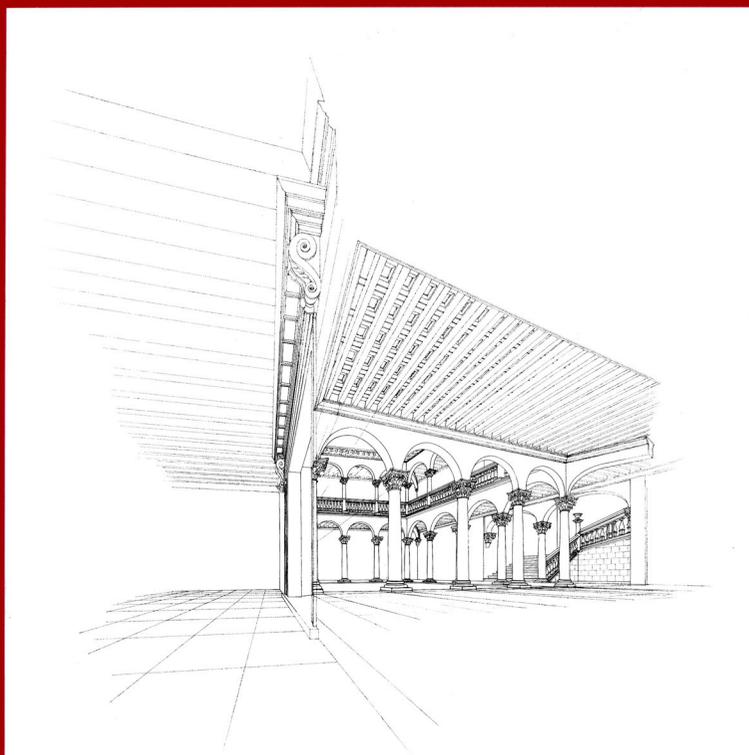


DANIEL VILLALOBOS ALONSO



EL DEBATE CLASICISTA Y EL PALACIO DE FABIO NELLI

SEGUNDA PARTE: LENGUAJE ARQUITECTÓNICO

Del edificio hacia su idea,
o desde el arquitecto hacia el personaje

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

No está permitida la reproducción total o parcial de este libro, ni su tratamiento informático, ni la transmisión de ninguna forma o cualquier medio, ya sea electrónico, mecánico o fotocopia, por registro u otros métodos, ni su préstamo, alquiler o cualquier forma de cesión de uso de ejemplar, sin el permiso previo y por escrito de los titulares del *Copyright*.

El origen y el propósito de esta publicación son eminentemente académicos, por lo que toda la documentación incluida proviene del material documental de investigación de la Tesis del autor. La documentación gráfica y fotográfica publicada está dentro del "uso razonable" (fair use) que se aplica en el mundo editorial a las publicaciones universitarias y de investigación.

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

II

EL PALACIO DE FABIO NELLI FORMA Y LENGUAJE

Segunda parte:

Lenguaje arquitectónico

(DEL EDIFICIO HACIA SU IDEA,
O DESDE EL ARQUITECTO HACIA EL PERSONAJE)

LA PROPUESTA DE PRAVES

SU OPORTUNIDAD

La escasa importancia que en el estudio de la arquitectura del foco clasicista se ha dado al proyecto de portada propuesto por Diego de Praves para el Palacio de Fabio Nelli, se podría justificar a causa de la pérdida de partes fundamentales de este proyecto.

A nuestras manos han llegado solamente sus condiciones, muy exhaustivas y extensamente detalladas, con acotaciones precisas en sus elementos más principales, descripción de órdenes, así como una completa puntualización de la procedencia de las distintas canteras del material pétreo que se pretendía emplear en cada uno de sus elementos. Incluso, también distintas soluciones constructivas que en la fábrica preveía el arquitecto y «constructor», Diego de Praves. Sin embargo, y lamentablemente, las trazas a las que alude, con reiterada insistencia, en las condiciones se han perdido¹. Este documento, cercenado en su información más valiosa, contenía lo que a nuestro juicio constituye una clave primordial en el análisis y comprensión del lenguaje clasicista.

Presupone dicho proyecto la introducción en la arquitectura palaciega de un tema clave en el estudio lingüístico del Clasicismo europeo: la utilización del arco de triunfo procedente de la arquitectura romana, con la intención de proporcionar al edificio el lenguaje que se convirtió en el elemento exclusivo para transmitir la idea clasicista española, en general, y del Valladolid nobiliario, en particular.

El reto que supuso para el foco clasicista el “tipo” romano se resolvió arquitectónicamente de forma convincente mediante el dominio, por parte de sus arquitectos, del lenguaje de los órdenes, la proporción y la

¹ A.H.P. y U., Valladolid, S. Protocolos, escribano Pedro de Arce, año 1589, leg. 414, fols. 170 a 172.

E. GARCÍA CHICO, *Documentos para el Estudio del Arte en Castilla (Arquitectos)*, Valladolid, 1940, pp. 110 a 113.



IGLESIA DE SAN ANDRÉS.
Mantua. L. B. Alberti.

metáfora icónica, perfilándose de este modo la superioridad intelectual sobre las arquitecturas del Proto-renacimiento, resolviéndose el debate con el triunfo de este Clasicismo, en el cual se incluye el Palacio Nelli².

En su origen italiano, la aplicación del arco de triunfo sirvió para responder a las necesidades de nueva imagen en su germen renacentista. Se puede afirmar que fue utilizado inicialmente por Alberti en San Andrés, de Mantua; solución que desarrolló, en principio, solamente en arquitecturas templarias³. Los derroteros que siguió la arquitectura palaciega en el uso de los elementos clásicos, tanto en el norte de Italia, como en su parte meridional, fundamentalmente llevan las guías que marcara Alberti en el Palacio Rucellai, donde introduce en la fachada una estructura de orden, basada en la aplicación de los observados en el Coliseo de Roma⁴ y en el teatro Marcello⁵.

Desde su aplicación por primera vez en la Capilla Pazzi, en 1444⁶, hasta su inclusión en la arquitectura palaciega en 1589, ha de transcurrir casi siglo y medio para encontrarlo en las arquitecturas palaciegas del Pre-renacimiento y del Proto-renacimiento español⁷, entonces a la búsqueda de un modelo para el uso sistemático en edificio domésticos de dicho elemento.

Pese a ello, se ha concedido a la portada de Diego de Praves un papel insignificante en el estudio de su obra y, en general, en el desarrollo de este tema en la arquitectura “clasicista” del foco vallisoletano. Consideramos,

² Pretendemos diferenciar ya desde el comienzo del estudio lingüístico, el Clasicismo que supone el Palacio de Fabio Nelli, y en concreto su interpretación del tema de arco de triunfo en portada, frente a “parecidas” soluciones preclásicas, que difunden “decorativismo” clásico dentro de esquemas tradicionales. Entre éstas podemos citar el Palacio del marqués de Villasanté, el Palacio Gondomar, la casa de los Mudarra, todas ellas en Valladolid, así como la portada de la iglesia de San Pedro de Frómista que, según Javier Rivera, muestra la debilidad de la formación preclásica del núcleo. Ver:

J. RIVERA BLANCO, “Tradición y modernidad en la arquitectura palentina de los comienzos de la Edad Moderna”. En: *Jornadas sobre el Renacimiento en la Provincia de Palencia*. Ed. Diputación Provincial de Palencia. Palencia, 1987, pp. 21 a 38.

³ R. DE FUSCO, *L'architettura del Quattrocento (Storia dell'arte in Italia)*. Torino, 1984, p. 97. En referencia a San Andrés de Mantua afirma: “L'Alberti incorporò nella sua facciata questo motivo, e con ciò rafforzò l'impressione che i giganteschi pilastri

appartenessero tanto all'arco trionfale, che alla facciata del tempio classico".

F. BORSI, *León Battista Alberti*, Milano, 1980. Ver capítulo VII, pp. 229 a 276, "La Basilica di Sant'Andrea".

⁴ Sobre el tema, además de la bibliografía propuesta en cita, ver el artículo:

C. GRAYSON, "León Battista Alberti, arquitecto". En: *León Battista Alberti*. Barcelona 1988, pp. 11 a 31. "... Alberti proyectó asimismo para Giovanni Rucellai el palacio de la Via della Vigna, en Florencia..., se distingue de los demás palacios florentinos de la época (Medici, Strozzi, Pitti) por su asimilación de elementos de la arquitectura romana".

⁵ J. B. WARD-PERKINS, *Arquitectura Romana*, Madrid, 1989 (1980), pp. 41 y ss.

⁶ G. C. ARGAN, *Brunelleschi*, Madrid, 1981 (1952), p. 110.

⁷ J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *La Arquitectura Doméstica del Renacimiento en Valladolid*, Valladolid, 1948, p. 60. "La llegada del clasicismo no desplazó repentinamente a los estilos tradicionales, sino que todas las modificaciones se verifican por evolución de éstos. De un modo disimulado el alfiz ha cambiado de lenguaje figurativo, pero su finalidad estética permanece invariable".

⁸ G. KUBLER, "Palladio y Juan de Villanueva". En: *B.C.I.S.A., A. Palladio, Tomo V, p. 54. Vicenza, 1963*. "Valladolid fu indubbiamente il centro della tradizione palladiana in Spagna durante il secolo XVII. Dopo l'incorporazione di Filippo III, per un certo periodo Madrid e l'Escoriale furono eclissati da Valladolid e Lerma".

A. BUSTAMANTE y otros "Il palladianesimo in Spagna e in Portogallo". En: *Palladio la sua eredità nel mondo*, Milano, 1980.

P. NAVASCUES PALACIO, "Reflexiones sobre Palladio en España". Pró-

no obstante, importante y necesaria, en aras a clarificar las condiciones que provocan esta propuesta, ofrecer la debida atención a este tema, en donde, gracias a lo detallado de sus condiciones, podemos ensayar un análisis minucioso de la documentación existente y de esas mismas condiciones, para proponer una hipótesis del proyecto que nos sirva como base de estudio y supla, aunque sea mínimamente, la pérdida del plano referido.

Pretendemos, con todo ello, hallar la clave para comprender, no sólo la propuesta formal que construiría más tarde Pedro Mazuecos el Mozo, sino, además, la clave de las arquitecturas que desarrollaron estos arquitectos "clasicistas" en su aplicación del tipo arquitectónico del arco de triunfo, arquitectos que constituyeron el núcleo palladiano español de mayor envergadura⁸.

ESQUEMA GENERAL DEL PROYECTO

En el año de 1589, Fabio Nelli de Espinosa contrata⁹ al entonces brillante arquitecto, Diego de Praves¹⁰, para la construcción del proyecto, asimismo "...maestro arquitecto vecino desta dicha villa"¹¹, con la pretensión de concluir la "delantera e portada de sus casas principales... en la calle de la puente en que vive...".

De la propuesta que hiciera el ya entonces arquitecto vallisoletano, como ya hemos verificado, nada se realizó¹².

Diego de Praves llevaba siete años trabajando en las obras de la Cuarta Colegiata de Valladolid¹³, incorporado a esta magna obra junto a Alonso de Tolosa, y al contrario de este arquitecto, que abandonó años más tarde la ciudad y el trabajo relevante en la Catedral, se asentará en la villa cortesana, y gracias al abandono de la dirección de las obras por parte de Alonso, pudo ponerse al frente de ellas. Diego de Praves entró tardíamente (en la década de los ochenta) a formar parte del foco "clasicista" vallisoletano¹⁴.

Ya desde los primeros años de su desarrollo profesional en la ciudad, mantiene una amistad con otro arquitecto de este foco, Juan de Nates. Aunque no trabajaron juntos en las obras de la Cuarta Colegiata, ambos, se afirma, fueron permeables a la influencia herreriana: Diego de Praves, directamente a través de su labor profesional diaria¹⁵, y Juan de Nates a través de Alonso de Tolosa¹⁶, con quien trabajó numerosas veces, desarro-

lizando las obras de la Catedral hasta 1587, pues, sin duda alguna, debían conocer muy bien las trazas del templo.

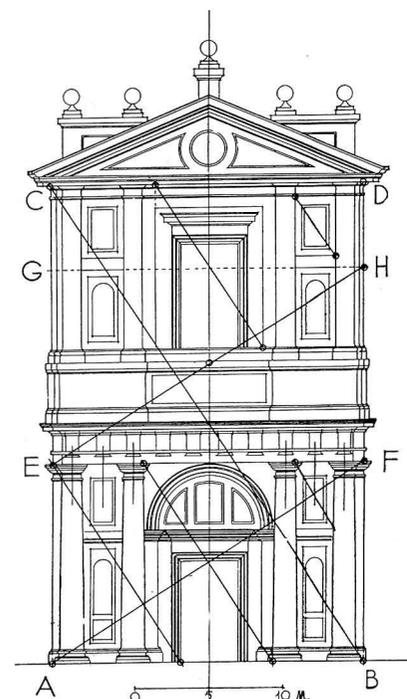
Estos dos primeros datos nos permiten definir una primera hipótesis: la relación profesional y personal con el arquitecto Juan de Nates, quien como muestra su obra, está plenamente influenciado por el proyecto de Juan de Herrera para la Cuarta Colegiata y, por otra parte, la dedicación a la gran obra de Valladolid que en aquellos años constituyó la construcción de la Catedral. La hipótesis previa se basa en la dependencia de la portada contratada con la fachada herreriana de la Colegiata, constituyendo ello la fuente de la propuesta del arquitecto para la delantera del Palacio Fabio Nelli y, concretamente, la utilización del tipo y formalización de su portada.

El encargo del banquero al arquitecto Diego de Praves se concretó en condiciones muy detalladas, firmadas por ambos, en las que el maestro arquitecto se comprometía a construir durante el mismo año de mil quinientos ochenta y nueve las obras del palacio. El precio fijado era de siete mil doscientos reales, siendo fiadores de Diego, Juan de Nates y Juan de Mazarredonda.

Nada hay en el contrato que haga suponer que se pretendía alguna modificación de lo realizado hasta entonces por el arquitecto Juan de la Lastra (exceptuando la portada), y tampoco el diseño para el patio y la escalera, de Pedro de Mazuecos, que ejecutara el escultor Francisco de la Maza. Al contrario, el bajo coste de la obra, y las alusiones a lo existente del antiguo Palacio del conde de Osorno y a su utilización (“...*la cornisa sea de asentarse a lo largo de la que está hecha en la delantera...*”), denotan que el propósito era solamente la construcción de una crujía que cerrara la delantera del palacio, así como la inclusión dentro del muro de la “...*puerta e ventana...*” principales de la casa y, como se detallaba, “...*en la parte y lugar que al presente esta hecha la puerta por donde se entra a las dichas casas...*”.

Además de la portada, se proyectó la apertura en el mismo muro de “*una ventana de piedra*” para la planta principal, bajo la cual se abriría otra para los entresuelos. Estos huecos vendrían a realizarse en correspondencia a “*las ya existentes en el oratorio*”.

La idea que regía el proyecto, era por tanto, conservadora, no sólo en cuanto a la no modificación de lo adelantado en las fases anteriores y a la utilización de las permanencias del antiguo palacio, sino en lo referente al mimetismo formal de las nuevas ventanas con respecto a las ya existentes, y a la ordenación de la portada en la fachada. Todo lo cual obviamente implica la aceptación del antiguo zaguán del edificio y el esquema tipológico existente, donde la doble relación portada-zaguán y zaguán-patio se



CUARTA COLEGIATA DE VALLADOLID. Detalle de su portada. Reconstrucción de F. Chueca.

logo a: J. S. ACKERMAN, *Palladio*, Madrid, 1980 (1966), p. XVII.

Refiriéndose a la cita de Kubler afirma, “todo esto debe revisarse porque las obras de éstos y otros arquitectos activos en Valladolid y su región están claramente emparentadas, bien con la nueva fábrica de la catedral herreriana, bien con los prototipos vignolescos”.

⁹ Contrato cita núm. 1. Las trazas de Diego de Praves y condiciones, estaban concertadas y firmadas por el arquitecto y el propietario con anterioridad a la entrega al escribano. Desconocemos si este documento se redactó con mucha anterioridad o podemos fijar la fecha en el mismo año de mil quinientos ochenta y nueve.

¹⁰ A. BUSTAMANTE GARCÍA, *La arquitectura clasicista del foco vallisoletano (1561-1640)*. Valladolid, 1983, p. 275. “Si Juan de Nates se perfila como la primera gran figura del foco clasicista

vallisoletano, muy pronto aparecerá a su lado la otra gran cabeza del foco que es Diego de Praves”.

¹¹ Las citas en cursiva y entrecomilladas, en contrato cita núm. 1.

¹² A. BUSTAMANTE GARCÍA, *op. cit.*, p. 312. “Ignoramos las causas pero las obras no se llevaron a cabo, acaso por lo restringidas que eran”.

¹³ J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *Arquitectura Barroca vallisoletana*, Valladolid, 1967, p. 39 y ss.

A. BUSTAMANTE GARCÍA, *op. cit.*, p. 275. “Diego de Praves viene de la zona conquense para incorporarse a las obras de la Catedral de Valladolid en 1582”.

¹⁴ F. CHUECA GOITIA, *La Catedral de Valladolid*, Madrid, 1947, p. 41. “... desaparece Tolosa de las obras de la Catedral y queda al frente de ellas, como figura importante, Diego de Praves”.

¹⁵ A. BUSTAMANTE GARCÍA, *op. cit.*, p. 279. “La toma de contacto de Diego de Praves con Juan de Herrera es decisiva para el artista, pues recibe una influencia herreriana que marcará hondamente su estilo”.

¹⁶ A. BUSTAMANTE GARCÍA, *op. cit.*, p. 237. “... Juan de Nates no trabajó en las obras de la Cuarta Colegiata de Valladolid...”.

¹⁷ J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *La Arquitectura Doméstica...*, *op. cit.*, p. 65. “Es una disposición netamente mudéjar, de la que se apropia el arte nacional, respondiendo a la constante arquitectónica de acodar”.

¹⁸ F. CHUECA GOITIA, *Invariantes Castizos de la Arquitectura Española*, Madrid, 1971, p. 132, “sentido morisco de la decoración, reducida a puntos aislados (portadas)”.

¹⁹ E. FORSSMAN, *Dórico, jónico, corintio en la Arquitectura del Renacimiento*. Bilbao, 1983, pp. 65 a 73.

mantenía, intentando no establecer ningún tipo de diálogo entre portada e interior, representado por el patio (importante dato sobre el que volveremos posteriormente).

La propuesta de actuación era epidérmica y su construcción estaría más cerca de lo que actualmente llamaríamos “rehabilitación” que intervenir, transformando el “tipo” del palacio vallisoletano. Dicho tipo, indudablemente, se mantenía dentro de la tradición hispano-musulmana¹⁷, muy lejos de las premisas clasicistas de simetría y centralidad.

Lo nuevo del proyecto consistía en dotar de una imagen y un carácter distintos de los ya existentes, labor que se transfiere prioritariamente a la propia portada y a la heráldica asociada a la portada. Los significantes del palacio se concentrarán en este elemento, hecho que, por otra parte, ratifica la tradición castiza de hacer recaer en él toda la representatividad y el carácter del palacio¹⁸, aportándole así la imagen solemne y emblemática con que se concluyera.

La portada de este proyecto palaciego se afirma, de este modo, como la pieza donde el lenguaje arquitectónico adquiere su máxima expresividad.

LA PORTADA DE DIEGO DE PRAVES Y LOS ÓRDENES CLÁSICOS

El empleo de los órdenes constituye regla del lenguaje clásico arquitectónico, cuyos elementos, pedestales, columnas y ornatos, proceden del vocabulario arquitectónico del mundo antiguo. Las partes de los órdenes¹⁹ son el alfabeto de la arquitectura y —en palabras de Vicentino Scamozzi— en su “*Dell’Idea dell’architettura universale*”, se define orden: “*Esta voz orden, tomada en general, significa muchas cosas, pero en arquitectura denota un concierto o compenda de varias cosas proporcionadas, correspondientes y conectadas entre sí como son los pedestales, las columnas y los ornatos que están encima. Todas estas cosas juntas forman un orden entero y cuerpo con sus partes y miembros*”²⁰. Prosigue la cita definiendo cada uno de los elementos que constituyen las partes del orden, así como los miembros que son las porciones de las partes, y los cuerpos como aquellos elementos que tienen partes: toda la columna, todo el pedestal.

La complejidad que suponía el uso, desde esta definición, para los arquitectos clasicistas, entre los cuales se encuentra Diego de Praves, distan-

cia radicalmente sus arquitecturas de las que veían en este lenguaje un valor decorativo, superficial y vacío de significado.

Para el arquitecto el orden es, por tanto, un conjunto complejo de piezas conectadas entre sí de una manera no arbitraria, sino precisa, y constituye el lenguaje que el arquitecto, desde las formulaciones clasicistas, debe saber usar para hacerse comprender, puesto que se trata de un lenguaje complejo, pero preciso.

El uso alegórico de los órdenes en la edad clásica y la descripción detallada de éstos, confiere al autor del único texto rescatado de la antigüedad clásica, Marco Vitruvio Polión, la autoridad máxima para los tratadistas del Renacimiento²¹, comenzando por León Battista Alberti²², que habla claramente de los tres órdenes, estableciendo sus proporciones y origen antropomórfico para ofrecer los rudimentos de su uso semántico²³, aplicando los tres enunciados por Vitruvio: dórico, jónico y corintio, en correspondencia con las deidades a quienes se advocan los templos, y sus cualidades robustas o delicadas y, fundamentalmente, su género masculino o femenino²⁴.

La aplicación de tan sofisticado lenguaje debió salvar numerosas trabas y contradicciones. Vitruvio analiza y describe tres órdenes, y aunque alude a un cuarto, el toscano, nada dice del orden compuesto del que estaban llenas las ruinas imperiales de Roma. Tampoco se encontraba correspondencia entre el orden utilizado y la dedicación del templo. Los restos del dórico griego no podían estudiarse en Roma, y los arqueólogos descubrieron que las proporciones de muchos de ellos no coincidían con las descripciones de Vitruvio. Por tanto, en el origen de la formulación en el Renacimiento del lenguaje de los órdenes existían contradicciones entre los restos y la descripción vitruviana, en cuanto a las proporciones y a la utilización del orden. Pero la mayor contradicción se planteaba entre el origen griego y su uso romano. La Arquitectura Griega, básicamente arquitrabada, seguía un sistema distinto al de la Romana, arquitectura mucho más compleja y eminentemente abovedada. Sin embargo, los arquitectos romanos fundieron una arquitectura altamente estilizada, pero más elemental tecnológicamente, con una arquitectura más compleja, pero sin lenguaje formal de origen propio.

Los arquitectos romanos no utilizaron los órdenes como ornamento de sus estructuras, sino como control compositivo de sus edificios y de su lenguaje, de tal modo, que difícilmente ningún edificio hubiera podido comunicar algo sin estar presentes los órdenes. La dualidad del origen griego y uso romano presidió toda la arquitectura romana, siendo el arco de triunfo el órgano arquitectónico más elemental, pero también el expo-

²⁰ V. SCAMOZZI, *Idea della Architettura Universale*, Venecia 1615, segunda parte, Libro VI, Capítulo I, p. 2.

Sobre el tema ver: J. A. RAMÍREZ, "El sistema de los órdenes arquitectónicos o la utopía de la razón y el sueño de la libertad". En: *Edificios y Sueños*. Málaga, 1983, pp. 125 a 182. En su primer capítulo alude a la cita anterior así como desarrolla la evolución de la Tradadística arquitectónica durante el Renacimiento y Barroco sobre el tema de los órdenes.

²¹ D. WIEBENSON, *Los Tratados de Arquitectura de Alberti a Ledoux*. Madrid 1988 (1982), pp. 163 a 169.

²² J. SUMMERSON, *El lenguaje clásico de la arquitectura*. Barcelona, 1978 (1963), p. 14.

²³ J. ORTIZ Y SANZ, *Los Diez Libros de Architettura de M. Vitruvio Polión*, Madrid, 1787, ed. facsímil, Barcelona, 1987, libro cuarto, capítulo I.

"... en este quarto Libro trataré del Dórico y Corintio; como también de los demás, explicando sus diferencias y propiedades...".

²⁴ *Ibidem*.

"De esta suerte la columna Dórica, proporcionada al cuerpo varonil, comenzó á dar á los edificios firmeza y hermosura..., queriendo despues edificar un Templo á Diana de nueva forma y belleza, siguiendo los mismos principios, le regularon á la delicadeza del cuerpo femeníl... De esta forma vinieron á hallar dos especies de columnas, una varonil y sin adornos: otra con primorosos ornatos y proporciones femeniles...".



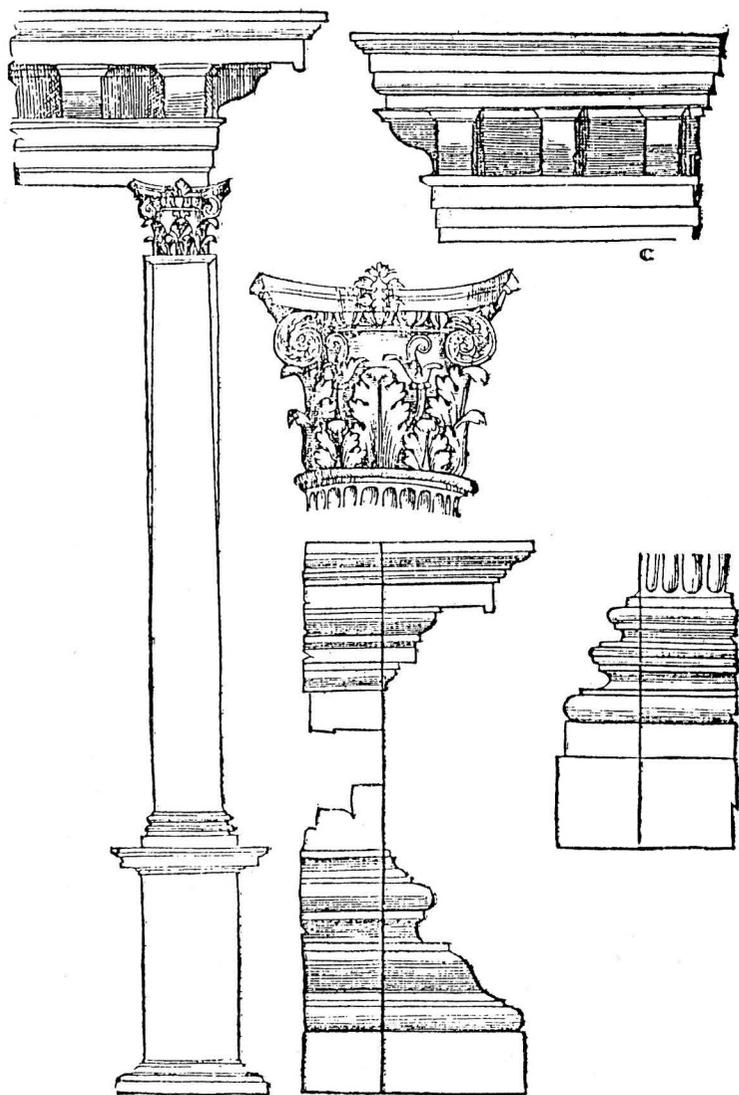
²⁵ S. SERLIO, *I Sette Libri dell'Architettura*, Venezia, 1584, ed. facsímil, 1978. Libro IV. Cap. VI, pág. 139.

