es la convicción de que la arquitectura es una ciencia y de que cada parte de un edificio, tanto por dentro como por fuera, debe hallarse integrada en un sólo sistema de cocientes matemáticos”⁵⁷.

Por tanto, se nos presenta inexcusable la búsqueda de la estructura matemática que introducía Mazuecos el Mozo en sus arquitecturas, con el fin de adecuar sus obras a las concepciones de un orden superior; ya que, en modo alguno, un arquitecto podía aplicar a su antojo, en un edificio, un sistema de proporciones de su propia elección.

Esta intención en nuestro presente trabajo, además de necesaria, se nos presenta ambiciosa, en cuanto nos permite acercarnos a los mecanismos de composición arquitectónica de nuestro arquitecto; y, en segundo lugar, utilizarlos en un intento de búsqueda de las justificaciones más teóricas de sus obras que nos muestren su *idea* de arquitectura, ya no únicamente en su concepción de *palacio*, sino de *iglesia* y *capilla*.

Ya hemos visto cómo Mazuecos, gracias a haber sido puesta en duda su intervención en Santa Cruz, conocía y utilizaba todo el poder de los números y proporciones derivados de la identificación de las medidas que determinan las consonancias musicales griegas, con las que, utilizadas como medidas espaciales, agradan a nuestros ojos y nuestra mente. Esta idea albertiana de belleza⁵⁸ es empleada con la seguridad que ofrece la belleza de las proporciones numéricas dadas por las relaciones entre los cuatro primeros números enteros, 1:2:3:4, trasladando la armonía de la música a la arquitectura. Pero, para analizar las proporciones de un edificio