“... antichi dedicarono quest'opera Dorica a Gione, a Marte, ad Hercule, ad alcuni altri Dei robusti, ma dopo la incarnatione della salute humana douiamo noi Christiani procedere con altro ordine: per cioche havendosi ad edificare un tempo consacrato a Giesu Christo Redentor nostro, o a San Paolo, o a san Pietro, o a San Giorgio, o ad altri simili Santi..., a tutti questi talin si convien questa generation Dorica” (De modo similar relaciona las deidades paganas con las cristianas en relación con los demás órdenes).

nente que mejor muestra dicha dualidad. En la relación entre estructura abovedada y ornamentación adintelada, se resume con extrema claridad el pensamiento arquitectónico romano, un entendimiento compositivo que fue el retomado prioritariamente por los arquitectos del Renacimiento, con el fin de dotar a sus arquitecturas de carácter.

Desde Alberti, y posteriormente con Serlio²⁵ y Bramante, quien en palabras de Palladio, fue “*el primero en sacar a la luz la buena y bella arquitectura*”, se reinterpretó la teoría del modo de empleo de los órdenes, fundamentalmente dentro de la arquitectura templaria.

Pero el orden dórico apenas se conocía; precisamente, Bramante con su templo, trató de salvar el vacío sobre dicho orden, proponiendo su definición construida²⁶, ya que las ruinas romanas de órdenes corintio-compuesto de la edad imperial hacían arcaicos los restos dóricos y jónicos²⁷.



S. SERLIO. Libro Cuarto. Orden compuesto. ◀

S. SERLIO. Libro III (Delle Antichita). (1537). ▼



La doctrina antropomórfica vitruviana insertada dentro de la nueva cultura clasicista, resultaba difícil de ser aplicada en otras arquitecturas no religiosas. Y si Bramante supo transformar y adaptar el lenguaje a las construcciones religiosas con aparente claridad²⁸, de su difusión se encargó el tercer libro de Serlio²⁹, de modo que los tres órdenes clásicos podían adquirir un nuevo significado cristiano. Mas las dificultades radicaban en su aplicación en las arquitecturas palaciegas³⁰.

Los teóricos del Renacimiento, si bien no acotaron el uso de los órdenes, sí analizaron y comprendieron las dificultades. Conocían el problema, aunque no lo pudieron dar aún una respuesta generalizable. Para el llamado Filarete, Antonio Averlino, en su "Libro architetonico"³¹, el príncipe, el gentil hombre, el mercader, podrán construir viviendas con el sistema de

²⁶ No sabemos si esta proposición de orden Dórico asimismo se planteó en su Tratado de Arquitectura en cinco libros, desgraciadamente perdido. Al respecto ver: E. FORSSMAN, *op. cit.*, p. 61. El autor al referir a este tema cita a: V. O. FOSTER, *Bramante*, Viena-Munich, 1956, pp. 154 y ss. (Esta obra no hemos podido consultarla).

²⁷ E. FORSSMAN, *op. cit.*, p. 60. "... el orden dórico... podía ser mejor estudiado en la planta baja del Coliseo y del teatro Marcello".

²⁸ *Ibidem*, pp. 60 a 63.

La nueva interpretación cristiana y social de los órdenes a partir de Bramante.

²⁹ J. ARNAU AMO, *La Teoría de la Arquitectura en los Tratados*, Madrid, 1988, p. 150.

“... la aportación de Serlio constituye uno de los primeros catálogos fehacientes de la arquitectura antigua como ejemplo de la nueva práctica y manual”.

³⁰ Ver: H. SEDLMAYR, *Los temas predominantes en las épocas artísticas*, Salzburgo, 1948.

Refiriéndose al castillo y al palacio: “... Creados en el siglo XIV, llegaron a partir de finales del xv, a la altura de la iglesia y, a veces, la superaron en importancia”.

³¹ D. WIEBENSON, *Los Tratados de Arquitectura...*, *op. cit.*, p. 48.

³² A. AVERLINO (detto il Filarete). *Trattato di Architettura*. Texto: Anna Maria Finoli y Liliana Grassi. Milano, 1972, pág. 52.

J. A. RAMÍREZ, *op. cit.*, p. 131. Expone la idea de orden del tratadista y arquitecto florentino.

³³ S. SERLIO, *op. cit.*, p. 159. Refiriéndose a la oportunidad del empleo del orden jónico en los distintos edificios, dedicándolo además de a las Santas Matronas a “... *Et fe alcun edificio, o publico o privato si baverá da fare ad buomini litterati*”.

³⁴ S. SERLIO, *On Domestic Architecture*. Ed. facsímil. The Sixteenth-Century Manuscript of Book VI in the Avery Library of Columbia University. New York, 1987.

³⁵ D. DE SAGREDO, *Medidas del Romano*. Toledo, Remon Petras, 1526. Ed. facsímil, Madrid, 1986. (Aunque no habla de los órdenes, establece un sistema de relaciones derivado del empleo del vocabulario del mundo clásico).

Ver sobre este texto:

F. MARIAS y A. BUSTAMANTE GAR-

los órdenes. No así para la casa del “*povero uomo, il quale per lui non possa fare cosi acconciamente, egli farà come potrà, pure che possa stare al coperto*”³². En el tratado de Sebastián Serlio, también encontramos alusiones al posible empleo de los órdenes en edificios profanos, pero no aclara con precisión el debido uso de cada uno de ellos³³. Para Sebastián Serlio, en el libro sexto “*della habitationi di tutti li grandi degli humini*”, la inclusión de los órdenes en los edificios depende de la condición social del propietario, desarrollando una serie de propuestas para las casas en relación a ella, apreciándose la permisividad en el uso de los órdenes, dependiendo de esta clasificación³⁴.

Todo el sistema formal de los órdenes pretende tener su propia significación, incluso dentro de la arquitectura doméstica, aunque la oportuna correlación entre el empleo de los órdenes y la advocación de los templos cristianos, en relación con los templos greco-romanos, no permitiera su trasposición en parámetros palaciegos.

Trasladando la disquisición a nuestro entorno, es el caso de un sistema artístico importado desde el núcleo creador italiano, salvando la importancia que para la definición de dicho lenguaje constituyó el texto de Diego de Sagredo, “*Medidas del Romano*” (Toledo, 1526)³⁵. El empleo de los órdenes por parte de arquitectos españoles en el Pre-clasicismo es un mero disfraz de viejos contenidos tradicionales tratados de manera superficial³⁶, como se puede apreciar en la práctica totalidad de la arquitectura civil española hasta finales del siglo xvi³⁷. Nombres como Lorenzo Vázquez, con sus obras de clara inspiración en dibujos de Filarete, Felipe Bigarny, Diego de Siloé, Covarrubias, Juan de Vallejo, Simón de Colonia, Juan de Badajoz, los Egas y Guas, en Toledo, Diego de Riaño, Hernán Ruiz, Jerónimo Quijano, Bartolomé Ordóñez, en Mallorca, o los Corral, entre otros, ponen de manifiesto la superficialidad del empleo del lenguaje de los órdenes. En muchos casos se podría encontrar una posible justificación en la aplicación del concepto separado de los elementos de arquitectura tratados por Sagredo, en cuyo texto definía las partes pero no las organizaba, y ni siquiera proponía una correcta correlación entre ellas.

Los arquitectos platerescos³⁸ estaban imbuidos de permisividad ornamental hacia el nuevo lenguaje, y el uso en sus edificios y, concretamente en sus portadas, de los elementos formales clasicistas, hubo de pasar por una etapa de simple mimesis formal, vacía de todo contenido ideológico y, por tanto, riguroso.

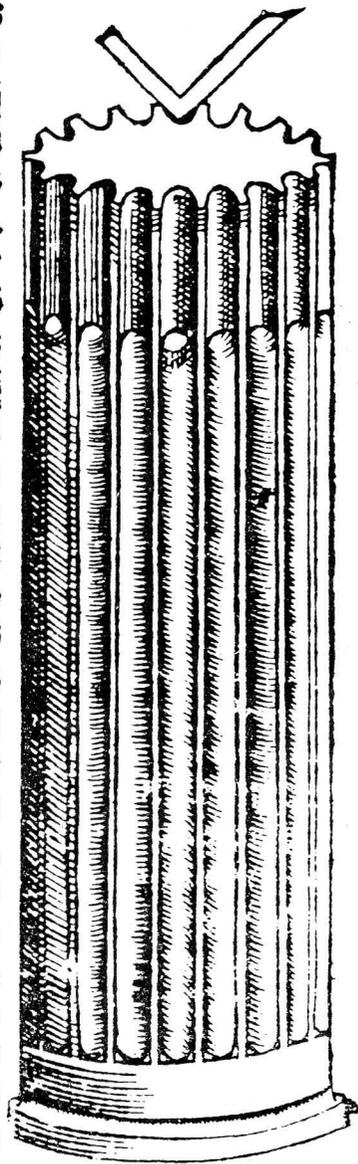
Arquitecturas que, por su carácter superficial, aparecen como aplicación de formas procedentes de “catálogos” o transposición superficial de arquitecturas italianas, o arquitecturas españolas construidas y diseñadas por italianos, como es el caso, ya citado, del Castillo de la Calahorra. Esta

Los q̄les alléde de ser prouechosos
pa cōseruar y defender las esquinas
y aristas d̄ las estrias como partes q̄
mas se tratã: adoznan y acrecientan
mucho en la elegãcia delas columnas
como por la p̄fete figura se muestra.

¶ En muchos edificios de grecia y
de ytalial se ballã grãdes columnas d̄
piedra dura: assentadas sobre bases
de metal y con capiteles de metal: q̄
les parecẽ en roma en sc̄ta maria la
redõda: puestas por Marco agripa
cõsul romão. No menos se ballã mu
chas columnas y muy grãdes de me
tal: con tãta diligẽcia acabadas q̄ to
dos los q̄ las veẽ juzgã ser labradas
al tomo: y no es de marauillar pues
se lee de dos maestros q̄ auia nõbre:

Tolo: y Theodolo q̄ tenia artificio
pa tornear las columnas: assi d̄ piedra
como de metal por grãdes q̄ fuerẽ.
y q̄ vn solo mochacho era suficiente
para las rodear y mouer. (Picar.)
Deseo tẽgo de ver algũa columna la
brada cõtãta diligẽcia y cuydado co
mo has dicho: no creo q̄ los oficiales
de agora se põgã a formarlas guar
dãdo en ellas las cõdicionẽs y leyes
q̄ requierẽ. (Cap. Los buenos ofi

ciales y los q̄ dessea q̄ sus obras tẽgan aurozidad y carezca
de rephẽsiõ: pcurã de regirse por las medidas antiguas co
mo haze tu vezino Cristoual d̄ andino: por dõde sus obras
sõ mas venustas y elegãtes q̄ ningũas otras q̄ basta agora
yo aya visto: sino veelo por esta rexa q̄ labra para tu señor el



cía, "Las Medidas de Diego de Segredo", prólogo al facsímil citado. Así como J. A. RAMÍREZ, *op. cit.*, pp. 132 a 135.

³⁶ F. MARÍAS, "Orden y Modo en la Arquitectura Española". Trabajo que precede a: E. FORSSMAN, *op. cit.*, p. 7.

"... un sistema formal nuevo puede ser aceptado con todas sus consecuencias pero también como mero disfraz de viejos contenidos tradicionales, de manera meramente superficial".

³⁷ Sobre este particular ver: F. CHUECA GOITIA, *Arquitectura del Siglo XVI*. En: *Ars Hispaniae*, Volumen XI, Madrid, 1953.

Particularizando para un entorno mas cercano en el capítulo. "El tronco burgalés y sus ramificaciones".

³⁸ Particularizando para la arquitectura doméstica vallisoletana a propósito de las portadas, ver:

J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *op. cit.*, p. 60.
"... El Plateresco fue bastante fiel a la cultura hispanomudéjar... De un modo disimulado el alfiz ha cambiado de lenguaje figurativo... Los lados se han mutado por columnillas de fuste jónico o corintio...".

³⁹ V. NIETO, A. J. MORALES y F. CHECA, *Arquitectura del Renacimiento en España, 1488-1599*, Madrid, 1988, pp. 44 a 51.

"Modelo italiano y palacios fortificados: La Calahorra y Vélez Blanco".

⁴⁰ D. WIEBENSON, *op. cit.*, p. 166.

G. BAROZZI (Vignola). *Regola delli cinque ordini d'architettura di M. Iacomo Barozzi da Vignola*. Roma, 1562, ed. facs., Vignola, 1974.

⁴¹ F. CALVO SERRALLER, "El Tratado de Arquitectura de Vignola y su difusión en España". Prólogo a: Moisy Padre, *El Vignolas de los Propietarios*, ed. facs. española. Murcia, 1981, pág. XIII.

⁴² A. GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, "La Regla de J. Barozzi y su difusión en España". Prólogo a: Patritio Caxesi.

obra, junto al palacio de Vélez Blanco (1506-1515), presenta un italianismo típicamente genovés, que introduce en España los motivos lombardos, al igual que la portada que, para el marqués de Tarifa en su "Casa de Pilatos", labra, en Génova, Antonio María de Aprile; ejemplos todos de los que el Plateresco español se va a nutrir durante más de cincuenta años³⁹.

Por tanto, es relevante diferenciar una primera arquitectura en la que la influencia italiana es notoriamente formalista, de arquitecturas debidas a artífices formados directamente en Italia, como es el caso de Juan Bautista de Toledo, o concedores de forma más directa y rigurosa de los debates ideológicos del momento, casos de Rodrigo Gil de Hontañón, Juan de Herrera, Juan del Ribero Rada, Francisco de Mora, o Pedro de Mazuecos el Mozo, que difunden un clasicismo en un período que fecharemos a partir de 1580, en lo referente a la meseta norte, encontrando su foco principal en Valladolid y coincidiendo con el regreso de la corte de Felipe III a la ciudad.

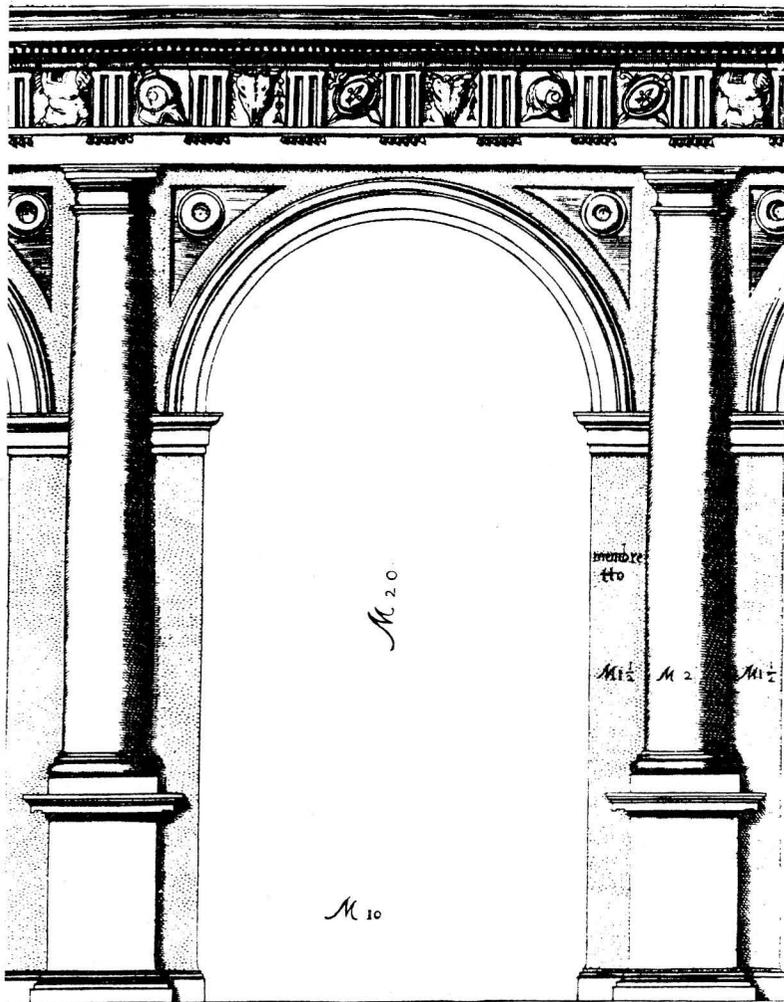
Saber si dichos autores conocían las complejas reglas del lenguaje y si las aplicaban correctamente, nos indicará la "pureza" de sus modelos, o si existían vicios conscientes o inconscientes en su uso.

Al haber propuesto una hipótesis se contrae la obligación de verificar la posible elección correcta del orden empleado, en este caso, el dórico.

El ejercicio, sin embargo, nos permite comprender además las dificultades que indiscutiblemente tuvieron los arquitectos, al intentar aplicar correctamente un lenguaje que no conocían directamente, a excepción de los restos arqueológicos romanos y griegos diseminados en España, pero enterrados en la práctica totalidad. El afán por adquirir los conocimientos se satisfacía la mayor parte de las veces indirectamente, a través de descripciones de las nuevas arquitecturas italianas, y con el aprendizaje de los textos que la tratadística española, italiana e, incluso francesa, difundía, y también gracias a arquitectos innovadores que consiguieron ponerse al día movidos por el afán, afán europeo de "restablecer", la buena arquitectura clásica en sus construcciones.

El Tratado publicado en 1562, "*Regole delli cinque ordini dell'architettura in 32 tavole*", por Jacopo Barozzi, llamado el Vignola, se convirtió en el gran difusor de la regla vitruviana en Europa⁴⁰ y, particularmente, en España tuvo un decisivo influjo⁴¹, sin duda mayor que la de cualquier otro Tratado de Arquitectura⁴².

El texto escrito del arquitecto italiano quedaba reducido a las escuetas medidas de las partes particulares de cada elemento y brevísimas notas escritas a pie de página, todo antecedido por un Prólogo de escasas dos páginas. La importancia del "Texto" y la justificación de su fácil difusión radicó



I. DA VIGNOLA. Regla de las cinco órdenes de Arquitectura. (Madrid, 1593). Detalle del orden dórico sobre pedestales.

en las Láminas, que ocupaban prácticamente la totalidad del Tratado. Su gran valor didáctico y utilidad se basaban en ofrecer los órdenes antiguos referidos a unas reglas numéricas extraídas por el autor de los restos arqueológicos, y presentan las proporciones de cada uno de los elementos de los órdenes, incluido el entablamento⁴³.

Desde su aparición se convirtió en el libro de consulta indispensable en las bibliotecas de los arquitectos españoles⁴⁴, en cuyos inventarios raramente faltaba la “Regla” de Vignola, ya fuera en el original italiano o en su versión castellana.

La traducción al castellano de Cajés⁴⁵, fue la primera en lengua extranjera, y si bien la fecha de su publicación en 1593, no nos permite en este estudio su referencia directa, indica la gran demanda del texto en nuestro idioma, más aún en el ámbito clasicista donde se desarrollan estas arquitecturas.

Regla De las cinco órdenes de Arquitectura de Iacome de Vignola, p. 25.

“La huella dejada por la Regla de Vignola en España fue enorme, sin duda incomparablemente mayor que la de ningún otro tratadista de arquitectura”.

⁴³ D. WIEBENSON, *op. cit.*, p. 168.

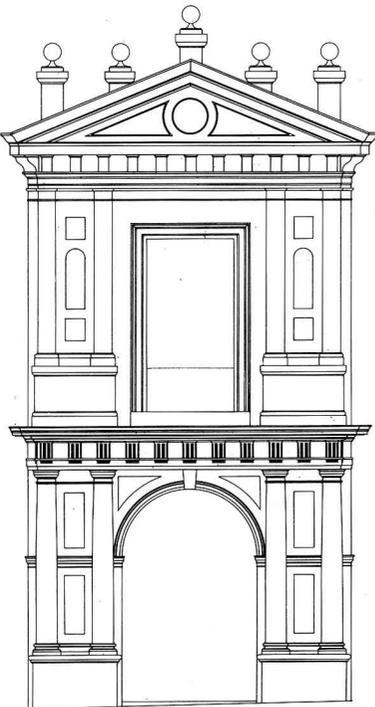
“... Estableció una relación constante entre el pedestal, la columna y el entablamento válido para todos los órdenes (4:12:3) y definió todas las dimensiones individuales de los componentes de un orden en relación con el radio de su respectiva columna («módulo»). Esto permitía al lector adaptar cualquier orden a una altura dada mediante un sencillo cálculo algebraico...”.

El Tratado de Vignola no resuelve, sin embargo, la cuestión de la conveniencia de la elección del orden para el palacio del banquero de origen italiano, ya que se prescinde en él de toda intención antropomórfica asociada a los órdenes y su aplicación y traducción a las necesidades templarias y palaciegas, ofreciendo una regla matemática puramente pragmática⁴⁶.

No obstante, este texto nos acerca al deseo de exactitud en la propuesta de la hipótesis. Es, por tanto, este texto el que emplearemos, presuponiendo que el arquitecto Diego de Praves, asimismo, lo conociera en la fecha de 1589. Más adelante tendremos la ocasión de confirmar la correcta elección de este texto para la hipótesis, veintisiete años después de su primera edición en Roma, dedicada al Cardenal Alejandro Farnesio.

RESTITUCIÓN DE LA PORTADA DE DIEGO DE PRAVES

PALACIO DE FABIO NELLI. restitución de la portada de Diego de Praves según el autor.



Para formular una reconstrucción fiable de la traza desaparecida de la “delantera con puerta y ventana”, se seguirán de forma sucesiva las proporciones y medidas dictadas en el contrato, lo cual nos permitirá plasmar con fiabilidad su restitución gráfica.

El primero de los datos nos lo aporta la descripción del “cimiento de cantería de seis pies de ancho y treinta de largo y cinco de hondo”⁴⁷, sobre el que se erigirá la “puerta con ocho pies y medio de ancho y con sus pedestales en la forma y manera que se muestra en la traça con su sotavasa y cimazo todo lo cual ha de ser de piedra de las canteras de cabeçon”.

Sobre “los dhos pedestales sean de asentar sus vasas doricas dos a cada lado muy bien labradas y sin desportilladura ninguna e con las molduras que se muestran en la traça”, que servirán de apoyo de las cuatro columnas “dos a cada lado han de tener de alto diez pies y medio de cañas y en ellas an de yr labradas las molduras alta e baxa”, las que se labrarían con éntasis: “disminuidas en los dos tercios de arriba”, rematadas con “capiteles dóricos en la forma y manera y con sus altos e salidas que se muestran en la traça”. Así, el escribano reflejó cómo pretendía construir el orden el maestro arquitecto, en cuanto a que “las dhas columnas la mitad dellas an de quedar dentro de la pared”. Acompaña toda esta descripción formal la enumeración de las distintas canteras de donde serían cada uno de los elementos descritos y la calidad de acabado de los mismos.

La descripción no puede ser más precisa aportándonos datos suficientemente claros para su trazado. Diego de Praves sigue la descripción del entablamento de este primer orden con no menos detalle: “*sobre dhas capiteles... se echara su arquitrabe con sus fajas o filetes y sus gotas de taxo y aplomo de los triglifos*”, describiendo un dato que nos marcará el saliente de la portada: “*en las vueltas llebara la parte del triglifo y gotas que le pertenezcan que sera la mitad a cada lado*”. Rematando el entablamento “*su cornixa dorica con las molduras que parezca en la dha traza y buelos y salidas*”. Entrelazada con esta estructura adintelada y bajo el entablamento existiría otra con “*ynposta y rrosca del arco asimismo con sus molduras como parecen en la traza*”.

De la descripción del primer cuerpo de la portada, en donde existen detalladas acotaciones de sus elementos y orden empleado, y teniendo en cuenta como medida invariable la cota del zaguán: “*hasta ygualar con el pabimento del portal*”, y la cota del piso superior, el ya dado por Juan de la Lastra, la formalización de este primer orden, empleando el tratado de Vignola⁴⁸, poco podría variar de la propuesta.

Existe una evidente similitud entre esta propuesta, en cuanto a proporciones y tipo empleado, con el cuerpo bajo de la portada para San Lorenzo⁴⁹, que propone el mismo arquitecto en 1596⁵⁰.

Si ocupáramos el primer cuerpo de la hipótesis propuesta con el que Juan de Herrera desarrolla en la fachada para la Cuarta Colegiata⁵¹, a primera vista, la similitud del orden empleado y del tipo de arco de triunfo romano, definirá una aparente dependencia hacia el “modelo” herreriano. Siguiendo las plantas establecidas al comienzo, no sería difícil establecer esta afirmación, que podríamos asentarla sobre bases como las propuestas por Chueca Goitia, para quien “...el estudio de las influencias de la Catedral de Valladolid en el foco artístico de la provincia equivaldría a tanto como estudiar todos los monumentos de la región correspondientes a los últimos años del siglo xvi y todo el xvii. Sin duda, la Catedral de Herrera es el monumento madre de toda la escuela herreriana de Valladolid”⁵², pasando a entender en su estudio, como referencias y dependencias directas del templo, edificios como San Lorenzo de Valladolid, iglesia del Convento de Porta-Coeli, Hospital de la Concepción, en Burgos, o el templo jesuítico de los Santos Juanes, en Bilbao, edificios que relaciona tan directamente con el templo de Herrera como la iglesia de las Angustias, de Juan de Nates o Veracruz y San Agustín de Diego de Praves, o el templo de Huelgas Reales, todas estas últimas en Valladolid.

Desde una postura, tal en que la práctica totalidad de las obras posteriores a 1580-1585, se conectan directamente con la magna obra del templo herreriano, sería sencillo introducir la propuesta de Praves para el Palacio

⁴⁴ A. GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, *op. cit.*, p. 25.

“... Desde su aparición el Tratado de Vignola se convirtió en el libro de consulta indispensable en las bibliotecas no sólo de los arquitectos”.

⁴⁵ F. CALVO SERRALLER, *op. cit.*, p. XV.

“La primera traducción del Vignola al castellano apareció en 1593 con el siguiente título: *Regla De las cinco ordenes de Architectura de Iacome de Vignola, Agora de nuevo traduzido de Toscano en Romance por Patritio Caxesi Florentino, pintor y criado de su Mag. Dirigido al principe Nuestro Señor. En Madrid En casa del Autor En la calle de la Cruz. Patritius Caxeiesi fe, et culsit A. D. 1593*”.

⁴⁶ Dado su excesivo “didactismo”, abandona lo que Serlio había conseguido, sugerir el funcionamiento semántico en la aplicación de los órdenes, subordinado a una regla matemática puramente pragmática.

⁴⁷ Recordemos que el pie castellano equivalía a: 0,2786 m.

⁴⁸ P. CAXESI, *Regla De las cinco ordenes de Architectura De Iacome de Vignola*, Madrid, 1593, ed. facsímil, Madrid, 1985, Láminas XI, XII, XIII, XIII.

⁴⁹ Alzado de la delantera de la iglesia de San Lorenzo de Valladolid, Diego de Praves, Fondo: A.H.P. y U., Valladolid, Sección Protocolos, Protocolo núm. 960, fols. 129-130, Planos y dibujos - Carp. 6-13, 440 x 300 mm. Ver comentario en:

Catálogo Exposición: *Herrera y el Clasicismo*. Junta de Castilla y León, Valladolid, 1986, Director de Catálogo: J. RIVERA BLANCO, pp. 237 y 238.

⁵⁰ A. BUSTAMANTE GARCÍA, *op. cit.*, p. 301.

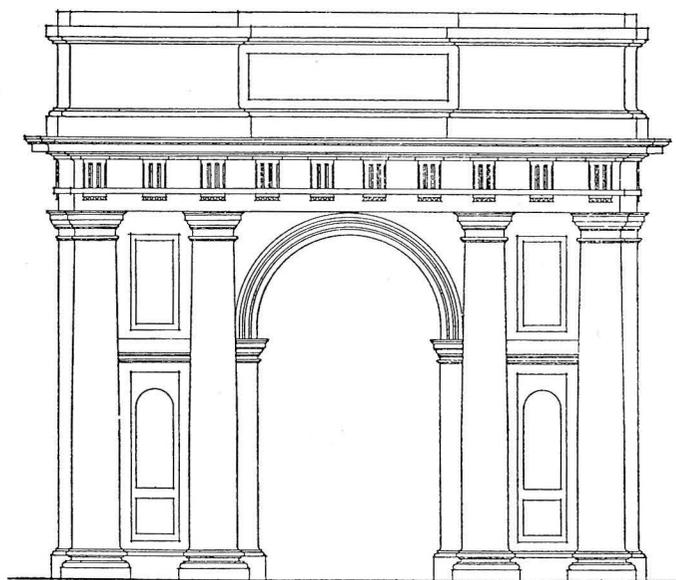
“La solución que Diego de Praves aplica en San Lorenzo fue ensayada por vez primera en la delantera del Palacio de Fabio Nelli de Espinosa de Valladolid, aunque allí el orden que dispuso fue el dórico”.

⁵¹ F. CHUECA GOITIA, *op. cit.*, p. 124, figura 22.



IGLESIA DE SAN LORENZO.
Valladolid. Diego de Praves. ▲

CUARTA COLEGIATA DE VALLADOLID. Reconstrucción del primer cuerpo de su portada según F. Chueca. ►



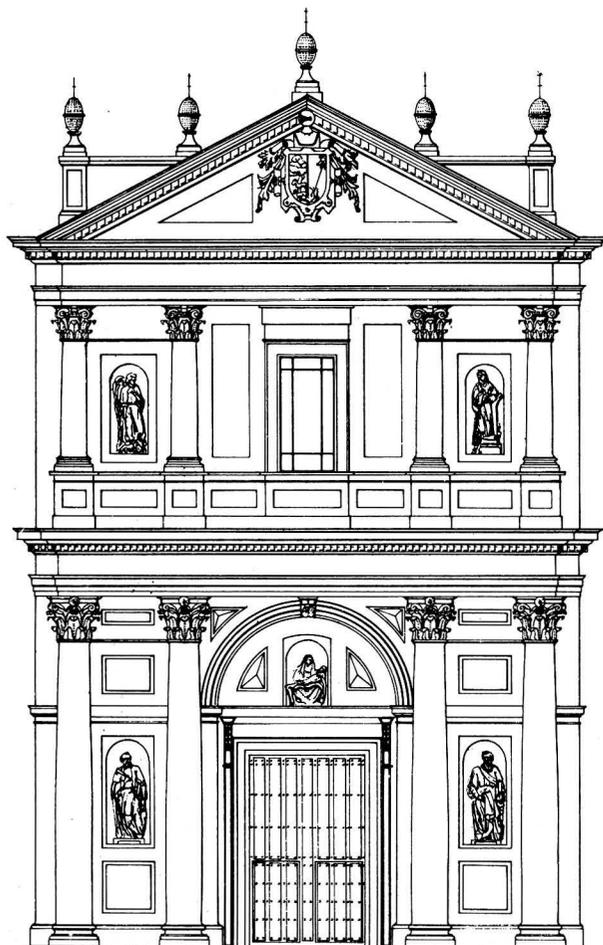
⁵² Ibidem, p. 166.

⁵³ En la descripción de este elemento, realizada por A. BUSTAMANTE GARCÍA, *op. cit.*, p. 312, refiere lo siguiente: "El segundo cuerpo tendría otro arco con función de ventana y de estructura similar". Dada la importancia que en la discusión toma la correcta definición de la hipótesis propuesta, una vez transcrita y estudiada detalladamente esta referencia, nos es obligado transcribir para su correcta comprensión la frase literal del contrato, cita núm. 1 del presente capítulo: "... ventana que tendra de ancho cinco pies y medio y de alto once pies a de ser de tres piezas y a de ser de las cantaras de navares como lo a de ser ansi mismo el arquitrabe friso e cornixa ynposta y rrosca de arco dórico...". Como se puede apreciar en el contrato se cita el arco dórico inferior como referencia al tipo de piedra a emplear en la ventana superior claramente de proporción (1:2), de cuya lectura no podemos deducir la hipótesis de un segundo arco en el cuerpo superior, dato que cambiaría radicalmente la orientación de nuestras investigaciones, orientándonos —a nuestro juicio— erróneamente hacia la magna obra del Arco Triunfal de Alfonso I, (1453-67), "di Castel Nuovo", como primer indicio

Fabio Nelli, de 1589, con lo que nos arriesgaríamos con una cronología no muy clara. Así lo hace F. Chueca Goitia, especulando, sin documentación precisa, que las trazas del templo herreriano se concibieron y dibujaron entre dichas fechas. Un desmentido documentado de estos datos influiría trascendentalmente en la concepción de "escuela herreriana", frente a otras posibles justificaciones que consideran a Herrera, y a la propia Catedral, como el origen indiscutible de la relación de las arquitecturas del foco vallisoletano con la "buena arquitectura antigua" y con el Clasicismo del siglo XVI, centralista e italiano.

En el segundo orden se emplearían "quatro pilastras dos a cada lado", sobre sendos "pedestales con sus basas y cimaços con las molduras y guarniciones que los de abaxo que estan debaxo de las columnas". Entre las pilastras pareadas existiría una "ventana que tendra de ancho cinco pies y medio y de alto once pies a de ser de tres piezas"⁵³. Sobre este referido orden de pilastras se asentaría "la cornixa, sea de asentar a lo alto de la que esta echa en la delantera de la calle la puente y sera en todo lo largo que tiene toda la fachada". Sobre esta cornisa se remataría la portada con un "frontispicio y acroterias y bolas con su espejo finxido en el tempaño y recuadraturas". En la descripción del frontón no figura ninguna alusión a cómo iría enjarjado dentro del muro, como insistentemente describe en el resto de la portada, concluyendo, por tanto, que la cornisa a la que anteriormente se refería era la de remate del muro, estando, por tanto, el frontón exento.

En las entrecalles de las "pilastras se aran sus refaxados e dos bentanillas finxias o abietas a boluntad de su dueño". La descripción de la portada termina



IGLESIA DE LAS ANGUSTIAS. Valladolid. Juan de Nates. Dibujo: "Herrera y el Clasicismo".

con el compromiso de poner "dos escudos de armas en la parte e lugar y con el hornato que le ordenare el dho favio nelli... an de tener tres pies en quatro".

La hipótesis de portada de orden vignoliano, tras la descripción detallada en las condiciones citadas, nos ofrece una fiabilidad suficiente como objeto de estudio y de comprobación de lo anteriormente expuesto, y la aparente dependencia con la fachada propuesta para la Catedral de Valladolid⁵⁴.

En el primer orden, el factor de variación fundamental será el cambio de escala, al que se añadirá el debido a las preexistencias palaciegas⁵⁵.

Como se desprende del contrato, tanto la cota de arranque de la portada, como la cota del piso superior, estaban fijadas; por tanto, la altura del primer orden venía dado: exactamente cinco metros. Ello impidió reducir proporcionalmente la portada de Herrera por dos motivos. El trasladar la proporción del primer orden de la Catedral (4:5) a la altura señalada, obligaría una anchura de seis y un cuarto de metro, medida imposible en el estrecho zaguán del antiguo palacio de los Torres, en cuya planta no sería dado ampliar el lado donde se situaría la portada, sin menguar la crujía o quebrar el muro de acceso al patio.

de la penetración del Renacimiento en Nápoles.

⁵⁴ F. CHUECA GOITIA, *op. cit.*, p. 124.

"El cuerpo bajo de la parte central de la fachada herreriana lo constituye un arco de triunfo formado por un gran hueco central de medio punto flanqueado por dos macizos con columnas dóricas. El conjunto da lugar a un tetrástilo de intervalo central mayor".

⁵⁵ Dada la importancia que en este capítulo toma la hipótesis de la portada que proyectara Diego de Praves, nos parece oportuno referir una segunda hipótesis planteada por el autor, en la que se ha tenido en cuenta la descripción de la traza en las condiciones contractuales, y el proyecto posteriormente construido por Pedro Mazuecos el Mozo, así como la formalización posterior de las obras de Diego de Praves. Hacemos notar la

Por otra parte, la grandiosidad del primer orden del templo, de más de quince metros de altura, permitiría la proporción (4:5), provocando su magnificencia. Caso de reducirla a solamente cinco metros, manteniendo esta proporción, la sensación de grandiosidad se trastocaría justo en lo contrario.

Ante un problema de esta naturaleza solamente caben dos soluciones. La primera, alargar las columnas, lo cual implicaría que, al mantener las proporciones del orden dórico (los dieciséis módulos propuestos por Vignola o incluso los dieciséis dos tercios empleados por Juan de Herrera), la proporción de las entrecalles trastocaría a todo el conjunto; esta solución es inviable, dado que la distribución armónica de las pilastras herrerianas, 1-2-1-3-1-2-1⁵⁶, quedaría totalmente obsoleta, ya que habría que eliminar la metopa existente entre las columnas pareadas, acercándonos a una solución similar a la que se adopta en el patio del Monasterio de San Benito el Real, de Valladolid. Solución que trastocaría definitivamente este posible modelo, ya que la referencia al tipo de arco de triunfo romano quedaría ensombrecida.

La inviabilidad de la transformación del modelo por esta vía es, por tanto, manifiesta. La segunda solución consiste en apoyar el orden sobre pilastras e intentar posibilitar la transformación de esta construcción herreriana, como aparentemente así nos parece. La utilización de pilastras dóricas estaba documentada no sólo en el Tratado de Vignola (Roma, 1562)⁵⁷, sino también en el Libro Cuarto de Sebastián Serlio (Venecia, 1537)⁵⁸, Libro Primero de Andrea Palladio (Venecia, 1570)⁵⁹, y en el Tratado del español Juan de Arphe y Villafañe (Sevilla, 1585)⁶⁰. La transformación cambiaría la proporción (4:5) en la (5:5), acercándose más a las necesidades de Diego de Praves. Sin embargo, resulta también inviable, ya que la proporción pilastra, hueco, pilastra, de Herrera (8-9-8), implicaría una proporción de puerta (1:2), y, por tanto, una puerta excesivamente estrecha para las necesidades palaciegas.

Llegados a este punto, y en defensa de la primera hipótesis, intentemos utilizar la segunda opción, transformándola. Para ello, habría que introducir un nuevo triglifo en el vano central, lo que modificaría el arco central y la imposta de apoyo, variando, por tanto, la relación entre la estructura adintelada de orden y la estructura abovedada.

Por tanto, es de todo punto insostenible la hipótesis de que la portada de Juan de Herrera para la Cuarta Colegiata de Valladolid sirviera de modelo a esta propuesta de Diego de Praves. Las precisas proporciones inherentes al uso del orden imposibilitan la utilización de este modelo a escala palaciega. Incluso pasando por alto la simplificación que supondría,

diferencia de método empleado con respecto a la hipótesis actual de trabajo, donde únicamente utilizamos el contrato con Fabio Nelli de Espinosa y el Tratado Vignolesco. De la comparación de ambas hipótesis, comprobando no sólo algo que es marginal en la discusión, como es el parecido de ambas, sino también la validez de los pasos dados en este estudio tanto para una, como para otra.

Ver hipótesis referida en: Catálogo de Exposición: *Tesoros de la Real Chancillería de Valladolid*, p. 43. Artículo del autor, "El A.R.Ch.V. como fuente para el estudio de las portadas clasicistas". Valladolid, 1988.

⁵⁶ F. CHUECA GOITIA, *op. cit.*, p. 125.

"El vano y el macizo tienen en esta ordenanza la misma dimensión (18 palmos antiguos). Si dividimos el machón o pilastrón en once partes se hará el repartimiento con arreglo a estos números: 1,2,1,3,1,2,1, que corresponde a: pilastrón o jamba, columna, pilastra del encasamiento, encasamiento y simétricos".

⁵⁷ P. CAXESI, *Regla De las cinco ordenes de Arquitectura De Iacome de Vignola*, *op. cit.*, Láminas XI y XII.

⁵⁸ S. SERLIO, *op. cit.*, Tomo I, p. 141, así como soluciones concretas en pp. 149, 150, 155 y 156.

⁵⁹ A. PALLADIO, *I Quattro Libri dell'Architettura*, in Venetia, 1570. Ed. facsímil, Milano, 1980. Libro Primo, pp. 24 y 25.

⁶⁰ J. DE ARPHE Y VILLAFÑE, *De Varia Commesuration para la Escultura y Arquitectura*, Sevilla, 1585. Ed. facsímil, Madrid, 1979, Libro Cuarto, capítulo segundo.

hacia el esquema herreriano, la eliminación en el acceso del esquema arquitrabado bajo el arco termal y el vaciado del intradós del arco.

Habiendo establecido que el modelo de Herrera no contribuyó a la formalización del primer cuerpo, en cuanto al segundo cuerpo, podemos fijar entre los años 1580 y 1585, la fecha en que se sitúa la realización de Juan de Herrera de las trazas para la Cuarta Colegiata⁶¹, y mantener la hipótesis inicial de dependencia de este cuerpo de la portada de Diego de Praves hacia el de Herrera; sin embargo, el mimetismo de los elementos empleados no resulta tan evidente, siendo necesario revisarlo al igual que hemos efectuado con el cuerpo bajo.

Juan de Herrera aporta un segundo orden, según la hipótesis de F. Chueca Goitia, resuelto con elementos apilastrados apoyados, más que en pilastras, en el remate del arco triunfal inferior. Diego de Praves da una solución similar a ésta, rasgando lo que podríamos entender como cornisa de la estructura inferior, para poder introducir un hueco relacionado con la planta noble, acorde con las necesidades de la nueva escala. Vemos que en el cuerpo segundo, las transformaciones debidas a la escala no solamente modifican este segundo orden, sino que además transforman la concepción triunfal del primero. En este punto de discusión, hemos de desechar la posible explicación a través de Herrera, y su aparente decisiva influencia en este importante foco clasicista.

LOS MODELOS DE RIBERO RADA

Para clarificar cuál es el proceso de composición seguido por Diego de Praves y sus fuentes de inspiración, debemos introducir en este debate la obra que realiza en León, para la entrada al convento de San Isidoro, Juan del Ribero Rada⁶² estaba concluida en el año de 1583.

Ribero Rada, extenso conocedor de la obra de Andrea Palladio, y traductor en vida de la obra del arquitecto vicentino, en concreto su "I Quattro Libri dell'Architettura"⁶³, plantea la solución del orden dórico pareado en el cuerpo inferior, apoyado sobre sendas pilastras. La proporción es la misma que la empleada por Herrera (4:5); por tanto, y por el mismo motivo ya apuntado, Diego de Praves tampoco hubiera podido aplicar miméticamente esta solución a su problema.

⁶¹ A. BUSTAMANTE GARCÍA, *op. cit.*, pp. 120 a 125. El autor hace una recopilación de fechas aportadas por estudiosos como Agapito y Revilla (1580), Llaguno (1585) y García Chico, concluyendo en su estudio: "Sospechamos que en 1578 se debió establecer contactos con Herrera, planteando el problema de la prosecución de las obras y, es muy posible, que las trazas del aposentador obraran en poder del Cabildo de 1580".

⁶² J. RIVERA BLANCO, *Arquitectura de la segunda mitad del siglo XVI en León*, León 1982, pp. 138 y 139. Se aporta documentación indiscutible en la que establece la fecha de marzo de 1580, como fecha tope para las trazas, y fecha la conclusión de la portada en 1583, "La obra de la fachada continuaba en 1582... Al año siguiente, la portada del priorato estaba prácticamente concluida".

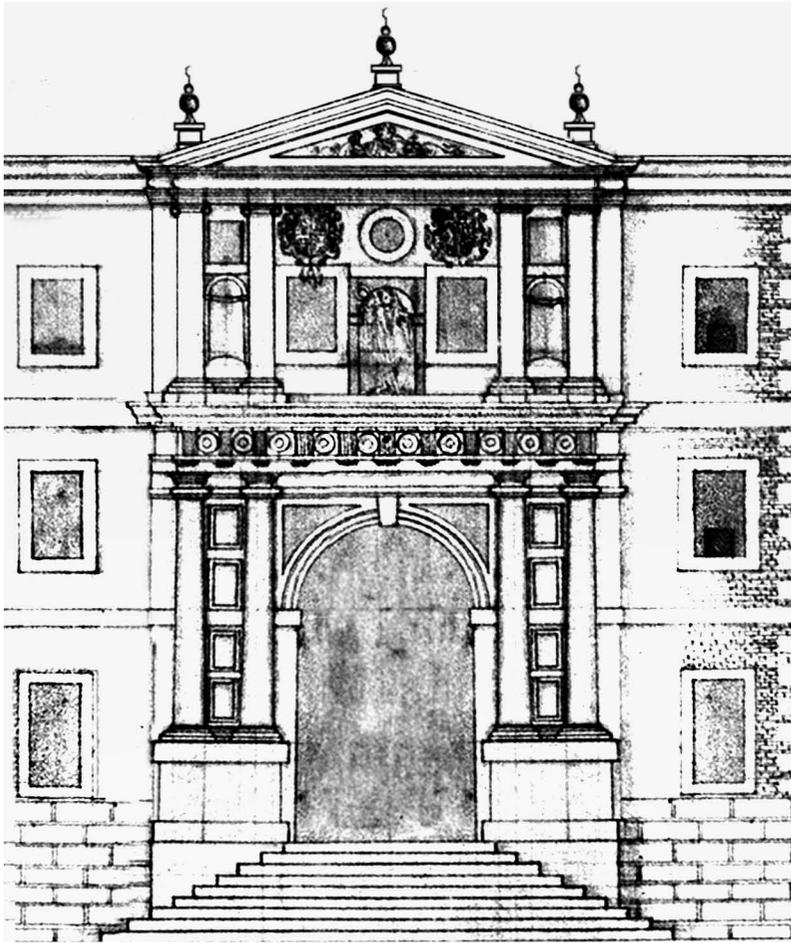
⁶³ A. BUSTAMANTE GARCÍA, *op. cit.*, p. 89. "...hay un rasgo de gran importancia y que singulariza a Ribero de sus contemporáneos: es el primer traductor al castellano de (I Quattro Libri dell'Architettura), de Andrea Palladio... Ribero concluye la traducción del tratado en 1578 y Palladio muere en 1580".



La parte central, por contra, es idéntica a la del convento, con la existencia de cinco triglifos, frente a los cuatro de la Catedral de Valladolid, lo cual establece una conexión directa, incluso sin tener en cuenta la similitud de escala. La variación radica en la separación de las columnas extremas, con la aparición de dos triglifos, y no el único de la propuesta palaciega, hecho que establecerá la proporción (4:5), semejante a la proporción de la Catedral. La variación consiste en la proporción de las entrecalles de las columnas. La trasposición de la portada de Ribero Rada a la portada de Juan de Herrera pasaría por la eliminación de las pilastras, lo que implicaría aumentar el orden estrechando las entrecalles, al prescindir de uno de los dos triglifos.

La propuesta de Diego de Praves consistía en aplicar la solución de San Isidoro, reduciendo un triglifo para variar la proporción (4:5), que no era útil; justo es la opción porque se opta y ello, por tanto, invalida la hipótesis de una dependencia directa con Juan de Herrera. Las trazas de Juan del Ribero Rada para San Isidoro se fechan en 1580⁶⁴, y su construcción con-

⁶⁴ J. RIVERA BLANCO, *Arquitectura de la segunda mitad del siglo XVI en León*, op. cit., p. 140.



▲
CONVENTO DE SAN BENITO
EL REAL. Valladolid. Portada.

CONVENTO DE SAN BENITO
EL REAL. Valladolid. Juan del Ri-
bero Rada. Portada no construida.
◀

cluye en 1583, de modo que parece no hallarse ninguna contradicción cronológica para la aceptación de la segunda justificación.

Si analizamos la propuesta en su totalidad, es decir, los dos cuerpos conjuntamente, descubrimos que existe un segundo elemento en la portada de San Isidoro que emplea Diego de Praves: el balcón. Así comienza a clarificarse cuál es el proceso compositivo. En la propuesta para el Palacio de Fabio Nelli, Diego de Praves superpone a la portada dórica de Juan del Ribero Rada, un segundo cuerpo apilastrado, que es el único que podríamos relacionar con la portada para la Catedral de Valladolid. Aunque esta transformación en la composición del modelo de Ribero Rada pudiera justificarse de este modo, reconociendo a Diego de Praves una aportación compositiva en la superposición del segundo orden, sin embargo, ya había sido realizado por el propio Juan del Ribero Rada en la portada de San Benito el Real, de Valladolid⁶⁵.

En 1582, el Convento de San Benito el Real, llamó a Ribero Rada para llevar adelante las obras del pórtico de la iglesia, que estaba inconcluso

⁶⁵ L. RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, *Historia del monasterio de San Benito el Real de Valladolid*, Valladolid, 1981, pp. 384 y ss.

desde que lo trazara Rodrigo Gil y Francisco del Río⁶⁶. Con posterioridad a este encargo, Ribero da trazas para plantas, perfiles y alzados del cuarto principal de portería, así como los arcos del claustro principal⁶⁷.

En la traza del alzado principal se sitúa la portada sobre un basamento de piedra, accediéndose a través de una escalera, a la manera vitrubiana, a esta portada no construida, y que es justamente la traza que ayuda a clarificar el proceso compositivo de Fabio Nelli. La relación 1-1-1 del macizo-vano-macizo y proporción (5:5) de San Isidoro, se transforma mediante la eliminación de un triglifo entre las columnas pareadas en la relación 4-5-4 y en una proporción (4,5:5), que aporta la solución al problema de Fabio Nelli, cuya identificación con el proyecto de Diego de Praves es total.

En Fabio Nelli, pues, la solución del balcón de Ribero en San Isidoro se introduce en el esquema de San Benito el Real. La propuesta de Diego de Praves para Fabio Nelli es, pues, la repetición de un modelo, el de Ribero Rada para San Benito el Real, fusionado con el de San Isidoro en León.

Es, por tanto, la arquitectura de Juan del Ribero Rada la inspiradora de la composición, y Juan de Herrera quien aporta la posible solución de los pedestales de apoyo del segundo cuerpo, opción que aparece en la Catedral de Valladolid. La conclusión no nos debe extrañar, ya que la escala a la que proyecta Juan de Herrera la Cuarta Colegiata dificulta su aplicación en arquitecturas “menores”, siendo Ribero Rada, que había trabajado con escalas menos magníficas, quien facilita el empleo de sus obras como “modelos”.

El introductor de Palladio en el foco clasicista⁶⁸, Juan del Ribero Rada, asume, pues, una importante responsabilidad en la proposición de la portada Clasicista, lo cual tiene un particular significado por ser el primero en adosar a un muro la idea de arco de triunfo romano⁶⁹, introduciendo un rigor clásico anteriormente inexistente. Sirva como ejemplo la comparación de estas portadas con la de la casa del conde de Gondomar, en Valladolid, del año 1539⁷⁰, todo un formalismo de origen burgalés que se difunde por la ciudad de Valladolid desde finales del siglo xv y durante casi todo el siglo xvi⁷¹.

Con todo ello, no se pretende discutir la figura tan emblemática de Juan de Herrera, aunque sí combatir prejuicios, como los que admiten afirmaciones simplistas acerca de una dependencia generalizada hacia él de todas las obras de los arquitectos del foco “clasicista”. La imposibilidad de la vía herreriana en el Palacio Fabio Nelli afirma la presencia, en lo que de toma de postura representa esta arquitectura para otro arquitecto, quizá no tan señero como el anterior, pero influyente, por la calidad de sus propuestas y por la escala de sus modelos, sobre estas arquitecturas “intermedias”,

⁶⁶ *Ibidem*, pp. 379 y ss.

⁶⁷ E. GARCÍA CHICO, *Papel de Historia y Arte*, Valladolid, 1958, p. 15.

⁶⁸ A. BUSTAMANTE GARCÍA, *op. cit.*, p. 89. “A través de Ribero, Andrea Palladio empieza a ser conocido en Valladolid, con el mérito de que todavía el artista vicentino vivía. Como prueba de ello, ahí están las citas de Palladio cuando la construcción de las Huelgas Reales. Sobre este particular, Ribero va a ser una figura decisiva, ya que es el introductor de lo palladiano en Valladolid”.

⁶⁹ Hay que tener en cuenta la aportación indiscutible en el uso del elemento romano de Diego de Siloé, utilizándole por primera vez en España en el concurso ganado para construir la torre de Santa María del Campo, frente a la propuesta de su rival en el concurso, Felipe Bigarny.

F. CHUECA GOITIA, *op. cit.*, p. 79. “Está colocado en el eje de la iglesia, y su cuerpo bajo, formado por un gran arco de triunfo, sirve de vestíbulo”.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 88. Ver además:

J.J. MARTÍN GONZÁLEZ, *Monumentos civiles de la ciudad de Valladolid*, Catálogo Monumental de la Provincia de Valladolid, Tomo XIII. Valladolid, 1983 (1976), pp. 87 y 88. (Casa del Sol.)

⁷¹ F. CHUECA GOITIA, *op. cit.*, p. 88. “La escuela de Burgos trascendió a todo el norte de España y dejó en Valladolid notorias huellas de su influjo con anterioridad a Rodrigo Gil y a los Corral de Villalpando”.

en grado mayor que las magnas obras: El Escorial, de Juan Bautista de Toledo, la Cuarta Colegiata, de Juan de Herrera, o el Palacio de Carlos V, de Machuca.

La conclusión anterior no solamente revela una relación directa de la portada de Diego de Praves con las de Ribero Rada, sino que desencadena toda una serie de causas y efectos, en los que se verán involucrados la práctica totalidad de las obras del foco, abriéndonos a explicaciones que justifican, si bien de un modo no exento de complejidad, las arquitecturas de este fructífero período clásico.

Frente al análisis de la transformación de las portadas de Ribero Rada por parte de Diego de Praves, cabe la pregunta, que en primera instancia podría parecer trivial, de si es posible otra solución a la ofrecida por Diego de Praves para mimetizar la portada de Ribero Rada⁷² mediante un cambio de orden. La respuesta ayudará a comprender las distintas propuestas clasicistas, justificadas hasta el presente a partir de premisas herrerianas⁷³. Desde esta nueva perspectiva, debemos introducir por derecho propio al arquitecto clasicista, difusor de Palladio en el foco de la meseta norte, y reconocer, por tanto, el protagonismo de Ribero Rada.

Ya se ha aludido a la probada relación entre la rama burgalesa y la arquitectura palaciega del Valladolid cortesano; a comienzos del siglo XVII, la arquitectura del foco clasicista se desplazará a Burgos, con la construcción de la portada clásica levantada en el antiguo hospital de la Concepción, en su lado norte. De ningún modo la relación de influencias quedará equilibrada con esta actuación, pero sí demuestra el potente influjo que tuvo fuera de la ciudad el trabajo de los arquitectos del foco clasicista. La portada principal, situada en el lado este y terminada en 1561⁷⁴, no fue tomada en consideración a la hora de proyectar la intervención, ni tampoco sus débitos con la tradición burgalesa, que refleja influjos formales y ornamentales de las portadas, entre otras, de la casa de los Miranda o el palacio de Angulo.

En este ejemplo, del que se desconoce su autoría, se experimenta una segunda solución, relacionada con el tema planteado por Diego de Praves. El cuerpo superior es prácticamente idéntico al propuesto por Diego de Praves, con la introducción del ventanal, tomando la misma solución que la portada palaciega, transformando la proporción “dórica” (1:2), empleada en Fabio Nelli, en la corintia (1:2). Ello, inmediatamente nos remite a Vitruvio⁷⁵, y a la correspondencia entre los órdenes dórico, jónico y corintio, con las proporciones para los “otros” elementos arquitectónicos, que suministran los tres tipos de relaciones para las medidas de las puertas, y que están presentes, asimismo, en Filarete⁷⁶. En este segundo cuerpo apre-

⁷² Sobre el tema véase:

J. RIVERA BLANCO, *op. cit.*, A. BUSTAMANTE GARCÍA, *op. cit.*, pp. 88 a 101 (Aproximación a Juan del Ribero Rada). A. RODRÍGUEZ y A. CASASECA, “Juan del Ribero Rada y la introducción del Clasicismo en Salamanca y Zamora”. En: *Herrera y el Clasicismo...*, *op. cit.*, pp. 95 y ss.

⁷³ F. CHUECA GOITIA, *La Catedral de Valladolid*, *op. cit.*, p. 166. “Sin duda, la Catedral de Herrera es el monumento madre de toda la escuela herreriana de Valladolid”.

A. BUSTAMANTE GARCÍA, *op. cit.*, p. 174. “Gracias fundamentalmente a Tolosa, Herrera se convierte en la infraestructura del foco vallisoletano y con ello se produce la castellanización del Clasicismo”.

P. NAVASCUÉS PALACIO, *op. cit.*, p. XVII.

⁷⁴ F. CHUECA GOITIA, “El antiguo Hospital de la Concepción, en Burgos (apuntes de viaje)”. En: *Archivo Español de Arte*, núm. 66, Madrid, 1944, pp. 360 a 369, p. 360.

⁷⁵ J. ORTIZ Y SANZ, *op. cit.*, Libro IV, Capítulo VI, p. 96.

“En las proporciones de las puertas y sus jambas se ha de saber lo primero de qué orden ha de ser. Tres son las especies de puertas, á saber, Dórica, Jónica, y Atticurga”.

⁷⁶ L. GRASSI, “Estudio Introductorio al Tratado di Architettura de Antonio Averlino detto il Filarete”, *op. cit.*, p. LXXII. “Elementi distintivi sono invece gli ordini, dorico, corinzio, ionico, e le proporzioni che ne conseguono, Nel libro VIII, per esempio, sono forniti tre tipi di rapporti per le misure de le porte: (a due quatri), (a uno e mezzo), (a uno diametro), I rapporti sono dunque: 1:2, 1:3/2, 1:2, corrispondenti agli ordini dorico, corinzio, ionico”.



HOSPITAL DE LA CONCEPCIÓN. Burgos. Detalle del primer cuerpo de su portada.



HOSPITAL DE LA CONCEPCIÓN. Burgos.



ciamos, además de su gran parecido con la propuesta para Fabio Nelli, la influencia en el remate de la portada con el correspondiente a San Benito el Real, de Ribero Rada.

En el cuerpo inferior, existen los mismos problemas de cambio de escala, con la consiguiente variación en su proporción con respecto al planteamiento de la portada de San Isidoro y de San Benito el Real. La proporción que adopta Ribero Rada en San Isidoro es de (4:5), frente a (4,5:5) de la portada para el convento de Valladolid, y al (5:5) de la portada burgalesa.

El desconocido arquitecto clasicista de la portada burgalesa, que tiene los mismos problemas que Diego de Praves en cuanto a escala y preexistencias⁷⁷, y analizado desde la nueva perspectiva de los modelos de Juan del Ribero Rada, opta por una solución distinta a la de apoyar el orden dórico sobre pilastras y cambia el orden dórico de la portada leonesa por el corintio. Así, la esbeltez de todo el conjunto aumenta, tanto en cuanto se incrementa la del orden empleado, pasando de dieciséis módulos dóricos a veinte módulos del corintio, absorbiendo los cuatro módulos de las pilastras dóricas⁷⁸; asimismo, el segundo orden abandona el sistema apilastrado dórico e introduce columnas adosadas, igualmente corintias, sobre pilastras, aunque de este modo se hace caso omiso de las leyes clásicas que desde Alberti eran tenidas en cuenta, a la hora de superponer órdenes⁷⁹.

Por lo demás, las soluciones del frontón y remate, ventana y proporciones del arco inferior, son similares. Frente al mismo problema y planteamiento, Diego de Praves conserva el orden dórico empleado por Ribero Rada, en el que el orden inferior apoya sobre pedestales. El “desconocido” arquitecto de la portada clasicista del Hospital de la Concepción, en Burgos, transforma el esquema de portada de Diego de Praves, introduciendo un nuevo orden que, con sus nuevas proporciones, elimina los pedestales inferiores. Aunque no se trata de juzgar los resultados de la solución, coincidimos con la valoración de F. Chueca Goitia, refiriéndose al segundo orden sobre pilastras, “...es un orden corintio verdaderamente enano, y que nos resulta ridículo al contemplarlo aislado, pero que en el conjunto de la fachada hemos de confesar que no está mal”.

El uso del orden corintio en el primer cuerpo recuerda al empleado en la portada de las Angustias, de Valladolid, proyectada por Juan de Nates hacia 1596, obra más vinculada a trazas herrerianas, como en la arquería y en el acceso adintelado bajo el esquema termal⁸⁰, donde la proporción de su parte central es idéntica a la de la portada del hospital burgalés. Sin embargo, la justificación del cambio de orden en la portada de Burgos no existe en este ejemplo, ya que las dimensiones de la portada permiten repetir la proporción de la portada de la Catedral (4:5), incluso introduciendo nuevamente la puerta adintelada dentro de la arquería. Otra vez, la pieza de cambio admitida entre las dos portadas en comparación, la de Burgos y la de las Angustias, es la proporción de las entrecalles de las columnas, por ser la única relación no establecida por las rígidas reglas de los órdenes.

El cambio de órdenes en el caso del Hospital de la Concepción, corintio por dórico, no obedece a motivos de proporción. La ascendencia resulta ser una fusión de la fachada de San Isidoro, en el primer orden y balcón,

⁷⁷ F. CHUECA GOITIA, *op. cit.*, p. 364.

Las cotas de la portada en su primer nivel y en la cornisa del segundo orden estaban definidas en relación a la altura de la planta alta y al remate de la fachada.

⁷⁸ P. CAXESI, *Regla De las cinco órdenes de Arquitectura De Iacome de Vignola*, *op. cit.*, Lámina XII.

⁷⁹ E. FORSSMAN, *op. cit.*, capítulo I, 5., pp. 74 a 97. (Superposición y orden colosal), p. 75: “Durante toda la edad del vitruvianismo la superposición ortodoxa de los órdenes se usó en la composición de las fachadas y se prefirió sobre todo en los casos en que la búsqueda de una clara expresividad cedía el paso a la de la armonía”.

⁸⁰ A. BUSTAMANTE GARCÍA, *op. cit.*, p. 265. “Nates asimila de Herrera la concepción de la fachada, tanto en su forma de articularla, como en el recurso a la columna y el empleo del arco de triunfo, pero reinterpreta estos elementos”.

con el segundo cuerpo y remate de la fachada para San Benito el Real. En consecuencia, el análisis sólo de los problemas de proporciones y su relación con el uso de los órdenes, no nos permite desentrañar los motivos últimos de la elección de un determinado orden por parte de aquellos “nuevos” arquitectos que nos ocupan.

Comúnmente se ha optado por atribuir la portada del Hospital de la Concepción, de Burgos, al autor de las Angustias, de Valladolid, por motivos formales⁸¹, y porque recuerda muy de cerca a la iglesia vallisoletana. Pero teniendo en cuenta cómo pudo haber sido el segundo cuerpo de la portada para el palacio de Fabio Nelli, y enjuiciando la pequeña transformación en el empleo de los órdenes y las proporciones inherentes a ellos, nos decantamos por la paternidad de Diego de Praves, avalando tal atribución una observación más: la consideración de cómo estaba encajada la portada palaciega dentro de la fachada.

La portada de Diego de Praves estaba situada a un lado del cuerpo delantero, “...en el lugar que al presente esta hecha la puerta por donde se entra a las dhas casas”, y con la cornisa superior que “será en todo lo largo que tiene toda la fachada...”, respondiendo a un planteamiento urbanístico, idéntico al de la portada burgalesa, que parece obedecer a una relación con la antigua plazoleta de San Cosme y, muy posiblemente, fue concebida formando una composición seriada con la fachada del inmediato convento de San Luis (hoy desaparecido), que ocupa similar posición respecto a la plaza de Vega⁸². Si la opción de Diego de Praves se hubiera llevado a efecto, las dos soluciones resultarían gemelas, serían dos soluciones de un mismo problema. En Valladolid, se modifica el primer orden de San Isidoro, apoyado en pilastras, eliminando un triglifo, y se mimetiza la traza de San Benito el Real. En Burgos, se cambia mediante la variación del orden dórico por el corintio.

La autoría de Diego de Praves, de Juan de Nates, o de los dos, poco importa. En el contrato de la de Valladolid, Juan de Nates figura junto a Juan de Mazarredonda, como fiador de Diego, y ambos mantuvieron buenas relaciones profesionales⁸³. Asimismo aparecen trabajando juntos en las obras del Palacio Real de Valladolid⁸⁴, e incluso se aprecian influencias de Juan de Nates en la obra de Diego de Praves⁸⁵. En definitiva, ambos sostuvieron relaciones profesionales y personales largas y profundas. La incertidumbre en este modesto problema de atribución adquiere un significado interesante, sugiriendo una relación proyectual entre ambos, que denota una búsqueda de soluciones compositivas de un colectivo, frente a la idea de personalismos de cada uno de los arquitectos inmersos en estas problemáticas.

⁸¹ F. CHUECA GOITIA, *op. cit.*, p. 368. “Esta obra la atribuimos a Juan de Nates, el autor de las Angustias, porque, aparte de otros detalles inconfundibles, utilizó en ambas el mismo tipo de entablamento de perfilado jónico y con denticulos”.

⁸² L. SALADINA IGLESIAS, “El Hospital de Nuestra Señora de la Concepción de Burgos”, *B.S.E.A.A.*, Tomo LIII, Valladolid, 1987, p. 391.

⁸³ A. BUSTAMANTE GARCÍA, *op. cit.*, p. 279.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 279. “Aparecen de nuevo unidos trabajando en las obras del Palacio Real de Valladolid”.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 287. “En la planta de la iglesia de San Martín, podemos apreciar un notable influjo de Juan de Nates, ya que la planta de la iglesia vallisoletana es muy parecida a la de San Pedro Mártir de Medina de Rioseco”.

Por otra parte, la justificación de estas portadas en dependencia a las de Ribero Rada, no implica que estos arquitectos propusieran sus arquitecturas como una “transformación” de ellas sino, más bien, lo inviable de una dependencia directa a la fábrica de la Cuarta Colegiata de Valladolid. En consecuencia, entendemos globalmente estas portadas, estableciendo las distinciones entre todas ellas, en un complejo entramado de causas y efectos donde, además de las propuestas en análisis, jueguen su papel los Tratados de los que se sirvieron los arquitectos clasicistas para conocer la “antigua y buena arquitectura”.

EL COMODÍN TIPOLOGICO

Al comienzo del capítulo afirmábamos que el estudio de los órdenes, regla de lenguaje, constituía uno de los grandes pilares fundamentales para poder explicar el estudio arquitectónico. Tras las anteriores consideraciones, hemos podido constatar la dificultad que encontraban los arquitectos clasicistas en su uso, y las transformaciones provocadas por los cambios de proporciones, al alterar la elección de los distintos órdenes.

Pero, además, la elección y el uso de los órdenes no es un problema solamente de proporciones, ni tampoco únicamente de lenguaje. Para ahondar en lo que supone el empleo de este tan sofisticado proceso de lenguaje, donde intervienen la proporción y el significado, ambos antropomórficos, habremos de introducir una variante más, cual es el estudio del ornamento empleado y su significación. Por tanto: *orden y proporción, significado de la forma y ornamento*.

La proporción es una herramienta compositiva, en la cual el orden está inmerso. Con dicho término no solamente nos estamos refiriendo a las proporciones de los órdenes, sino a las relaciones entre medidas, que desde la época clásica preocuparon a los filósofos y a los artistas. Si el orden aporta, ayudado por la proporción inherente a él, un significado al edificio, el ornamento, dependiente también, en este caso, del orden, proporciona la belleza, en tanto que la proporción, a través de la concepción vitruviana de simetría⁸⁶, aporta la armonía. Así como no podemos dissociar orden de proporción y ornamento de orden, no debemos justificar separadamente el significado, la belleza y la armonía, cualidades que hemos de analizar en nuestro edificio.

⁸⁶ J. ORTIZ Y SANZ, *Los Diez Libros de Architettura de M. Vitruvio Polión*, op. cit., Libro III, Capítulo I, p. 58, “La composición de los Templos depende de la simetría, cuyas reglas deben tener presentes siempre los Arquitectos. Esta nace de la proporción, que en Griego llaman analogía. La proporción es la conmesuración de las partes y miembros de un edificio con todo el edificio mismo, de la qual procede la razon de simetría. Ni puede ningun edificio estar bien compuesto sin la simetría y proporción, como lo es un cuerpo humano bien formado”.

Adoptando el criterio de E. Panofsky⁸⁷, según el cual lo fructífero del método del examen de las proporciones es posible siempre que se limite a datos positivos y a escasos materiales, antes de hacerlo con materiales dudosos, puntualizaremos unas primeras conclusiones:

1. La portada que Diego de Praves propone para el Palacio de Fabio Nelli no es la adopción mimética de un modelo, el proyectado para la Cuarta Colegiata de Valladolid por Juan de Herrera, sino la utilización de las portadas de San Isidoro, en León, y la no construida para San Benito el Real, en Valladolid, de Juan del Ribero Rada.

2. La portada para San Lorenzo, en Valladolid, que propone igualmente Diego de Praves, mantiene una estrecha similitud, con la portada para Fabio Nelli, lo que consecuentemente la relaciona con las de Ribero Rada.

3. El problema de cambio de orden de este modelo arquitectónico que constituye la portada de Diego de Praves, admite una segunda solución: la del Hospital de la Concepción, en Burgos, donde el desconocido arquitecto varía el orden dórico por el corintio.

4. Tanto la propuesta para Fabio Nelli como la realizada en el Hospital de la Concepción, así como la de San Lorenzo, emplean el modelo de forma ensimismada, sin diálogo con el edificio en donde se inscriben y abandonando el esquema centralizado en su colocación.

5. El modelo en continua evolución se utiliza indistintamente, y con discusión autónoma, en edificios de características tipológicas totalmente diferentes: palaciegas, templarias, hospitalarias y conventuales, convirtiéndose en un comodín tipológico que se podría aplicar sin apenas transformación al servicio de muy distintas tipologías.

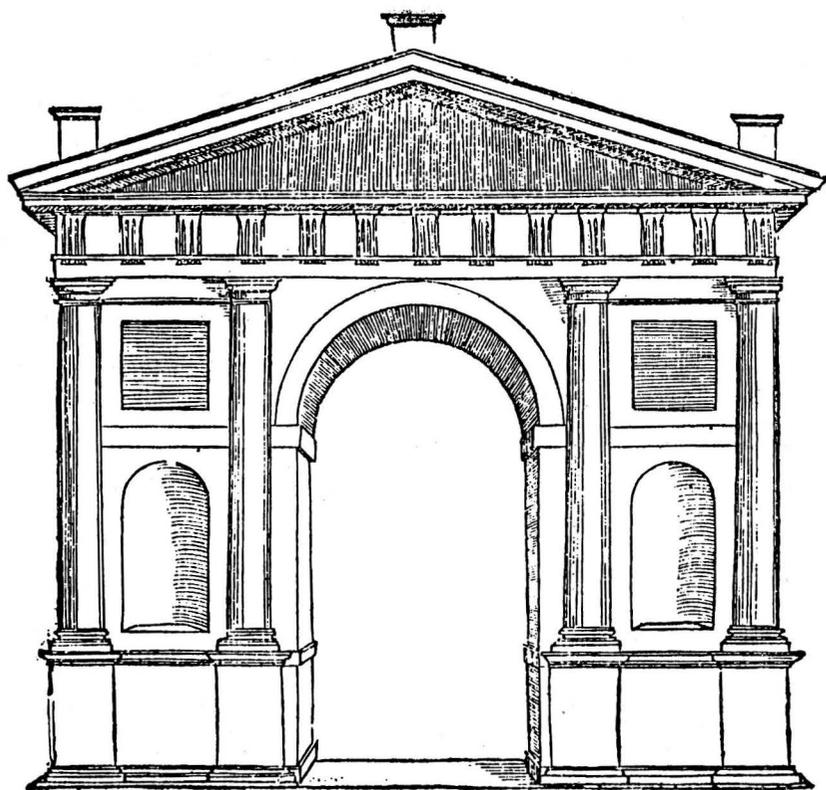
6. Las portadas clasicistas del foco vallisoletano están relacionadas entre sí, creando una sucesión de causa y efecto que denota el espíritu evolutivo y, desde el punto de vista de la composición arquitectónica, unas aportaciones originales, basadas en unas intenciones comunes pero con una libertad creativa individual, que contradice el “espíritu de dependencia con Herrera”, acercándonos a una toma de postura individual y creativa, frente a la herencia clásica que enuncia el “clasicismo”.

7. En todo este proceso creativo, la propuesta para San Benito el Real, de Ribero Rada, que se plasmará en la propuesta para la delantera y portada del palacio Fabio Nelli, marcará decisivamente el camino a seguir y será el primer eslabón de las distintas soluciones formales que se desarrollarán en torno a arquitecturas religiosas y palaciegas.

8. Frente a las opciones italianas que responden al lenguaje palaciego con la adopción de un modelo (el del Coliseo que adopta Alberti en el

⁸⁷ E. PANOFSKY, “El problema de las proporciones”. En: *El significado en las artes visuales*, Buenos Aires, 1970 (1956), pp. 61 a 62. “Por lo general los estudios sobre el problema de las proporciones son recibidos con escepticismo o, a lo sumo, con poco interés... 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)”.

Palacio Rucellai), en el Palacio Fabio Nelli se introducirá el tipo “arco de triunfo romano”, como valor semántico apropiado para una arquitectura palaciega, singularizando esta solución e insinuando “otra importante vía lingüística”, autónoma de la opción italiana.



S. SERLIO. Libro Cuarto. Puerta dórica.

EL DEBATE SOBRE LOS ÓRDENES

EL CARÁCTER DEL PALACIO FABIO NELLI

En el apartado sobre los antecedentes y dependencia de la portada de Diego de Praves para el palacio Fabio Nelli, hemos hallado la relación decisiva entre este proyecto y el que trazara, en 1580, Juan del Ribero Rada para la portada del Priorato de San Isidoro, así como hemos verificado la dependencia entre la composición del primer y segundo cuerpo de esta obra con el primer proyecto, no construido, del mismo arquitecto, para la portada del cuarto principal de la portería del real Monasterio de San Benito, en Valladolid.

El estudio citado de J. Rivera nos aporta sendos datos en los que nos apoyamos para avanzar en la hipótesis propuesta¹. El primero, la relación entre la portada de San Isidoro con varios grabados de fachadas-arco de triunfo de Serlio². Con esta solución, directamente tomada del tratado italiano, se transmite el modelo básico, que utiliza un elemento monumental clásico, adosándose a la estructura muraria. La aportación es importante, ya que manifiesta una postura no mimética, sino reflexiva y, desde el punto de vista compositivo, si no original, plena de libertad creativa.

El proyecto para el Priorato leonés está en paralelo con otras arquitecturas, entre las que referimos, principalmente, la fachada norte de la Catedral de Zamora³, donde el empleo del mismo elemento triunfal se transformará, de igual manera que la del modelo en la portada para el Hospital de la Concepción, en Burgos, a través del cambio de orden, eliminando las pilstras dóricas y aumentando en cuatro módulos el orden. El mismo modelo se usa en la iglesia de los Santos Juanes de Bilbao⁴, con una composición tetrástila dórica, rematada con su propio frontón, así como en el convento

¹ J. RIVERA BLANCO, *Arquitectura de la segunda mitad del siglo XVI en León*, op. cit., pp. 133 a 146 (Real Colegiata de San Isidoro).

² S. SERLIO, *I Sette Libri dell'Architettura*, Venezia, 1584. Ed. facsímil, 1978. Libro IV. Cap. *Del l'ordine dorico*. Plancha PP. Di, p. 149. "di mostrar diverse faccie di edifici, si di tempi, come di case, di palazzi... l'altezza del frontispicio si allontana alquanto da i precetti di Vitruvio".

³ A. RODRÍGUEZ, G. CEBALLOS, A. CASASECA, "Juan del Ribero Rada y la introducción del Clasicismo en Salamanca y Zamora". En: *Herrera y el Clasicismo*, op. cit., pp. 95 a 109, p. 102.

⁴ J. M. GARCÍA DE MENDOZA, *El templo de los santos Juanes*. En: Colección "Temas vizcainos". Año VI, núm. 70, p. 23. "Construido entre 1604 a 1620, por el arquitecto don Martín Ibáñez de Zalbidea". Este autor en p. 13 cita a: M. BRASAS, *Miscelánea Histórica Bilbaína*, 1971, pp. 205 a 209, de donde extrae la probable autoría del proyecto. (Artículo que no hemos podido consultar.)



CATEDRAL DE ZAMORA. Portada de Juan del Ribero Rada.

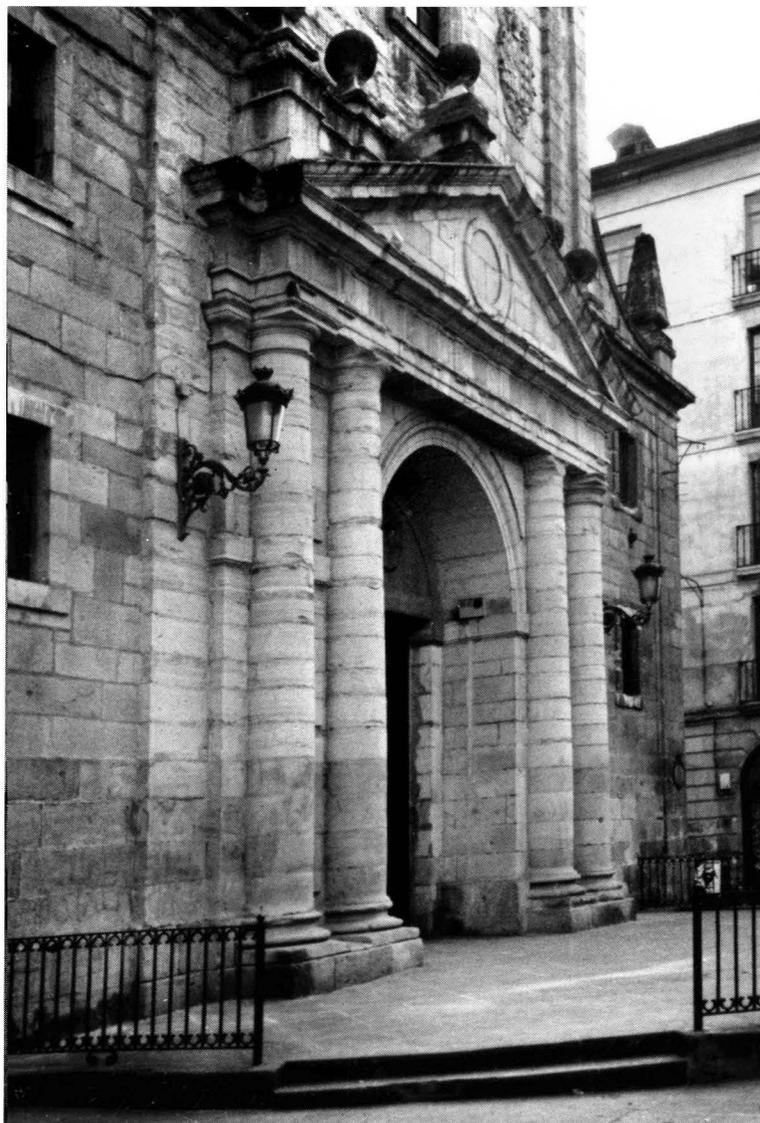
de San Francisco, en Cuéllar, de portada jónica con la misma composición y proporción, y donde la referencia al grabado de Serlio antes citado, es idéntico en las entrecalles.

Sin embargo, a pesar de que la referencia al modelo sea la misma, el uso no es similar. El arco para la Catedral de Zamora se “adosa” al edificio, en el que se incluye como remate el frontón. En León, el modelo pierde el volumen, eliminando el frontón como cubierta protectora, convirtiéndose en plano donde poder utilizar las referencias lingüísticas clásicas. La del convento de San Francisco, en Cuéllar, adosa la arquería, separando la estructura adintelada. La de Zamora es un arco-puerta, a diferencia de la de León y la de Cuéllar, estando en una situación equilibrada entre éstas y la de Zamora, la solución de los Santos Juanes de Bilbao.

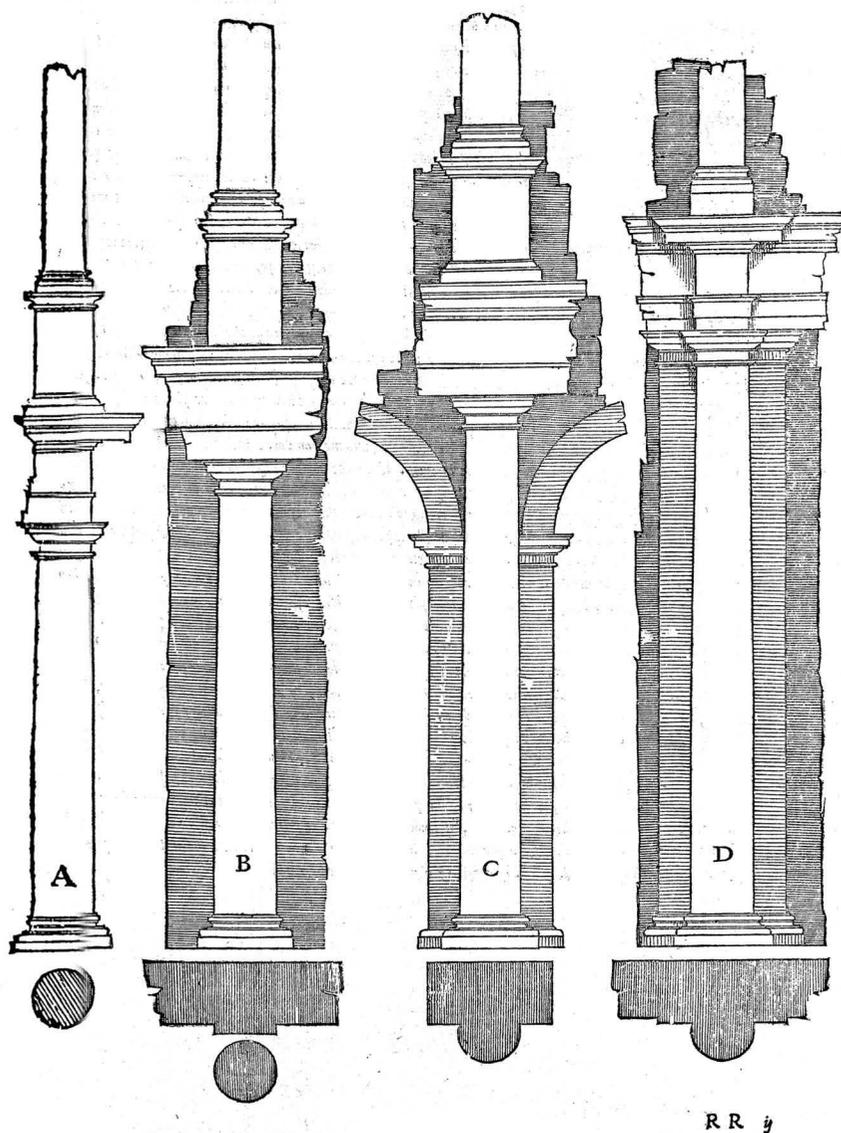
Así pues, se está jugando con un elemento clásico relacionado con el muro. Si Serlio⁵, en su Libro Cuarto, analiza el problema similar que supone la relación columna-muro, y sus distintos grados de unión, lo cual constituye la mayor aportación lingüística de la herencia romana, Juan del Ribero Rada reproduce tal dualidad del mundo romano. La arquitectura romana, al introducir la columna en el muro niega el valor tectónico del elemento, reduciendo la doble cualidad original griega, de lenguaje antropomórfico y categoría sustentante, únicamente a la de lenguaje.

⁵ S. SERLIO, *I Sette Libri dell'Architettura*, op. cit. Libro IV, pp. 187 y 188. “...questa regola si consá con quella che dà Vitruvio nel teatro la qual si dimostra la colonna A” ...“nondimeno quelli del teatro Marcello fanno tal effetto l'esempio di questo si vede sopra la colonna B” ...“si vede sopra la colonna C. Et così al colonna sopra la colonna D, è diminuita da quella disotto la quarta parte: per il che se una fabrica mediocre si harà da fare di tre ordini di colonne”.

IGLESIA DE LOS SANTOS JUANES. Bilbao.



De lo anterior se deduce la constatación de la presencia del tratado de Serlio en el debate, bien referido directamente, bien como testimonio del diálogo del elemento lingüístico con una estructura muraria. Se deduce, igualmente, el valor simbólico que adquiere la utilización de un elemento arquitectónico conmemorativo, que ofrece a la arquitectura muraria un carácter netamente triunfal.



R R ij

SERLIO FRENTE A VIGNOLA

El segundo dato sobre las referencias de la portada para San Isidoro es el empleo del orden dórico por parte del arquitecto, con alusión directa a Vitruvio⁶. Tanto si empleó la traducción de Urrea o el original italiano, idioma que conocía perfectamente Juan del Ribero Rada, no se limitó a copiar el formalismo del orden vitruviano, sino que además sabía de la debida corrección en cuanto a su uso en arquitecturas templarias.

⁶ J. RIVERA BLANCO, *op. cit.*, p. 140. "...armoniosas columnas estriadas dóricas adosadas...; el capitel, decorado con ovas, reproduce otro de los grabados de Vitrubio".

Explicaba Marco Vitruvio, en su Libro Cuarto, el empleo de este orden para templos de deidades masculinas y, por causa de su concepción antropomórfica, lo poco apropiado que resultaba para deidades femeninas. También conocía Ribero Rada el “Serlio”, y su idea de utilizar las sugerencias iconológicas de cada orden en un nuevo lenguaje cristiano, la dedicación de los templos, según la naturaleza robusta o delicada de su advocación⁷, el dórico a los santos masculinos. La trasposición de estas ideas a la elección del orden, no de un templo, sino de la portada de un convento de una comunidad de canónigos regulares de San Agustín, dedicado a un santo, San Isidoro, parece adecuada.

Desconocemos el grado de influencia formal de la portada de San Isidoro y de San Benito el Real en el proyecto de Diego para Fabio Nelli, pero es indudable la ausencia de contenido semántico en la utilización de los órdenes por parte de este arquitecto. Baste citar la portada para San Lorenzo de Valladolid, donde el empleo del orden corintio por parte de Diego de Praves desarma toda posible justificación semántica en la elección del orden que, por el contrario, denota que el autor utiliza los órdenes a la manera vignolesca, eliminando cualquier referencia antropomórfica, pero con una pureza en la correcta utilización de todas y cada una de sus partes.

Es significativo el empleo de este “orden” corintio en San Lorenzo, ya que nadie que siguiera en el Renacimiento italiano a Vitruvio, levantaría un templo corintio dedicado a un santo mártir. No podemos justificar dicho empleo por desconocimiento de estos temas por parte de Diego de Praves, dado que desde 1537, fecha de la publicación del Libro IV de Serlio, se transmitía la asociación vitruviano-albertiana del uso del “orden” con relación a la advocación de los templos.

Es sabido que ya en 1526, en las “Mediadas de Romano”, de Diego de Sagredo, los “órdenes” arquitectónicos fueron denominados como “*Cinco Generos de Columnas*”⁸, desarrollando su autor las proporciones en relación a los fustes de las columnas, considerando a los capiteles, basas y demás elementos del “orden” piezas a adosar a los distintos “géneros” de fustes. En este texto se toma la aplicación semántica vitruviana de “género”, en perjuicio de una idea de “modo”⁹.

Diego de Praves adoptó una postura al margen de este simbolismo vitruviano-albertiano. Su concepción de los órdenes, contraria a la idea de “modo”, frente a “género”, le sitúa (como demuestra el conocimiento del texto de Vignola en la definición de los órdenes en sus obras) en una postura cercana a la institucionalización del léxico arquitectónico, representado por Vignola en su “*Regola dei cinque ordine*”. Pero quizá estemos concediendo a Diego de Praves un protagonismo intelectual ante el problema de

⁷ Sobre este tema, además de la bibliografía aportada en el Capítulo anterior, ver:

J. ARNAU AMO, *La Teoría de la Arquitectura en los Tratados (Filarete, Di Giorgio, Serlio, Palladio)*. Madrid, 1988. “Los libros de Arquitectura de S. Serlio”, pp. 139 a 175. Este trabajo se cita como interesante por estar remitido a la traducción de Villalpando de 1552, ya que “Villalpando no sólo traduce: apostilla además, con lo cual nos da a conocer el estado de la cuestión en nuestras tierras”, p. 139.

(Recordemos que la traducción de Villalpando se limita a los Libros Tercero y Cuarto).

⁸ D. DE SAGREDO... *Medidas del Romano*, Toledo, 1526. Ed. Facsímil. Madrid, 1986, p. B-iii.

En el principio del capítulo se resume la referencia de Vitruvio sobre el origen de los órdenes y de su proporción antropomórfica.

Sobre el tema, ver además: F. MARÍAS y A. BUSTAMANTE. “Las (Medidas) de Diego Sagredo”, como prólogo a la citada edición facsímil, p. 99.

⁹ Sobre el conocimiento en España de la utilización vitruviana de los órdenes y su aplicación ver: F. MARÍAS. “Orden y modo en la arquitectura española”. En: E. FORSSMAN, *Dórico, jónico, corintio, en la arquitectura del Renacimiento*, Bilbao, 1983, pp. 9 y 10.

“Y, sin embargo, el peso de Vitruvio era importante y nuestros primeros traductores inéditos aún conociendo los libros del arquitecto de Bolonia, como Hernán Ruiz el Joven en la década de los cincuenta, no osaron de entrada introducir en el texto original (la cristianización) serliana del modo pagano”.

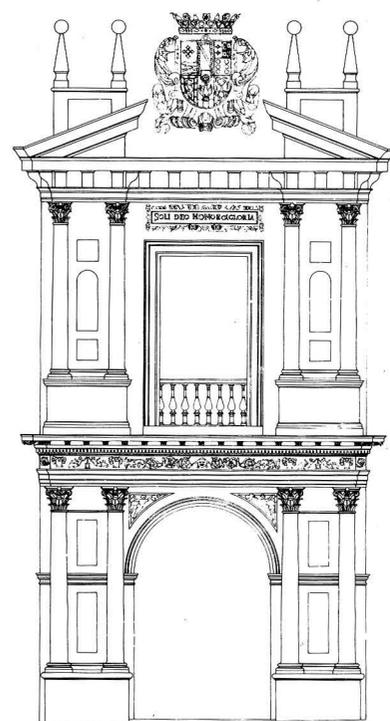
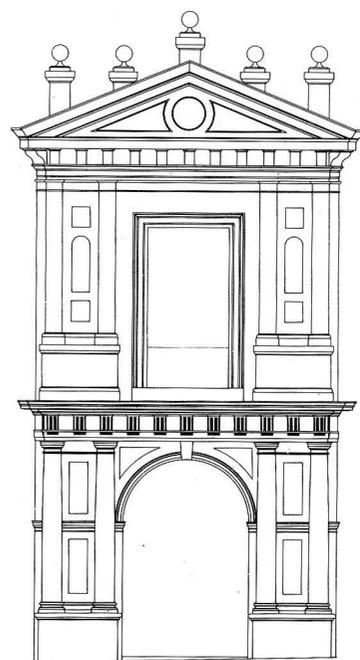
los órdenes que no le pertenezca realmente. Pudiera ser que simplemente copiara las propuestas de Ribero Rada en la portada de Fabio Nelli o que introdujera el orden compuesto en San Lorenzo, sin clara conciencia del valor de la elección. Nuestra opinión es que Diego de Praves mantuvo conscientemente la idea de fomentar la “norma”, defendida por Vignola, sobre el empleo de los órdenes.

La propuesta de Diego no se construyó, optándose por la de Pedro Mazuecos el Mozo¹⁰, prácticamente idéntica, salvo por el cambio de orden. De este modo, se personaliza en ambos arquitectos un debate, centrado en la portada, únicamente a causa del uso de los órdenes, y del que saldrá victorioso Mazuecos. Es excepcional encontrar en la España del momento una controversia como la surgida en torno al Palacio Fabio Nelli; no se discute allí sólo la oportunidad del empleo del orden dórico que propone Diego de Praves, o el corintio y compuesto ofrecido por Pedro Mazuecos, sino el uso de los órdenes bajo una concepción que fija de un modo a histórico y abstracto los elementos del léxico del Clasicismo, postura de Diego de Praves, frente a la exploración curiosa e inquietante de la simbología de los órdenes, que interesa a Mazuecos el Mozo.

El debate fue más enconado en la Italia del momento, donde “modo” y “género”, equivalía a norma de Vignola, frente a exploración herética de Serlio¹¹ y, por su conducto, de Cerceau, de De Vries, de Cataneo, de Montano, de Giorgio Vasari el Joven, que promueven la “herejía” constante frente a la “norma”.

La dicotomía manierista en la que desemboca el Clasicismo italiano se traslada al importante foco clasicista español. Diego de Praves participa en la opción primera, negando todo valor semántico en favor de la corrección en el uso de la “regla” clásica. Al contrario, Pedro Mazuecos el Mozo se sitúa en la constante investigación sintáctica de *“obstinada búsqueda de los modelos figurativos y espaciales inéditos y de complejos modos de combinación”*.

Lo que justamente mejor identifica la existencia de este debate es la transformación de la fachada del palacio Fabio Nelli. En el uso de los órdenes, Diego de Praves solamente se preocupaba de su corrección sintáctica, que daba al palacio un carácter ambiguo, lejos del que actualmente posee, pero quien aportó el valor semántico a los órdenes fue Pedro Mazuecos el Mozo. Este último renuncia a una portada triunfal, en la que el carácter venga marcado por el uso del “modo” dórico en el primer cuerpo, ya que del segundo no se concreta orden alguno, como si a las pilastras no hubiera necesidad de definir las en algún orden. La decisión del empleo del orden dórico será revocada por la introducción de la superposición del orden compuesto sobre el corintio en el primer cuerpo.



PALACIO DE FABIO NELLI. Reconstrucción de la portada de Diego de Praves y portada de Pedro Mazuecos.

LA PORTADA QUE CONTRATA FABIO NELLI

El desencanto de Fabio Nelli de Espinosa por el proyecto de Diego de Praves se refleja en el nuevo documento que redacta, para la misma obra, Pedro Mazuecos el Mozo cinco años después, en mil quinientos noventa y cuatro.

Razones muy ponderadas hubieron de ser las que llevaron al abandono del proyecto de mil quinientos ochenta y nueve, en favor de estas documentadas y nuevas intenciones de proyecto. Durante el período de los referidos cinco años, que va desde 1589 hasta 1594, no encontramos justificación documentada al respecto, pero el cambio de proyecto fue muy importante en sus planteamientos como se deduce de la formulación de las intenciones, reflejadas en los contratos.

Los aspectos contradictorios entre ambos proyectos son: el primero, y más directamente relacionado con la formalización y su tipología asociada, reside en la distinta concepción del “tipo” palaciego de ambos arquitectos.

El segundo, en el cual se resumen las dos distintas maneras de composición arquitectónica, se refiere al lenguaje arquitectónico que se centraliza en la portada, como elemento señero dentro del empleo semántico de la arquitectura palaciega. La portada estudiada de Diego de Praves se arrincona en favor de la proyectada por Mazuecos el Mozo, y de la que resta documentación contractual de fecha “*seis del mes de otubre de myl y quinientos y noventa y quatro*”¹².

Este segundo contrato¹³ es la evidencia del abandono del antiguo proyecto para la delantera del palacio y su portada, en beneficio de la “transformada” propuesta que ofrece el arquitecto Pedro de Mazuecos el Mozo y, que, significativamente, constituye la primera obra que realiza en solitario, y con la que inicia su independencia proyectual.

“Opera prima” en donde el arquitecto muestra de forma indudable su dominio del oficio y expone su forma particular de entender el Clasicismo y que sembrará, al tiempo, en los modos de los arquitectos cercanos una nueva vía de Clasicismo vallisoletano alejada de la órbita de Herrera, por sus esquemas, sus principios, sus modelos, sus ornamentos, usos de los órdenes y, además, sus formalismos.

El Contrato lo firma Pedro de Mazuecos el Mozo “*maestro de canteria como principal cumplidor y pagador y Pedro de Mazuecos el viejo su padre carpintero y alarife vezinos desta dicha villa*”¹⁴, con Fabio Nelli de Espinosa en la fecha indicada de mil quinientos noventa y cuatro, donde se concretan las

¹⁰ Sobre los motivos del cambio de órdenes y sus consecuencias compositivas, ver Cap. “*El debate de los órdenes*”, del presente trabajo.

¹¹ M. TAFURI, *La arquitectura del Humanismo*, Madrid, 1982 (1978), p. 134. “Cuando, en 1540, Claudio Tomei funda la Academia vitruviana con el propósito de resolver definitivamente tanto las contradicciones del oscuro texto latino como aquéllas surgidas de su confrontación con los restos monumentales, está ya clara la polivalencia de la clasicidad misma, y lo insostenible de su reducción a un modelo ahistórico. Se abren, por tanto, dos vías opuestas en el ámbito del proyecto: de un lado, la institucionalización del léxico arquitectónico, de otro, la exploración curiosa e inquietante de los márgenes de (herejía) concedidos por el propio léxico”.

¹² A.H.P. y U., Valladolid, S. Protocolos, escribano Pedro de Arce, año 1594, leg. 434, fol. 511.

Este contrato es el comentado en el apartado “El segundo proyecto de Mazuecos”, donde le estudiábamos en relación a las condiciones que dictaban su traza.

¹³ Ver documentación en Anexa IV.

¹⁴ Tanto esta cita como las siguientes entrecomilladas, en negrilla y cursiva, se refieren al citado contrato.

condiciones en palabras del banquero “quiero hacer en la delantera prinzipal de mys casas que tengo en la calle de la puente”.

El primer dato sobre la portada lo ofrece la descripción de su cimientto, que “por la parte donde se asienta la portada tendrá de ancho el dicho cimientto ocho pies con veyn[te] y zinco pies de largo”. La descripción sigue haciendo referencia a un dibujo, desgraciadamente perdido, “conforme muesttra la traça”.

La portada se colocará centrada en el nuevo zaguán, trasladando la antigua puerta del palacio de los Torres, que se quitará “de donde agora esta que es la del zaguan biejo y la pasare donde esta dicho de manera que este en derecho de la puerta principal”.

De la portada existía documentación gráfica “de la forma y manera que lo muestra la planta y alcado que para ello esta hecho”, en cuya descripción aparecerá el orden empleado “con todas sus molduras columnas coríntias y conpositas”. Describiéndose “su ventana y su adorno con su frontisficio con sus canes y cornisamentos donde asienta”.

La descripción de los órdenes superpuestos a emplear también se detalla en sus elementos y ornamentos, “las columnas de la primera horden seran los primeros terzios de las estrias mazizos y de alli arriva abiertas”, relacionando en su uso correcto las columnas con su entablamento, “los cornisamentos del primer cuerpo seran con sus canes y follaje conforme su horden”. En relación al fuste del segundo orden “seran corridas de arriba a abajo”.

También refiere arco y ventana “la rosca prinzipal con sus molduras y la ventana prinzipal ni mas ni menos con sus rremattes todo conforme a la ttraça”. Como remate de los dos cuerpos refiere a la traza su “frontisficio con sus canes”.

Lo que en el momento del contrato no estaba aún decidido y que dará lugar a uno de los elementos más interesantes de la portada, su frontón partido, será la colocación del escudo de armas, e incluso se duda si han de ser dos los que se han de colocar, lo cual no está solucionado en la traza: “un escudo de armas u dos en la puerta de la dicha portada donde ellos pidiere de suerte que cossa ninguna de lo que esta ttraçado en el dicho cuerpo”.

No hay ninguna duda que ésta es la descripción del contrato de la portada que ha llegado, gracias a su perfecta ejecución, hasta nuestros días. El buen oficio adquirido por el arquitecto en su aprendizaje en obras, permitirá una calidad en la realización que ha permitido su buena conservación hasta nuestros días.

El dato más importante, intrínseco a la portada, es el cambio de orden respecto al proyecto anterior de Praves. Se cambia el dórico en beneficio del corintio y del compuesto, y esto es indicativo de posturas adoptadas sobre el lenguaje de los órdenes.

EL ABANDONO DEL ORDEN DÓRICO

La clarificación de lo que pudo significar para Pedro Mazuecos, e incluso para el propio Fabio Nelli de Espinosa, la elección del orden dórico en la portada palaciega por parte de Diego de Praves, explicará la postura contraria a dicho criterio en el segundo proyecto.

No pretendemos decidir sobre el equívoco en la búsqueda del carácter de Diego de Praves que, como hemos comentado, renunciaba a todo simbolismo icónico, identificado con una postura vignolesca. Quien veía referencias negativas a la elección de este orden era Pedro Mazuecos el Mozo, que debía poseer razones muy convincentes para transformar a su favor la opinión del acaudalado banquero.

La tradición vitruviana en el empleo del orden dórico se había adoptado, en lo referente a arquitecturas no religiosas, eminentemente en obras civiles públicas, sobre todo, las de carácter defensivo. Es difícil encontrar alusiones directas al empleo de este “orden” fuera del contexto religioso, por lo que nos parece oportuno referir el comentario de Francisco de Holanda al respecto. En su texto *“De la pintura antigua”* (1548, en su primera edición, y 1563 en su versión castellana)¹⁵, se permite hacer un excursus arquitectónico que, en opinión de F. Marías¹⁶, se hacía eco de la doctrina modal en el uso de los órdenes. Francisco de Holanda, al referirse al orden dórico, define su correcto empleo “... para las puertas de las ciudades y fortalezas y puentes y puertos o muelles de saledizos a las aguas, como se hace en los puertos de mar...”¹⁷ Francisco de Holanda, además de asignarle un uso civil de carácter adecuado en obras públicas, sobre todo defensivas, lo relaciona con el uso rústico, afirmando que *“esta tan mezclada con obra rústica”*.

Holanda conocía el tratado de Serlio, incluso los dos primeros libros los había recibido como regalo personal de manos del propio Serlio¹⁸, haciéndose partícipe de las opiniones de éste sobre el empleo del dórico en obras civiles, con las que también relaciona otro orden, el toscano, al que asocia con el ornamento rústico. Para Serlio, el orden dórico significaba solidez¹⁹ e incluso, desde el comienzo de la formulación de la teoría de los órdenes en el Renacimiento, por su significado en el campo profano, el orden toscano fue asociado al dórico, viéndolo indicado éste *“en fortalezas: como lo sería de puertas de ciudad, de torres fortificadas, de castillos, de lugares donde se conservan tesoros o se guardan municiones y artillerías...y otros usos militares para la guerra”*²⁰.

¹⁵ F. DE HOLANDA, *De la pintura antigua* (1548). Ed. Madrid, 1921.

¹⁶ F. MARÍAS, “Orden y modo en la arquitectura española”. Estudio precedente a: E. FORSSMAN, *Dórico, Jónico, Corintio en la arquitectura del Renacimiento*, Bilbao, 1983, p. 12.

¹⁷ F. DE HOLANDA, *De la pintura...*, *op. cit.*, cap. XLIII, p. 125.
Citado en F. MARÍAS, *op. cit.*, p. 12.

¹⁸ S. DESWARTE, “Francisco de Hollanda et les études vitruviennes en Italia”. *A introdução da Arte da Renascença na Península Ibérica*, Coimbra, 1981, p. 227.

¹⁹ Cfr. E. FORSSMAN, *Dórico...*, *op. cit.*, pp. 99 y 100.

²⁰ S. SERLIO, *I Sette Libri...*, *op. cit.* Ed. facs. Bolonia, 1978, p. 126, rever.: *“Dicono adunque, che l'opera Toscana, alparermio, conviene alle fortezze, come sarebbe a porte di città, a rocche, a castelli, a luoghi da conservar per l'uso della guerra”*.

Cit. traducida en E. FORSSMAN, *Dórico...*, *op. cit.*, p. 102.

Serlio había tenido sólidas fuentes para la formulación de su Libro IV sobre los órdenes, como fueron su experiencia personal, el *De architectura* de Vitruvio y los estudios arqueológicos de su maestro Peruzzi, en los cuales no se encontraban ejemplos claros de este orden en los restos de la Roma imperial.

Es Scamozzi, fundándose en el propio Serlio²¹ y en la práctica de todo el siglo XVI, quien caracteriza al dórico en la arquitectura civil como “*muy sólido y fuerte en todo y en sus partes e indicado para sostener gallardamente los pesos superiores...Nosotros igualmente podemos los arsenales, las cercas y otros tipos de construcciones...y las casas más honorables de los ciudadanos*”²². Tres son las conclusiones en relación a los ejemplos de las arquitecturas civiles que emplearon el dórico para responder prácticamente a esta teoría modal de los órdenes. La primera, su uso relacionado con arquitecturas “fuertes”, de carácter defensivo y, concretamente asociado al toscano-rústico, en el empleo para puertas de ciudad.

Los prototipos clásicos tendrán sus desarrollos teóricos en el propio Serlio²³, así como en el tratado de Vredeman de Vries²⁴, o las construcciones, como la Porta Nuova, dórica-rústica, construida por Sanmicheli, en Verona, entre los años 1533 a 1540²⁵, o la Porta Pía, de carácter dórico, de Miguel Ángel, difundida por la “Regola” de Vignola, de 1562, o la puerta holandesa de la ciudad en Hoorn, de 1538²⁶.

La segunda, el carácter noble, pero “serio”, que ofrecía en bibliotecas, en las cuales era apropiado el orden dórico sobre los demás. Recordemos que esta opinión de adecuación correcta del orden en bibliotecas la había expresado Miguel Ángel en su proyecto de la Laurenciana²⁷.

La tercera, y última conclusión, nos acerca más a nuestro problema sobre su empleo en arquitecturas palaciegas, ya que Scamozzi justifica su uso en las casas más honorables de los ciudadanos, tanto en la ciudad como en el campo²⁸. En la práctica, se observan ejemplos de cómo el de la Porta Pía se había difundido, a través de Vignola, en la portada dórica del Palacio Farnese, en Caprarola, o la menos difundida de la Villa Giulia, en Roma (1551-1555).

Pese a estos importantes ejemplos de su aplicación palaciega de los cuales, al menos en parte, no cabe duda de su conocimiento por Mazuecos, el carácter preeminente al que se asociaba este orden en la cultura italiana y su reflejo en la tratadística, es el defensivo y el “serio”, relacionado con las bibliotecas. Asimismo recordemos la ausencia de significado en su empleo por parte de Vignola.

Pero nada de lo aducido permite justificar la decisión de abandonar el orden dórico en la portada para Fabio Nelli, en la que estuvieron de

²¹ Cfr. F. FORSSMAN, *Dórico...*, op. cit., p. 99.

²² V. SCAMOZZI, *Idea dell'architettura universale*, Venecia, 1615. Ed. facs. Bologna, 1982. *Parte Seconda, Lib. Sefto, Cap. XVIII. Dell'origine de popoli Dorici: Ancvni Edifici fatti efsi...*, p. 70.

“L'ordine Dorico essendo molto fodo, e forte nel tutto, enell fue parti, & accomodato à foftenere gagliardamente i sopraftanti pefi, & à refiftire affai bene all'ingurie de'tempi, e perciò di quefto Ordine gli Antichi fecero gli edifici raccontati, i Maufolei, le Moli, e fimiglianti; e noi perimente potiamo fare gli Arfenali, le Zecche, & altri generi di fabbriche, fi come habbiamo ordinato il primo Ordine di quelle, de gli Illuſtriffimi Signori Procuratori, & anco le Procuratie tieffe, sù ambe le Piazze di San Marco, & anco le cafe più honoreuoli de' Cittadini...”

Cit. traducida en E. FORSSMAN, *Dórico...*, op. cit., p. 99.

²³ S. SERLIO, *I Sette Libri...*, op. cit., *Libro Quarto*, pp. 130 a 156.

²⁴ H. V. DE VRIES, *Architectura Oder Bauung der Antiquen auss dem Vitruvius...*, Amberg, 1577-1581.

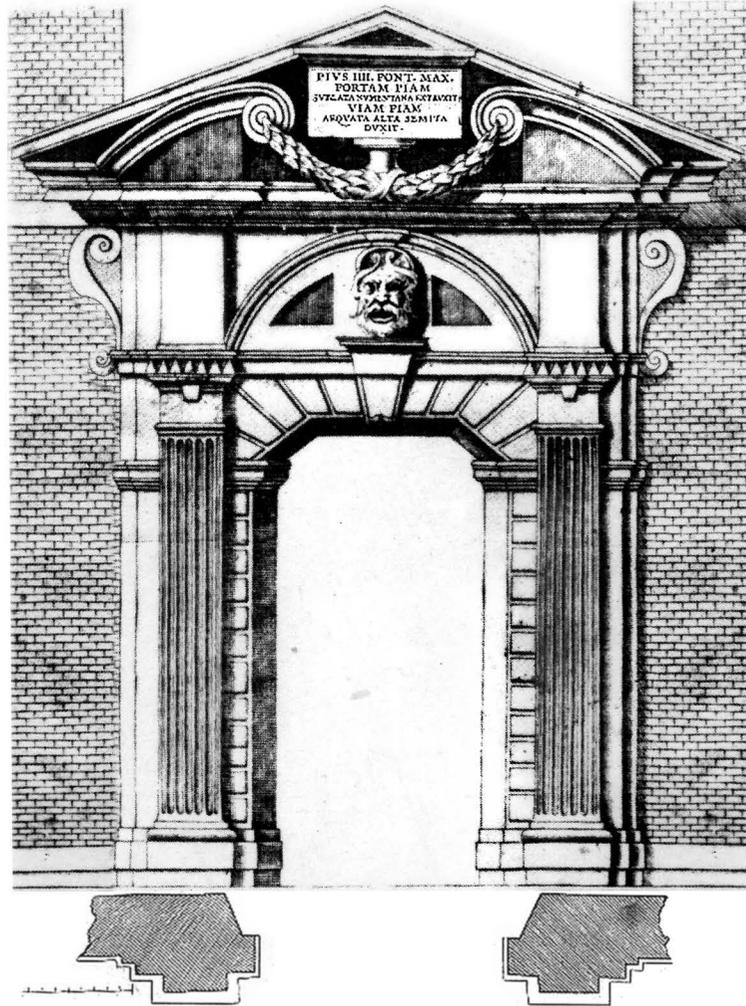
²⁵ P. MURRAY, *Arquitectura del Renacimiento*, op. cit., p. 283 y pp. 286 y ss.

²⁶ E. FORSSMAN, *Dórico...*, op. cit., pp. 108 y 109.

²⁷ J. CAMÓN AZNAR, *Miguel Angel*, Madrid, 1975, pp. 516 a 528.

²⁸ V. SCAMOZZI, *Idea dell'architettura universale...*, op. cit., *Parte Seconda*, p. 70.

“...anco le cafe più honoreuoli de' Cittadini, così nella Città, come in Villa...”



PORTA PIA. Roma. Miguel Ángel. En: Vignola, "Regola" (1562).

acuerdo tanto el arquitecto que proyectó la transformación, como el cliente que admitió la conveniencia del cambio.

En el entorno próximo, en las portadas para San Benito el Real y San Isidoro y, por otra parte, la posible existencia de las trazas de Herrera para la fachada principal, antes de 1594, el carácter que posee su uso, sean indistintamente arquitecturas conventuales o templarias, es netamente religioso. Las referencias del empleo de este orden en tipologías similares, a los ojos del banquero Fabio Nelli, son cercanas al poder religioso. Desde esta posición existe la hipótesis de una negativa hacia este orden, no por su teórico empleo en las arquitecturas italianas de carácter militar, posible opción tomada por el arquitecto, sino por la relación en las arquitecturas cercanas a la Iglesia. En este punto, no debemos pasar por alto la enigmática frase que, sobre el balcón principal y de más de cinco pies y medio de tamaño, preside la portada: "*SOLIDEO HONOR α GLORIA*", frase que es muestra de unas

relaciones no muy buenas por parte de Fabio Nelli de Espinosa frente al poder religioso. Por tanto, desde éste análisis, se justificaría el abandono del orden por estar relacionado con arquitecturas religiosas y, por otra parte, “serias”, a lo que indiscutiblemente se aproximaba el empleo del dórico, muy lejos del carácter mundano y alegre que después adquiriría.

LOS NUEVOS ÓRDENES DE MAZUECOS

Al acercarnos a las formulaciones en el empleo de los órdenes corintio y compuesto en manos de Mazuecos el Mozo, las evidencias semánticas permiten delimitar con rigor las intenciones lingüísticas de su adopción.

Vitruvio había deducido un sistema iconográfico de la arquitectura templaria procedente del patrimonio greco-helenístico²⁹ y, por este motivo, encontraba la incompreensión de Alberti, que fundaba su teoría sobre los documentos arqueológicos existentes en Italia, particularmente en Roma. Es, por tanto, la obra de Alberti reacia a dictar usos alegóricos en el empleo de los órdenes. Su predilección por la arquitectura romana clásica le llevó al uso predominante en sus arquitecturas³⁰, dentro del tipo de arcos de triunfo, de los órdenes corintio y compuesto, siendo quien identificó el orden compuesto como romano. En pocos casos empleó los órdenes de manera alegórica, “una de las pocas reglas dictadas por él para el uso alegórico de los órdenes se refiere justamente a los arcos de triunfo, para los cuales prescribe la utilización del corintio o del compuesto”³¹.

La portada para el Palacio Fabio Nelli era una transformación de este elemento romano adaptado a las necesidades lingüísticas que el Renacimiento demandaba para sus edificios. Es plausible la adopción por parte de Mazuecos del criterio de la eliminación del orden dórico en su arco triunfal en favor del realmente acertado, según las enseñanzas albertianas, del corintio, que constituía el primer orden de la portada y reservar el compuesto para superponerlo en el segundo cuerpo. Superposición, en este caso ortodoxa, de los órdenes que constituía la manera más natural de resolver una fachada de un palacio de más de un piso, siguiendo el ejemplo del Coliseo³².

Durante toda la edad del vitruvianismo la superposición ortodoxa de los órdenes³³ se empleó en la composición de las fachadas y se prefirió,

²⁹ Cfr. E. FORSSMAN, *Dórico...*, *op. cit.*, p. 58 y ss.

³⁰ Sobre la obra de Alberti y, en concreto, el uso de los órdenes, ver: F. BORSI, *Leon Battista Alberti, L'opera completa*, Milano, 1980.

³¹ E. FORSSMAN, *Dórico...*, *op. cit.*, p. 58.

³² *Ibidem*, p. 75.

Sobre el uso de los órdenes en el Coliseo (como ejemplo dentro de una estructura no adintelada), ver: J. SUMMERSON, *El lenguaje clásico de la arquitectura. De L. B. Alberti a Le Corbusier*, Barcelona, 1978 (1963), p. 26.

Sobre este uso de los órdenes en el Palacio Rucellai de Alberti, ver: F. BORSI, *Leon Battista Alberti...*, *op. cit.*, pp. 62 a 75.

³³ Un ejemplo ortodoxo de este uso de los órdenes constituye el Palacio Corner sobre el Gran Canal de Venecia, donde Jacopo Sansovino adoptó una superposición de orden dórico, jónico y corintio, y que fue un ejemplo para los palacios que le prosi-guieron. Sobre este edificio, ver: C. BRANDI, *Diegno dell'Architettura Italiana*, *op. cit.*, p. 96.

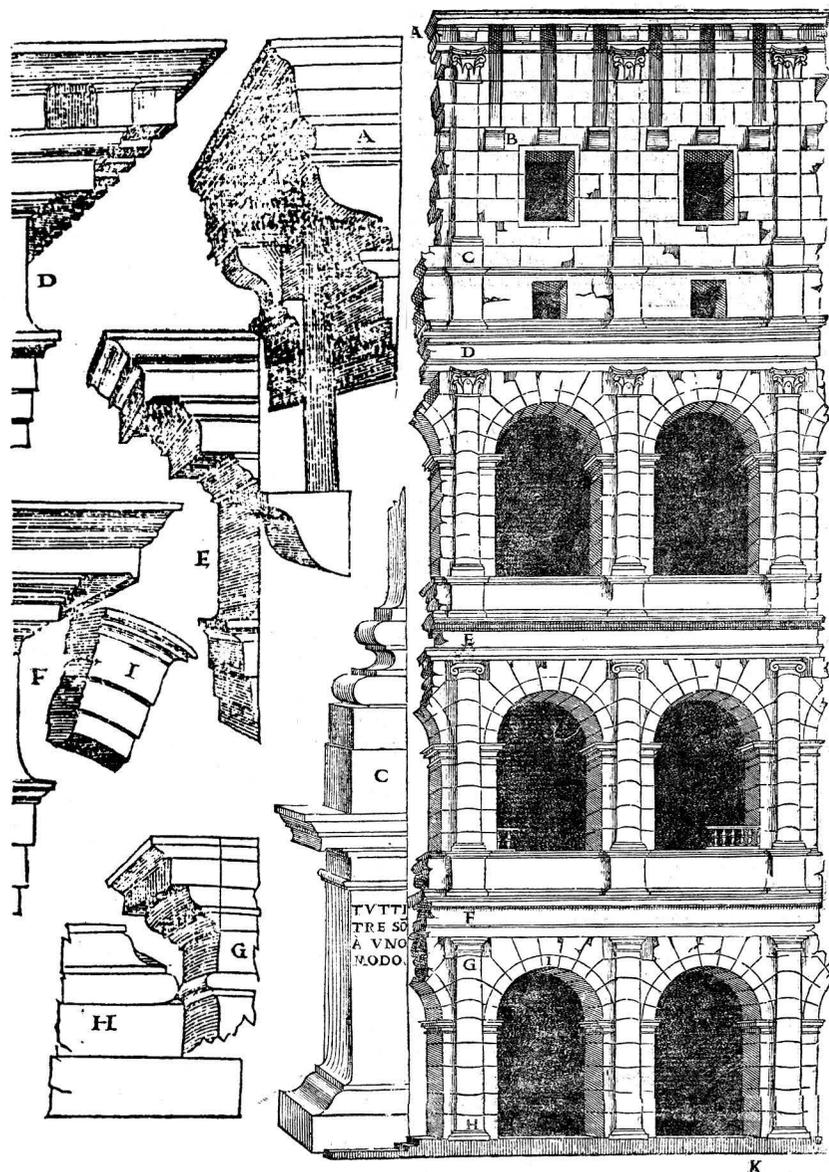
Sobre la superposición de órdenes, ver: E. FORSSMAN, *Dórico...*, *op. cit.*, pp. 74 y ss.

Sobre un uso similar de la superposición de órdenes que el apreciado en el Palacio Fabio Nelli, ver, entre otros ejemplos:

Casa Saint-Maur-des-Fossées, construida por Delorme. P. DE L'ORME, *Le Hvoictiesme livre de l'architecture*, p. 251 (reverso), en: *Ovres de Philibert de L'Orme, 1648*, Ed. David Ferrand. Ed. íntegra. Bruselas, 1981, ver: P. MURRAY, *Arquitectura del Renacimiento*, *op. cit.*, pp. 336 y ss.

Castillo de Blois (ala Orleans, 1635), construido por F. Mansart, ver: A. BLUNT, *Arte y Arquitectura en Francia, 1500-1700*, Madrid, 1977, pp. 31 y ss.

Palazzo Comunale, Bolonia (1555). Ver: W. LOTZ. “Las plazas italianas del siglo XVI”, *La arquitectura del Renaci-*



miento en Italia, Estudios, Madrid, 1985 (1977). Escrito según conferencia en 1968, pp. 90 y ss.

Iglesia del Hospital de la Sangre, en Sevilla, de Hernán Ruiz (1558). Ver: F. CHUECA GOITIA, *Arquitectura del siglo XVI...*, op. cit., pp. 266 y ss.

Monasterio de Uclés. Fachada occidental (autor y fecha desconocidos, aunque se atribuye a Francisco de Mora), ver: G. KUBLER, *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII...*, op. cit., pp. 18 y ss.

sobre todo, en los casos en que la búsqueda de una clara expresividad cedía paso a la de la armonía.

El modelo lingüístico vallisoletano que ofrece Mazuecos el Mozo asoció de manera conveniente los órdenes dentro del esquema, mimetizado por Diego de Praves de la traza de Ribero Rada para San Benito el Real, de Valladolid, con el discurso teórico-práctico de Alberti.

Cabe la reflexión de quién realmente transformó el modelo. Si seguimos la vía propuesta por J. Rivera, acerca de los modelos de los que, a su vez, se nutrió Ribero Rada, es decir, las portadas-arcos dóricos de Serlio, la transformación la ofrece Mazuecos, al introducir junto al uso de otro

orden, el corintio, un nuevo carácter más acorde con el tipo palaciego donde se incluye. Si por el contrario adoptamos un criterio arqueologista-romano, sobre el debido uso alegórico de los órdenes dentro de los modelos de arcos triunfales, Mazuecos el Mozo está utilizando la postura albertiana frente a la vía serliana.

Las conclusiones a este respecto son ciertamente muy interesantes, ya que al contrario del criterio mimético que envuelve a Diego de Praves, el proceder de Mazuecos el Mozo, transformando los modelos ofrecidos ante él, ya no sólo las portadas de San Isidoro y San Benito, sino además la de Diego e incluso, en esta fecha, la de Juan de Herrera, está avalado por la rectitud en el uso alegórico, tanto del orden con respecto al carácter del edificio al que va destinado, como del orden con el modelo empleado.

La transformación de la portada está marcada por la reflexión correcta desde los dictados albertianos, fruto de un conocimiento no sólo de la rectitud vignolesca sobre el uso de los órdenes que poseía Diego de Praves, sino por el conocimiento de la problemática en el uso alegórico de los órdenes, que en este modelo triunfal planteó de modo teórico-práctico Alberti, y se aprovechó en la reinterpretación de este tema para la portada palaciega.

Con tal análisis parece baladí una posible justificación del cambio de órdenes por motivos simplistas de gusto o de moda. Nuestro criterio al respecto es que esta otra posible justificación simplista, cercenaría el perfil, ideológicamente importante y culto que ya desde el análisis del cambio de órdenes, define al arquitecto Pedro Mazuecos el Mozo, como un arquitecto culto teóricamente y reflexivo en la aplicación de los conocimientos sobre la arquitectura clásica y sus principios vitruvianos, y que además retoma de Juan del Ribero Rada sus arquitecturas como base consciente de su trabajo.

Resulta paradójico comprobar cómo hasta el presente se le ha definido dentro de una dependencia herreriana, aunque su órbita de trabajo se acerca mucho más directamente a la arquitectura teórica italiana, transmitida por los textos vitruvianos, desde Alberti a Serlio, y un análisis posterior nos ratifica su conocimiento del Vignola e incluso de textos como el del español Juan de Arfe y Villafañe, o el del francés Philibert Delorme.

LA OCASIÓN DEL CAMBIO DE ORDEN

El abandono del orden dórico en la portada de Mazuecos el Mozo no sólo acentúa la dicotomía del edificio civil (palaciego) y el edificio religioso, sino que permite apurar las posibilidades semánticas propias del lenguaje particular de los órdenes, así como facilita la elección de una opción semántica más acertada en relación con el interior del edificio.

Atendemos a tres consideraciones para profundizar en el estudio de la portada, que al mismo tiempo que señalan lo atinado del cambio de orden, muestran la habilidad en su empleo por parte de Pedro Mazuecos el Mozo, lo que relacionamos justamente con tres referencias que permite el lenguaje de los órdenes: el propio de los órdenes en sí, el diálogo con el edificio en el que se emplean y la similitud de su uso en relación con otros ejemplos de arquitecturas palaciegas.

La primera de ellas nos muestra que el arquitecto Mazuecos el Mozo agota, con la elección de los órdenes corintio y compuesto, los tres niveles de contenido semántico o significado de los órdenes en sí mismos³⁴. El primer nivel de “*contenido temático natural o primario*”, relaciona el orden corintio y compuesto con el pensamiento albertiano sobre su uso en los arcos de triunfo. Por tanto, la identificación pre-iconográfica del empleo de estos órdenes en el elemento arco-de-triunfo, muestra su carácter alegre y mundano frente al dórico.

El segundo nivel de significado del orden dentro de la propia portada, se refiere al “*contenido secundario o convencional*”, que permite la elección del orden corintio en el primer cuerpo de la portada de Fabio Nelli, admitiendo la introducción de *imágenes alegóricas*, dentro del friso del orden corintio, aportando contenidos propios y específicos. Ciertamente, el único orden que en la tratadística muestra la permisividad de las imágenes alegóricas, es el corintio. Con la introducción de imágenes alegóricas (grutescos, cabritos, amorcillos, cestas, frutas y máscaras) se “escribirá” una idea que con el orden dórico no hubiera sido posible narrar. Este segundo nivel iconográfico está presente en los modelos primigenios de arcos-de-triunfo romanos, en los que se narraban los hechos que se querían recordar y que conmemoraban a quienes se dedicaban.

Comprendemos, de este modo, la postura de Alberti cuando dicta la regla para el uso alegórico de los órdenes únicamente en los arcos de triunfo. La adopción del orden dórico por parte de Ribero Rada en San Benito el Real y en San Isidoro, al mimetizar los dibujos-modelos de Serlio,

³⁴ E. PANOFKY, *Estudios sobre iconología*, Madrid, 1976 (1962), pp. 23 y ss.

no permite la introducción de “signos” iconográficos que permitirían una “narración”, anulando así el segundo nivel de significado de contenido secundario o convencional.

El tercer nivel —siempre siguiendo las categorías dictadas por Panofsky— se refiere al “*significado intrínseco o contenido*”, el cual nos pone en contacto con los valores “simbólicos” del arco-de-triunfo y su relación con el orden corintio. En la portada para el palacio de un banquero de ascendencia italiana, el nivel iconológico y simbólico expresa la actitud triunfal de este período³⁵, pero, al mismo tiempo, distinguiendo el uso del mismo modelo por el poder religioso.

El arco de triunfo³⁶ que construye Pedro Mazuecos el Mozo a Fabio Nelli de Espinosa es semánticamente distinto de los que se realizan para las arquitecturas religiosas. Si en un principio hemos localizado las portadas de Ribero Rada como modelos, las presentes consideraciones anuncian un cambio en la obra de Mazuecos el Mozo respecto a sus modelos (Ribero Rada).

Una segunda consideración sobre el empleo de los órdenes corintio y compuesto atañe al principio de unidad, que todo edificio que se atuviera a las reglas clásicas de la arquitectura debería proponerse conseguir.

La relación entre lenguaje exterior con el interior, como muestra de distintas visiones de un mismo objeto, permite una transmisión hacia el exterior de los valores internos de la arquitectura. El considerar el exterior un reflejo del interior, traslada y comunica fuera del edificio sus rasgos esenciales. El patio, elemento primordial del tipo palaciego vallisoletano, reflejaba fundamentalmente el carácter representativo del palacio, ofreciendo la imagen interior de sus moradores. La portada se muestra como resumen al exterior de esta imagen y, en consecuencia, asume una doble condición: la, ya comentada, de dotar de carácter al edificio y la de transmitir la imagen del palacio, tratada en el patio, al exterior; debe contar el interior y trasladar los atributos de éste hacia afuera. Diego de Praves, con su portada dórica, ensimismada, no cumplía tal requisito primario. Los órdenes empleados en el patio, y tallados por Francisco de la Maza, son en el primer orden, el corintio, y en el orden correspondiente a la planta noble, el compuesto. La portada de Praves no hacía corresponder el exterior con la realidad del patio interior. Mazuecos el Mozo, al contrario, responde impecablemente a la necesaria relación entre dos de los elementos tipológicamente invariantes: el patio y la portada; el uno, resume el interior, el otro capitaliza la atención exterior y traslada los contenidos del primero. El primer cuerpo de la portada, con su carácter triunfal y su orden corintio, muestra el primer orden, también corintio, del patio; el segundo cuerpo utiliza el compuesto como, asimismo, se emplea en el patio palaciego.

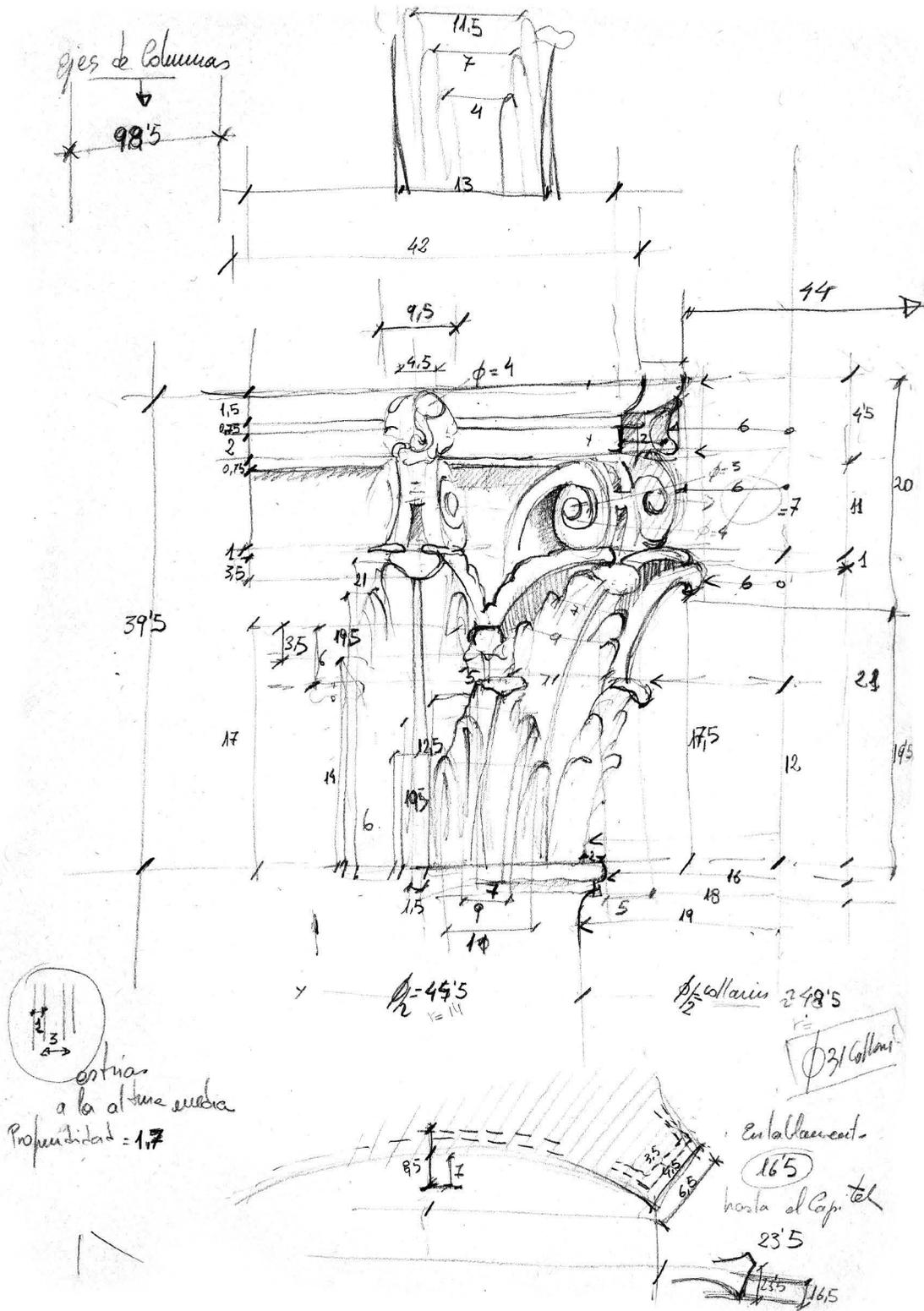
³⁵ Sobre el tema ver: F. CHECA CREMADES, *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento*, Madrid, 1987. F. CHECA CREMADES, “Imperio universal y monarquía católica en la arquitectura áulica española del siglo XVI”, en: *Arquitectura imperial*. E. E. ROSENTHAL y otros, Granada, 1988, pp. 11 a 43.

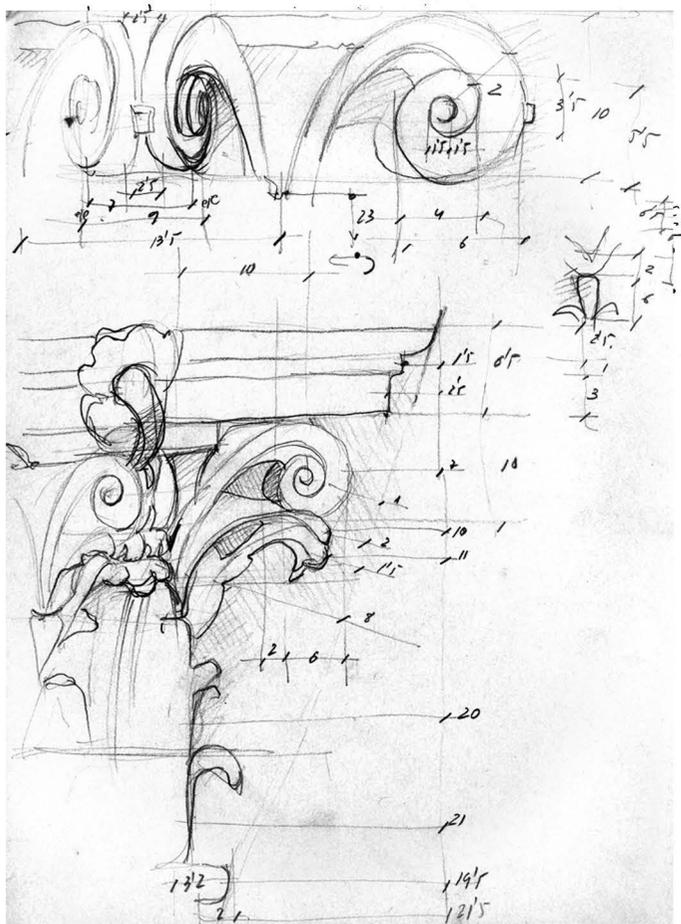
³⁶ Sobre el arco de triunfo y su uso en el Renacimiento, ver: Z. BIENIECKI, “Quelques remarques sur la composition architecturale des arcs de triomphe a la Renaissance”, en: *Les Fêtes de la Renaissance, Tomo III, Quinzième Colloque International d’Études Humanistes*, París, 1975, pp. 201 a 210.

C. A. MARSDEN, “Entrées et fêtes espagnoles au XVI^e siècle, en: *Fêtes et cérémonies au temps de Charles Quint, II^e Congrès de l’Association Internationale des Historiens de la Renaissance*, París, 1975.

Sobre su uso en el entorno de Valladolid, ver: D. VILLALOBOS, “El A.R.Ch.V. como fuente para el estudio de las portadas clasicistas”. *Catálogo, Tesoros de la Real Chancillería de Valladolid, Planos y Dibujos de Arquitectura*, J. RIVERA y otros, Valladolid, 1988, pp. 41 a 46.

PALACIO DE FABIO NELLI. Orden corintio del patio. Dibujos del autor.





PALACIO DE FABIO NELLI. Orden corintio del patio. Dibujos del autor.

Esta relación interior-exterior, patio-portada, es la que muestra el empleo de los órdenes por Ribero Rada para San Benito el Real. La traza del alzado y sección del claustro procesional³⁷, se muestra no sólo en correspondencia con la superposición de los órdenes dórico-jónico de la portada, sino con la misma adopción de las columnas pareadas.

El modelo que imita Mazuecos no solamente es trasladado a la portada, como hiciera Praves con sentido mimético, carente de contenido semántico, sino que lo transforma para mantener los valores más profundos de la portada de Ribero Rada. Es preciso que nos refiramos a las enseñanzas derivadas del uso de los distintos órdenes en los ejemplos de Sebastián Serlio, en su Sexto Libro (sobre las casas)³⁸, que podemos considerar como el intento de trasladar los valores semánticos propios de los órdenes a la arquitectura doméstica.

La posición de Mazuecos el Mozo con respecto a los valores representativos de los órdenes se aproxima al modo de Serlio, y tendrá en cuenta la gradación social que se extrae de sus trazados. De ahí nuestro interés por el

³⁷ Herrera y el Clasicismo, *Dibujos para una exposición*, Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos, E.T.S.A. Universidad de Valladolid, Valladolid, 1986.

³⁸ S. SERLIO, *Libro VI* (sobre las casas), (1475-1554) Ed. facs. Sebastiano Serlio on Domestic Architecture, *Different Dwellings From the Meanest Hovel to the Most Ornate Palace*. The Sixteenth-Century Manuscript of Book VI in the Avery Library of Columbia University. New York, 1978.

examen del manuscrito del tratadista italiano, conscientes de las dificultades, ya anunciadas, de “construir” una teoría que sirviera a las necesidades lingüísticas de la arquitectura palaciega, aunque los patrones no fueran los mismos que los de la arquitectura religiosa.

El manuscrito de Serlio, actualmente en Nueva York³⁹, muestra el trabajo que desarrolló en Fontainebleau al servicio del rey de Francia, Francisco I, entre los años 1541 y 1547, y que no fue publicado en la edición española de 1552. En la posterior estancia de Serlio en Lyon, produjo una segunda versión de este mismo Libro VI, aún sin publicar en las ediciones de la obra completa de Serlio.

A pesar de no tener la certeza del conocimiento de este texto por los arquitectos del foco vallisoletano y, por consiguiente, no poder extraer las importantes consecuencias que de ello se podría derivar, es preciso tal examen. El entender que no solamente el criterio reflejado en el Libro VI de Serlio es propio de esta obra, sino que es la transcripción de las ideas que se tenían en su entorno cultural (sabido es que el arquitecto formado por Baldassare Peruzzi extrajo las ideas sobre el empleo de los órdenes del círculo bramantesco), posibilita una explicación sobre el motivo último del abandono del orden dórico en favor del corintio y compuesto.

El teórico italiano divide el Libro VI en dos partes perfectamente diferenciadas. La primera trata sobre las casas en el campo y la segunda, más cercana a nuestros intereses, desarrolla un estudio, organizado de manera similar a la primera, dedicado a las viviendas en ciudad, y formalizado en veintinueve planchas. Sebastiano Serlio ordena el estudio atendiendo, y esto es lo interesante, a la gradación social de los moradores de las viviendas; muy distinto, pues, al empleado por Giorgio Martini en su tratado de arquitectura⁴⁰. Los primeros proyectos⁴¹ son los de las clases sociales más bajas, pobres y artesanos, en los que la ausencia del empleo de órdenes es manifiesta. En los siguientes proyectos, dedicados a artesanos ricos y buenos comerciantes⁴², se utilizan pilastras cuadradas sin orden específico, incluyendo un patio proyectado al “modo” francés; en patios y portadas la decoración es rústica, con pilastras dóricas en los de los ricos ciudadanos y buenos mercaderes. En las casas para la nobleza⁴³, se dibuja la superposición, siempre canónica, de los órdenes, con patios de pilastras dóricas sobre arcadas rústicas, o la consabida ornamentación rústica, dórico, jónico y corintio.

La aparición de la portada con dos cuerpos, de características compositivas similares a la portada de estudio, diferenciada de la fachada, no se plantea hasta la casa del príncipe⁴⁴, de cuyos planos dedica una plancha a mostrar el alzado y sección, en una superposición de dos arcos triunfales

Sobre el tema, ver: C. SAMBRICIO, *La fortuna de Sebastiano Serlio...*, *op. cit.*, pp. 118 y ss.

³⁹ D. WIEBENSON, *Los Tratados...*, *op. cit.*, p. 62.

⁴⁰ F. DI GIORGIO MARTINI, *Trattati di architettura, ingegneria e arte militare*, Ed. facs. Milano, 1967. *Secondo Trattato, Parti delle casi*, f. 16v. tav. 192 a f. 24v. tav. 208.

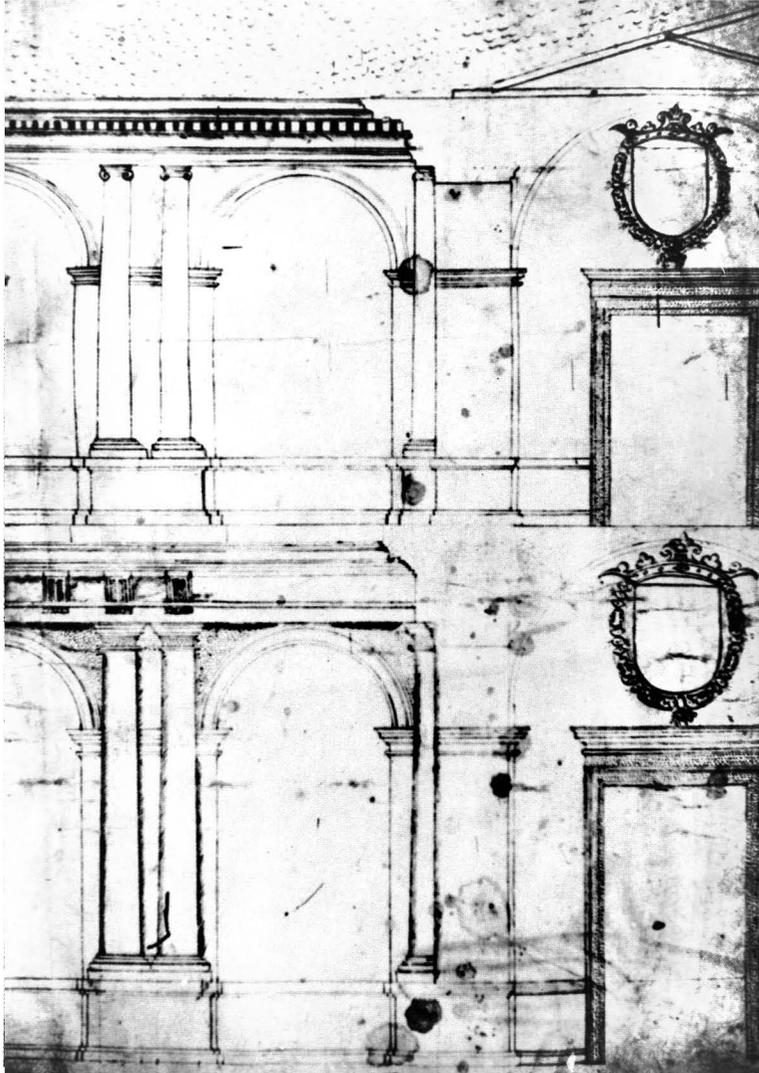
Martini estudia tipológicamente las distintas soluciones, atendiendo al uso profesional del propietario. Así estudia las casas de los mercaderes, artistas..., atendiendo a la disposición, simetría y proporción de las distintas partes del tipo: *atrio, cortile, cisterne, camare, salotti, ticrini, cucina, giardini...*

⁴¹ S. SERLIO, *Libro VI* (sobre las casas), *op. cit.*, lám. XLVIII.

⁴² *Ibidem*, láms. XLIX y L.

⁴³ *Ibidem*, láms. LI a LIX.

⁴⁴ *Ibidem*, láms. LXVII a LXX.



con columnas pareadas; el interior, con ornamentación rústica y basa y fustes dóricos, y el segundo, con orden dórico sobre pedestales. Con la casa para el rey termina el libro, mostrando⁴⁵ una portada de dos cuerpos y columnas pareadas, en la que superpone un orden corintio, correspondiente al cuerpo superior, al jónico del arco triunfal inferior.

La portada del Palacio Fabio Nelli que proyectara Mazuecos el Mozo se inscribiría dentro de este libro, como la de una casa para una persona de más rango social que el propio rey. La introducción en sus dos cuerpos superpuestos del orden corintio, en el inferior, y el compuesto del segundo, ostenta un carácter de suficiencia y supremacía ante toda la escala social, desde el pobre artesano hasta el rey. Llegados a este punto, la inscripción, *SOLI DEO HONOR a GLORIA*, adquiere una segunda lectura, pues además de la inmediata de desdén hacia el poder religioso, se tiñe de menospre-

⁴⁵ *Ibidem*, lám. LXX.

cio hacia la nobleza, a la que Fabio Nelli no perteneció, y sobre la que obtuvo la primacía que le otorgaba el dinero. El banquero Nelli, con la obra que le ofreció Mazuecos el Mozo, mostró su victoria y desdén ante el poder de la nobleza.

La iconografía de la portada de Fabio Nelli ofrece todo un simbolismo triunfalista, añadiendo al derivado de la doble relación arco-de-triunfo y superposición corintio-compuesto, no sólo el de un signo abstracto de triunfo, sino el de un poder sobre una clase a la que no pertenecía y siempre lo rechazó.

En apoyo de esta versión, que apura las posibilidades lingüísticas del uso de los órdenes por parte de Mazuecos el Mozo, citamos a L. A. Ribot García: “con todo, y pese a su riqueza, los comerciantes y los financieros de Valladolid no figuraban en la cúspide de la jerarquía social, en la que se veían sobrepasados por los nobles y grandes señores, pero también por los letrados y gentes de la Chancillería y la Universidad”⁴⁶. En la vida social de Valladolid los comerciantes y prestamistas no marcaban la pauta, “...nobles y letrados eran quienes marcaban, principalmente, el tono social de la vida vallisoletana, una vida que en los altos niveles sociales se orientó más hacia el lujo y el disfrute de la riqueza que hacia su inversión productiva”⁴⁷. Fabio Nelli de Espinosa respondió al tipo de vida de derroche improductivo de la nobleza, en la que se veían envueltos también burgueses y letrados, atraídos por el lujo, con el desprecio mostrado en el lenguaje de su palacio.

Sin embargo, su riqueza, tanto la de Fabio Nelli como la de Valladolid, se basaba, en buena medida, en el elevado poder de consumo de la ciudad⁴⁸, especialmente de la nobleza, de lo que Fabio Nelli se sirvió para su enriquecimiento. En resumen, la “historia” de Fabio Nelli está escrita en la portada de su palacio, en las imágenes alegóricas que, con la permisividad del orden corintio, ornamentan el friso de la portada.

⁴⁶ L. A. RIBOT GARCÍA, “Valladolid durante el reinado de Carlos V”. *Valladolid corazón del mundo hispánico.—siglo XVI*. L. A. RIBOT GARCÍA y otros, Valladolid, 1981, pp. 11 a 69, p. 44.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 45.

⁴⁸ Cfr. B. BENNASSAR, “Valladolid en el reinado de Felipe II”, en *Valladolid corazón del mundo hispánico...*, *op. cit.*, pp. 71 a 137, pp. 129 y ss.

LA PORTADA CONSTRUIDA

EL ORDEN DE MAZUECOS

La evidencia de lo mensurado aporta los datos necesarios para disipar dudas, y permite confirmar la hipótesis inicial sobre la postura de Mazuecos, cercana a la teoría de Sebastián Serlio, con el uso de los órdenes como lenguaje, y también sus débitos con proyectos contruidos o solamente proyectados, por Juan del Ribero Rada. De este modo, se marcan diferencias que distancian el lenguaje de su arquitectura de los ideales de su maestro, Juan de Herrera, presentando una línea alternativa a la de la austeridad contrarreformista, en cuya práctica se había formado teórica y empíricamente.

El desarrollo de la arquitectura en solitario de Mazuecos se centra entre 1594, año que proyecta Fabio Nelli, y el doce de junio de 1609¹, fecha en que es nombrado maestro mayor de las obras reales del convento de Uclés y año también de su fallecimiento en la Corte de Madrid, el día cuatro de septiembre², antes de comenzar sus trabajos en el edificio conquense³.

Los quince años de madurez profesional se abren con el proyecto para la delantera y portada de Fabio Nelli, y se culminan con los posibles esbozos que realizara para el convento real, que no visita por imposibilidad de Francisco de Mora⁴. A buen seguro, tras el nombramiento efectivo desde el uno de abril de 1609, su atención se centró en el importante cargo que, como arquitecto al servicio del Rey, representaba la cúspide de su carrera. La portada, atribuida a Francisco de Mora⁵, pudiera ser el reflejo de unas posibles trazas o, al menos, reflejo de su influencia en las posteriores obras, y que presenta la reafirmación en las ideas para la correspondiente al Palacio de Fabio Nelli.

¹ E. LLAGUNO, y J. A. CEÁN-BERMÚDEZ, *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su Restauración*, Madrid, 1829, Tomos III, p. 136.

² Testamento de Pedro Mazuecos: A.H.P. y U., Madrid, Escribano Antonio de León, leg. 1786, fols. 312 a 321. Publicado en: A. BUSTAMANTE GARCÍA, *La arquitectura clasicista...*, op. cit., pp. 375 a 377.

³ A. BUSTAMANTE GARCÍA, op. cit., p. 308.

⁴ En el testamento de Pedro de Mazuecos (ver cita núm. 2), declara que, "...su magd me hizo merced del título de maestro mayor de las obras del Convento de Ucles con sesenta mill mrs de salario de que avia de empear a goçar desde primero de abril deste presente año de seiscientos y nueve años a la qual obra no e ydo porque avia de yr la primera vez con el sr francisco de mora por mandado de su magd y por aver ydo el dicho sr francisco de mora a las jornadas en servicio de su magd no a podido yr y por mi no a quedado...".

⁵ G. KUBLER, *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*, op. cit., p. 18.

Aun siendo la portada para el Palacio Fabio Nelli la primera obra de Mazuecos, resulta ser plenamente madura. En ella, el arquitecto muestra su conocimiento preciso del lenguaje arquitectónico y de las teorías reflejadas en los tratados, venidos de Italia, pasando no sólo a utilizarlas sino, también, a tomar partido en los debates del momento, postulando la utilización semántica y ornamental de los órdenes, e influyendo y alejando a los arquitectos que constituyen el foco herreriano en Valladolid, Diego de Praves y Juan de Nates, de la órbita herreriana en el campo lingüístico⁶.

Dicha madurez es fruto del estudio y la opción por una de las dos fuentes de donde se formó el arquitecto: Juan de Herrera, con su Cuarta Colegiata, por una parte, y la obra de Serlio y la posición serliana de Ribero Rada, por otra. Las dos alternativas se enfrentan en el campo del uso del lenguaje de los órdenes, austeridad tridentina de Herrera frente a exploración herética de los órdenes de Serlio⁷, y quedan reflejadas en los dibujos superpuestos de ambas, que realiza Mazuecos el año 1590, conservados en el Archivo de la Catedral de Valladolid⁸. Al dibujo de la copia del original de Juan de Herrera para la sección del templo catedralicio, se le superpone un estudio de escaleras de caracol y de su representación perspectiva que, como apunta Bustamante⁹, se relaciona directamente con las enseñanzas del Libro Segundo del tratado de Serlio¹⁰. Son dibujos que, por otra parte, prueban que ya entonces el autor poseía un excelente dominio del recurso, como nos lo demuestra posteriormente con las trazas que presenta para el proyecto del convento de Nuestra Señora de las Virtudes, en Salamanca¹¹.

Desgraciadamente no se han conservado las trazas de la portada de Fabio Nelli aludidas en el contrato. Fue por tanto necesario para el correcto desarrollo del presente trabajo un levantamiento de la portada, intentando acercarnos a su dibujo con la máxima atención y plasmando nuestras trazas con el cuidado con que Mazuecos, a buen seguro, trazó las suyas, y siendo, el nuestro, escrupulosamente fiable de la realidad existente en su totalidad¹²: de los órdenes empleados, de las partes de estos órdenes, así como de elementos secundarios, como puertas y balaustres¹³.

LA ESTRUCTURA FORMAL DE LA PORTADA

La comparación de las hipótesis de portada de Diego de Praves con el dibujo realizado¹⁴, pone de manifiesto lo que en la lectura del contrato ya se había apreciado: las similitudes de las propuestas en cuanto a sus esque-

⁶ Véase de Diego de Praves la portada de la Iglesia penitencial de la Vera Cruz, proyectada en 1595, ver: J. RIVERA BLANCO, *Herrera y el Clasicismo, Catálogo...*, op. cit., pp. 302 a 305. Iglesia de San Lorenzo, trazada por Diego de Praves en 1596, ver: J. J. MARTÍN GONZÁLEZ y J. URREA FERNÁNDEZ, op. cit., pp. 82 y ss. y lám. LXXXIII.

Véase de Juan de Nates la portada para la Iglesia Penitencial de Nuestra Señora de las Angustias, proyectada en 1596, ver: J. RIVERA BLANCO, *Herrera y el Clasicismo, Catálogo...*, op. cit., p. 298 a 301.

Como se puede comprobar, la elección y uso de los órdenes en estas portadas se acerca más a la ofrecida por Mazuecos (la traza de la portada para Fabio Nelli, se fecha en 1594), que a la portada de la Cuarta Colegiata de Juan de Herrera.

Sobre portadas véase la documentación fotográfica anexa.

⁷ Cfr. M. TAFURI, *La arquitectura del Humanismo*, op. cit., p. 134 y ss.

⁸ J. RIVERA BLANCO, *Herrera y el Clasicismo...*, op. cit., p. 223.

⁹ A. BUSTAMANTE GARCÍA, *La arquitectura clasicista...*, op. cit., p. 307.

¹⁰ S. SERLIO, *Il Secondo Libro di prospettiva*, Facs. citado. Tomo I, láms. 26, 30 y 43.

¹¹ J. RIVERA BLANCO, *Herrera y el Clasicismo, Catálogo...*, op. cit., pp. 240 a 243.

¹² Un anterior levantamiento de la portada de Fabio Nelli (asimismo realizado por el autor), se publica en:

Herrera y el Clasicismo, Dibujos para una exposición, Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos, E.T.S.A. Universidad de Valladolid, Valladolid, 1986, lám. sin núm.

J. RIVERA BLANCO, *Herrera y el Clasicismo...*, op. cit., lám. XXXVIII, p. 359.

¹³ Coincidimos plenamente con la opinión de L. Cervera Vera, cuando afirma que "no será posible abordar científicamente la historia de nuestra

arquitectura sin disponer antes de los materiales precisos". L. CERVERA VERA, *Arquitectura del Colegio Mayor de Santa Cruz en Valladolid*, Valladolid, 1982, p. 12.

¹⁴ Ver hipótesis de portada en: D. VILLALOBOS, "El A.R.Ch.V. como fuente para el estudio de las portadas clasicistas". *Tesoros de la Real Chancillería de Valladolid, Planos y dibujos de arquitectura*, Valladolid, 1988, pp. 41 a 46, p. 43.

¹⁵ A. AVERLINO (FILARETE), *Trattato di architettura. Libro Ottavo*, Ed. facs. Verona, 1972, p. 232 y ss.

"E fannosi a due quadri, a uno e mezzo, a uno diametro; e così sono di tre ragioni di misure. Così gli archi ancora hanno queste medesime ragioni di misure, cioè dorico, ionico e corinto, cioè a uno quadro e mezzo, e a uno quadro diametro, e a due quadri..."

"...a due quadradri..." rapp. 1:2 (dórico). "...a uno quadro e mezzo..." rapp. 1:3/2 (corintio), "a uno diametro..." rapp. 1:√2 (ionico).

Tomamos la traducción del latín realizada por Antonio Bonfini per Mattia Corvino.

Contrariamente a esta traducción, ver la interpretación de J. A. RAMÍREZ, "El sistema de los órdenes arquitectónicos o la utopía de la razón y el sueño de la libertad", *Edificios y Sueños (Ensayos sobre Arquitectura y Utopía)*, pp. 123 a 182, p. 131: "a due quadri", "a uno e mezzo" y "a uno diametro", es decir, 1:2, 1:3/2 y 1:√2, que corresponden, respectivamente, a los órdenes dórico, jónico y corintio, según Vitruvio..."

¹⁶ S. SERLIO, *Libro Quarto, Sopra le cinque maniere de gli edifice*, Facs. citado, Tomo I, tab. PP Di, lám. 149.

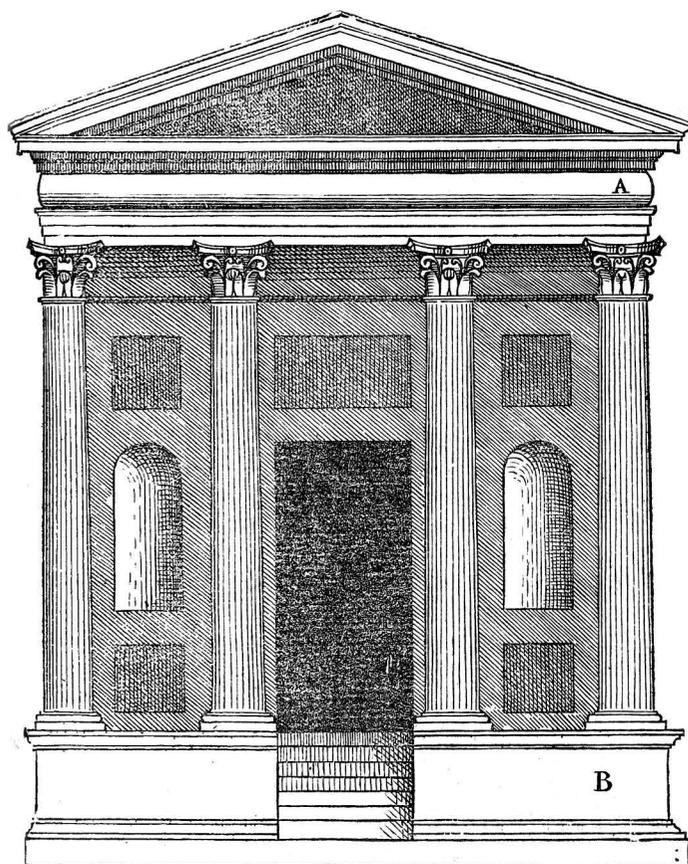
mas generales. Pedro de Mazuecos el Mozo conserva las proporciones básicas del proyecto de Diego de Praves, a lo que por otra parte estaba obligado por los condicionantes anteriormente expuestos, e introduce un complejo cambio de órdenes, para el que utiliza su conocimiento excelente de las rígidas reglas clásicas.

Si analizamos consecutivamente las tres portadas encadenadas en el proceso de su composición, se constata el carácter poco "innovador" de Mazuecos el Mozo en relación a las propuestas de San Benito el Real, de Ribero Rada, y la transposición de este esquema para Fabio Nelli por parte de Diego de Praves. Lo que "aporta" Mazuecos radica en la cualidad reflexiva y el uso de los significados de los órdenes de un modo mucho más riguroso que Ribero Rada, o que la postura, eminentemente vignolesca, del uso canónico de los órdenes por parte de Diego.

El respeto de Mazuecos el Mozo por la estructura planeada por Diego de Praves le llevará a conservar las proporciones originales, así como la misma escala y ordenación en el conjunto, los "vacíos" de la portada, la puerta de acceso y la ventana de la "pianta nobile". Pero Mazuecos el Mozo fue consciente de que el mantenimiento de estos elementos implicaba no renunciar al orden dórico de Diego de Praves. Como conocedor del pensamiento serliano sabía que la relación de los órdenes con las proporciones de los elementos, que ya desde Filarete se había enunciado, significaba relacionar la proporción (1:2) con el orden dórico, así como con la proporción, igualmente dórica, del arco de acceso. En el esquema de portada de Mazuecos se utiliza reiteradamente esta proporción, extraída de la portada de Diego de Praves. Renunciar al orden dórico implicaba abandonar la proporción dórica (1:2), frente a la corintia (1:3/2)¹⁵, mucho menos esbelta y que no se adaptaba a las alturas y proporciones verticales que se buscaban para el Palacio de Fabio Nelli.

El mantenimiento del esquema general de Diego de Praves y sus elementos (puerta y balcón), proporcionados con el orden dórico, chocaba frontalmente con los propósitos de introducir la superposición de órdenes corintio y compuesto. La solución que podemos apreciar en la portada palaciega es sutil, pues mantiene el esquema general de composición de Diego de Praves, con sus elementos de proporción dórica, conservando la ornamentación dórica de los mismos. La rosca del arco, así como las molduras del balcón, responden a este orden.

Las referencias a este esquema las encontramos, para el cuerpo inferior, en la referida tabla PP Di, de la página 149, del Libro Cuarto de Serlio¹⁶; pero esta similitud pudiera deberse al traslado del modelo de Ribero Rada para San Isidoro.

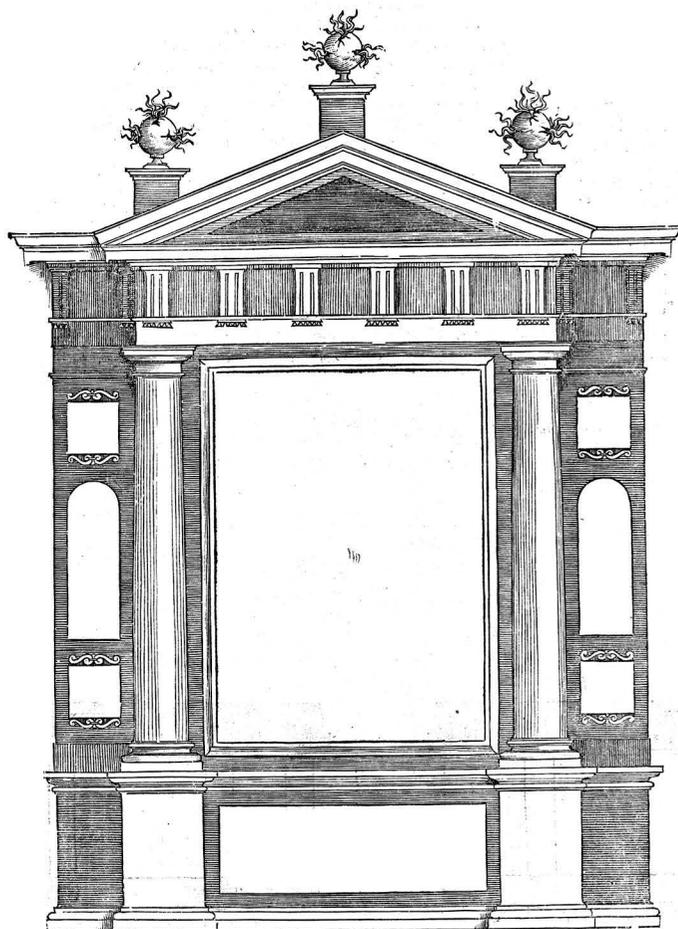


En cuanto al cuerpo superior, la relación se establece, sin duda, con otro dibujo de Serlio: aquél que muestra la portada del templo de Tívoli, que el autor levanta, pese a estar “*molto rouinato*”, en el Libro Tercero “*Delle Antichita*”¹⁷. La fachada del templo en Tívoli se explica por la necesidad del gran hueco rectangular del balcón palaciego, siendo la referencia tan directa, que incluso los relieves y hornacinas de las entrecalles que lo adornan se trasladan, hasta el último detalle, a la portada del palacio, utilizando el rectángulo central sobre el acceso al templo para introducir en él la frase ya aludida: “*SOLI DEO HONOR a GLORIA*”, y separando las columnas centrales para permitir mayor tamaño del hueco central. Esta misma ordenación geométrica de los intercolumnios la encontramos en la hornacina dórica del Libro IV, de una figura “*per adornare una pittura sopra uno altare*”¹⁸.

La ordenación de las hornacinas de esta última figura es extraída por Serlio del templo de Tívoli, como también hace Mazuecos a través del levantamiento de Serlio. Mazuecos no se conforma con la referencia del Tratado, caso de Ribero Rada, sino que utiliza el tratado de Serlio, su

¹⁷ S. SERLIO, *Libro Terzo, Delle antichita*, facs. cit. Tomo I, lám. 64.

¹⁸ S. SERLIO, *Libro Quarto, Sopra le cinque maniere de gli edifice*, facs. cit. Tomo I, tab. PP 2, lám. 150.



Libro III sobre los restos de las arquitecturas antiguas, para acercarse a los edificios clásicos, que no conoció directamente, ya que no existe ningún documento que avale la hipótesis de que Pedro de Mazuecos el Mozo viajara nunca a Italia.

LA PROCEDENCIA DE LOS ÓRDENES

Las proporciones de los órdenes corintio y compuesto quedan analizadas en varios planos y responden a las intenciones del arquitecto, en la medida que lo permiten las posibles variaciones de la ejecución y la siempre imposible exactitud del dibujo y de las variaciones por desgaste de la piedra.

Orden corintio. La columna posee una proporción de diez veces y media la anchura de su imóscapo, proporción nada habitual ya que no

coincide con ninguna de las planteadas por los tratadistas. Vitruvio dio nueve diámetros y medio¹⁹, proporción en la que coincide Palladio²⁰. Tanto Alberti²¹, como Serlio²² dan nueve diámetros, siendo Vignola quien permite mayor esbeltez con diez diámetros. Juan de Herrera, en el orden corintio de la Catedral, ofrece la proporción de Alberti y de Serlio, los nueve diámetros²³.

La estilización mayor de Mazuecos del más delicado de los órdenes vitruvianos, considerado por el arquitecto romano como una consecuencia del refinamiento del gusto²⁴, y su relación con una sensibilidad estética más delicada²⁵, se transmitirá a los arquitectos clasicistas que tuvieron presente la poética descripción del origen “virginal” de su capitel, que hace Vitruvio sobre el sentimiento del escultor Calímaco frente a la tumba de la doncella corintia²⁶.

Tanto el tratado de Palladio, en su Libro IV, como el Libro III de Serlio, ofrecen un levantamiento minucioso “*DEL PANTHEON HOGGI DETTO LA RITONDA*”²⁷, el edificio clásico mejor conservado de la antigüedad y que más impresionó a los arquitectos clasicistas que visitaron Roma. Palladio dedica a este edificio su Capítulo XX²⁸, con doce páginas y diez planchas, y Serlio comienza con él su Tercer Libro, con catorce páginas e innumerables dibujos. El orden corintio de su interior, orden adosado al muro, muestra la proporción en su columna de diez diámetros y medio; es la misma proporción con que planteó Mazuecos su orden inferior. Pedro Mazuecos se acerca a la “buena arquitectura antigua” a través de los Tratados. Los Libros a los que se refiere son los que muestran los edificios antiguos, y el edificio mejor conservado y del que más documentación posee es el que utiliza para extraer las proporciones del orden corintio. Utiliza los textos italianos no sólo para acercarse al pensamiento de los arquitectos del Renacimiento italiano y conocer su magisterio, sino como medio para verificar la naturaleza de la arquitectura Clásica, que reclama como modelo.

En primera instancia, la actitud de Mazuecos es la misma de Juan de Herrera, cuyo orden corintio de su Cuarta Colegiata, donde “el entablamento está indudablemente, inspirado en el corintio del Panteon de Roma”²⁹, pero en el empleo del orden elimina todo el ornamento que existe y que se dibuja en los tratados³⁰. La actitud de Herrera “prueba el carácter vivo, no meramente arqueológico y científico de los estudios del antiguo en el Renacimiento”³¹. A esta postura se opone la de Mazuecos, con su actitud albertiana-arqueologista sobre el uso de los órdenes y el respeto por las enseñanzas de Serlio, sobre los valores semánticos del orden, así como interpretando, de forma racional y purista, la antigüedad, respetando el uso correcto de las reglas establecidas por la arquitectura antigua.

¹⁹ Ver estudios comparados: R. CHITHAM, *Gli ordini classici in architettura, I fondamenti storici – Gli ordini nei loro particolari – L’uso degli ordini*, Milano, 1987, p. 31.

W. SZAMBIEN, *Symétrie, Goût, Caractère, Théorie et terminologie de l’architecture à l’âge classique (1550-1800)*. Paris, 1986, pp. 35 y ss.

Sobre la proporción de Vitruvio, ver: J. ORTIZ Y SANZ, *Los diez libros de Arquitectura de M. Vitruvio...*, facs. citado. Libro IV, cap. I, p. 84 y ss.

²⁰ A. PALLADIO, *Libro Primo, Delle case private*, Ed. facs. Milano, 1980, pp. 37 y ss.

²¹ Ver: E. FORSSMAN, *Dórico...*, op. cit., p. 58.

R. CHITHAM, *Gli ordini...*, op. cit., p. 31.

S. SERLIO, *Libro Quarto*, Facs. citado, p. 127.

²² I. VIGNOLA, *Regla de los cinco órdenes...*, trad. por P. Caxesi. Facs. Valencia, 1985, láms. XXI a XXVII.

²³ F. CHUECA GOITIA, *La Catedral de Valladolid...*, op. cit., p. 147.

²⁴ J. ORTIZ Y SANZ, *Los diez libros...*, op. cit., p. 84.

²⁵ Cifr. E. FORSSMAN, *Dórico...*, op. cit., p. 166.

²⁶ Sensibilidad de la teoría vitruviana que incluso se encontrará dos siglos después en palabras de Goethe: “Es propio de la naturaleza humana el proceder sin pausa, más allá de sus mismas metas; es por tanto natural que también entre diámetro y altura de la columna el ojo haya buscado una proporción de mayor esbeltez y el espíritu haya experimentado una sensación de mayor libertad y nobleza”. Cit. por E. GRUMACH, *Goethe und die Antike*. Tomo I, Berlín, 1949, p. 422.

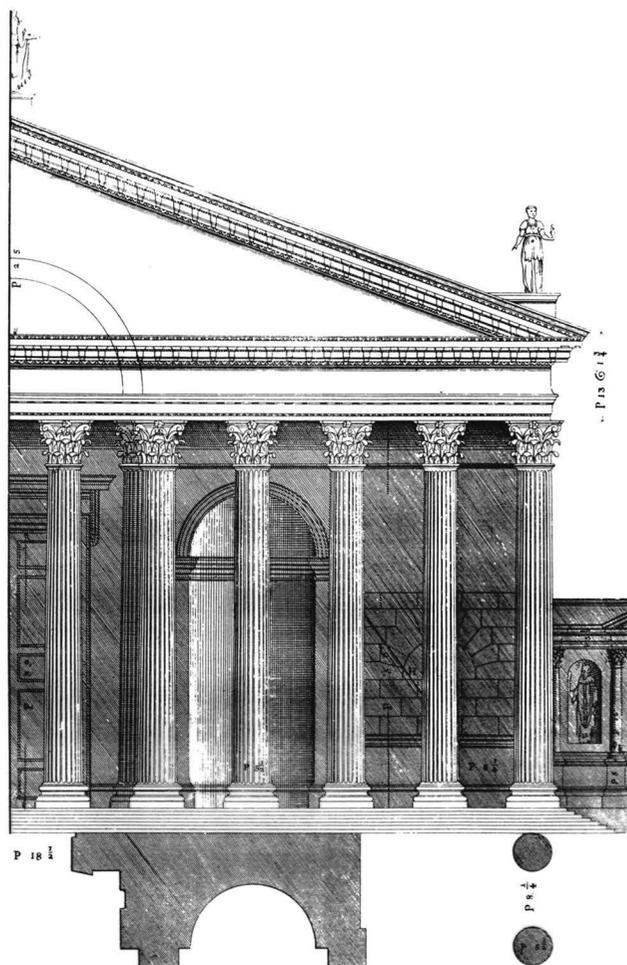
²⁷ A. PALLADIO, *Libro Quarto*, facs. Milano, 1980, pp. 73 y ss.

²⁸ S. SERLIO, *Libro Terzo, Delle antichità*, Facs. citado, Tomo I, pp. 51 y ss.



PALACIO DE FABIO NELLI. Detalle del orden inferior. ▲

A. PALLADIO. Libro Tercero. ▶
Templo de Júpiter en Roma.
(Copiado)



Del Panteon romano extraen ambos las proporciones del resto de las partes, siendo Herrera quien transforma la proporción de la columna de diez diámetros y medio en nueve, para adaptarse a las normas dictadas para este orden por Alberti y Serlio, proporción que respeta, en cambio, Mazuecos, en contra de los tratadistas, y que demuestra mayor atención hacia lo antiguo que hacia su interpretación por parte de los italianos. El parecido entre los entablamentos de ambos nos sigue confirmando la misma referencia, que salvo pequeñas diferencias, en los dos casos se acerca a la proporción dictada por Serlio para este orden basándose en el entablamento del Panteon (3. 3. 4), que corresponde a arquitrabe, friso y cornisa. Herrera —según Chueca Goitia— “parece estar trazado en tres zonas iguales, arquitrabe, friso y cornisa”³². En el de Fabio Nelli ocurre otro tanto, las tres partes del entablamento están proporcionadas a partes iguales, contradiciendo asimismo los dictados de Serlio. Herrera reduce su cornisa “evitando, aligerándola, censuras que se oyeron sobre el templo de El Escorial y que fray José de Sigüenza recoge”³³. Mazuecos utiliza esta proporción herreriana de la cornisa, reduciendo su cimazo superior para aminorar el gran vuelo que se produce al repetir el modillón extremo.

²⁹ F. CHUECA GOITIA, *La catedral de Valladolid...*, op. cit., p. 149.

³⁰ A. PALLADIO, *Libro Cuarto*, Facs. Milano, 1980, p. 85 (reverso).

³¹ Cfr. F. CHUECA GOITIA, *La Catedral de Valladolid...*, op. cit., pp. 141 y ss.

³² *Ibidem*, p. 149.

³³ *Ibidem*, p. 150.

Mazuecos el Mozo, por tanto, conoce la utilización del orden del Panteon romano por Herrera, pero él lo “cita”, no lo “referencia” como Herrera. Las proporciones comprobadas en Fabio Nelli son las que se aprecian en el Panteon romano, además de la inicial de la columna de diez veces y media su imóscapo; la proporción de basa-fuste— capitel es la romana (1/2:6:1), consecuencia de dividir la columna en siete partes y media. Esta última es la proporción que encontramos en Fabio Nelli y la que rige las trazas de Serlio.

También consideramos “cita literal” al modelo de el Panteon, la unión de las columnas mediante la prolongación del collarino del capitel y del toro superior de la basa, así como la división del fuste en su éntasis mediante el relleno de estrías³⁴ y el despiece del entablamento³⁵. En este orden, pese a la transparencia de la “cita” romana y a la claridad en su uso, existe algo que nos llena de intranquilidad. El tratamiento que se hace de las estrías del fuste es correcto según los cánones vitruvianos (veinticuatro estrías), o cómo fue trazado por Sagredo en el capítulo dedicado a este tema, “*Como se deven cavar las estrías*”³⁶. Correcta es asimismo su introducción dentro del muro (1/3 de su diámetro), al modo que lo ordena Serlio en su Libro IV³⁷. Pese a todo ello, la colocación se invierte: en los ejes no se encuentran los “vanos” de las estrías, sino éstas. Un tratamiento así no aparece en los Libros de órdenes de Palladio, Serlio o Vignola, ni en los dibujos de los Libros de la antigüedad de Palladio y Serlio.

La opción no puede ser casual, ya que es algo perfectamente claro en los dibujos de los Tratados, y descartamos un posible error en su talla. La explicación de estos órdenes debemos ampliarla con alguna de las traducciones del “Vitruvio”, ya sea la traducción de Urrea, de 1582³⁸, la francesa de Jaques Gazeau, de 1547³⁹ o, incluso, la edición de Cesare di Lorenzo Cesariano, de 1521⁴⁰; en ellas, la ordenación de las estrías sí que se corresponde con las de Fabio Nelli. Es necesario introducir la obra de Marco Vitruvio Polión, a través de sus traducciones ilustradas, para explicar claramente el proceder de Mazuecos. Consideremos, por el momento, el “Vitruvio de Cesariano”, ya que no solamente aclara esta contradicción inicial, sino también otras que aparecerán en el estudio del ornamento.

Orden compuesto. Serlio, en la explicación del orden compuesto⁴¹, refiere su procedencia de la siguiente manera: “*El Architrave señalado con la Vestá en Verona labrado en un arco triunfal...lo he querido mostrar aquí y, por no ser largo, no diré aquí todas las particulares medidas de estas antigüedades, porque las contrahize y passé en esta pequeña forma, reduzidas de las grandes sin faltar cosa ninguna dellas muy al proprio de las mismas antigüedades*”⁴².



³⁴ A. PALLADIO, *Libro Quarto*, facs. Milano, 1980, lám. LLLL, p. 81.

³⁵ S. SERLIO, *Libro Terzo, Delle antichita*, Facs. citado. Tomo I, p. 56.

³⁶ D. SAGREDO, *Medidas del Romano... Año 1549*, Ed. facs. Madrid, 1986. Cap. sin núm. “Como se deven cavar las estrías si quier canales en las columnas”.

³⁷ S. SERLIO, *Libro Quarto*, Facs. citado. Tomo I, p. 182.

³⁸ Sobre esta misma disposición en la portada de San Isidoro de Ribero Rada, ver: J. RIVERA BLANCO, *La arquitectura de la segunda mitad...*, op. cit., p. 140, en la que se aprecia su similitud con el texto vitruviano.

³⁹ D. WIEBENSON, *Los Tratados de arquitectura...*, op. cit., p. 59.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 56.

⁴¹ S. SERLIO, *Libro Quarto*, Facs. citado. Tomo I, Cap. VII, p. LI (reverso).

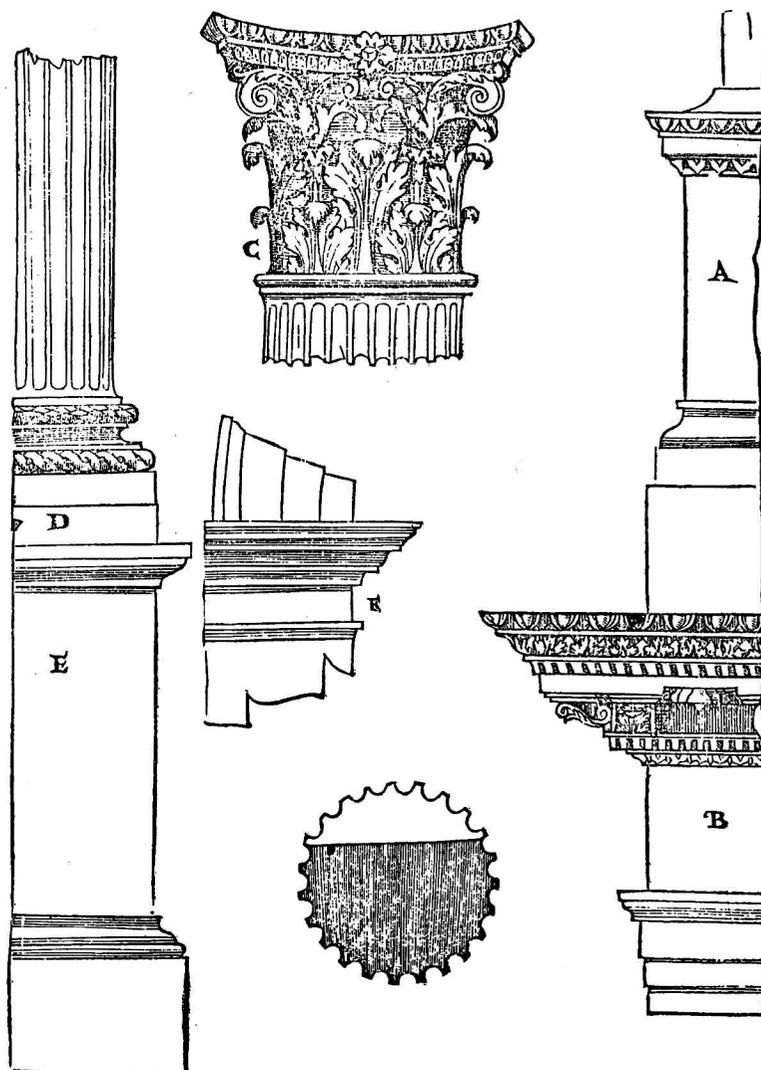
⁴² Traducción citada en: J. ARNAU AMO, *La Teoría de los Arquitectos en los Tratados, Filarete, Serlio, Di Giorgio, Palladio*, Madrid, 1988, p. 155.



VITRUVIO. Cesariano (1521). ▲

◀ PALACIO DE FABIO NELLI. Portada. Detalle del capitel corintio.

▶ S. SERLIO. Libro III (Delle Antichita). (1537).



⁴³ Cfr. J. ARNAU AMO, *La Teoría de los Arquitectos...*, op. cit., pp. 155 y ss.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 156.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 157.

⁴⁶ S. SERLIO, *Libro Quarto*, facs. cit. p. 184.

Sobre su comparación con las proporciones del orden compuesto de Vignola, Palladio, Scamozzi..., ver: R. CHITHAM, *Gli ordini classici...*, op. cit., p. 33.

Se trata del primer caso, ya que Vitruvio no lo describía, en que la obra antigua ha dejado de ser “referencia”, para convertirse en “objeto” original de representación⁴³. La utilización por Mazuecos el Mozo del orden, como lo propone Serlio, sigue el proceder de citar a las obras antiguas descritas en el Libro III. Aparece insistentemente el tratado de Serlio como intermedio con la antigüedad y el empleo de este orden, con tan claras referencias serlianas, así lo ratifica⁴⁵.

Mazuecos el Mozo proporcionó este segundo orden a la manera de Serlio: (3: 10: 3), correspondiente al pedestal, columna y entablamento, respectivamente⁴⁶.



PALACIO DE FABIO NELLI.
Portada. Detalle del capitel compuesto.

PALACIO DE FABIO NELLI. Detalle del orden superior.

El elemento más interesante del orden es el entablamento, y su formalización se separa del resto de las propuestas, introduciendo las molduras de talón en su friso, las cuales, a su vez, provienen de Juan de Arphe y Villafañe⁴⁷. El afán arqueologista que preside la formulación serliana de este orden se refiere, en este caso, al Coliseo romano⁴⁸; de nuevo, la cita está en el Libro Tercero de Serlio y en otro de los más atractivos restos de la antigüedad romana.

Si bien las referencias aludidas aclaran nuevamente la formalización del orden compuesto de Mazuecos, existen dos variaciones sobre la plancha VV 3 de Serlio⁴⁹. Los detalles del arquitrabe y cornisa no responden a la propuesta de dicha plancha, sino al orden que dibuja en el palacio “*A Monte Cavallo in Roma*”, también en el Libro Tercero⁵⁰.

La segunda diferencia con el orden serliano, radica en la proporción de la columna compuesta de Mazuecos. Esta proporción es la única en que

⁴⁷ J. DE ARPHE Y VILLAFANE, *De varia commensuración para la escultura y pintura (Sevilla, 1585)*, Ed. facs. Valencia, 1979, *Libro Quarto*, Cap. V, p. 21.

⁴⁸ S. SERLIO, *Libro Terzo, Delle antichità*, facs. cit. pp. 80 y 81.

⁴⁹ S. SERLIO, *Libro Quarto*. Facs. citado, p. 183 (reverso).

⁵⁰ S. SERLIO, *Libro Terzo, Delle antichità*. Facs. citado, p. 87.



coinciden todos los tratados: diez veces su imóscapo, incluyendo basa y capitel. Pero a pesar de dicha coincidencia entre los tratadistas, Serlio, Vignola, Palladio, sin embargo, la del palacio Fabio Nelli es de once diámetros (veintiocho centímetros y medio, algo más del pie castellano). Sin embargo, esta proporción resulta razonable en relación a la del orden corintio inferior. A la esbeltez del corintio de diez diámetros y medio, resulta obvio corresponder aumentando el orden compuesto superior en por lo menos medio diámetro.

Pero la elección de este diámetro no solamente resuelve la mayor esbeltez del compuesto, sino que respeta otras dos de las reglas del uso de los órdenes. Relaciona correctamente el orden empleado con su intercolumnio, corrección fijada, por parte de Vignola, según una regla estricta de distancia entre columnas, para el orden compuesto, de seis diámetros dos tercios⁵¹, situando así los ejes de las columnas a los noventa y cinco centímetros que rigen en las inferiores. La segunda regla respetada es el menor tamaño real del segundo orden con respecto al primero, que debe disminuir, siendo esta disminución en Fabio Nelli de cinco a cien, y que coincide con la apreciada en la superposición de los órdenes jónico y corintio⁵².

EL SIGNIFICADO

El análisis desarrollado sobre los órdenes en la portada del palacio Fabio Nelli y la implicación semántica en el cambio del orden dórico por el corintio y compuesto, permiten mostrar características determinadas de su uso, así como la personalidad arquitectónica de Mazuecos el Mozo como protagonista de la formulación de la arquitectura clasicista en el foco castellano.

La libertad semántica y de uso práctico de los órdenes por Mazuecos el Mozo, legitimada por Serlio, presupone, igualmente, un acercamiento al pensamiento albertiano y su presunción de una teoría “romana” de la Arquitectura⁵³. Romanas son las referencias y citas que se emplean, tanto los esquemas de composición (arco triunfal del primer cuerpo, y el templo tetrástilo en Tívoli, del segundo) como las proporciones y elementos de los órdenes: Panteon para el orden corintio y el orden compuesto, con sus modillones extraídos del Coliseo y los detalles de cornisa y arquitrabe de procedencia palaciega romana⁵⁴.

⁵¹ Sobre la regla citada ver: I. VIGNOLA, *Regla de los cinco ordenes...*, *El Vignolas de los Proprietarios*, ed. facs. Murcia, 1981, lám. 27.

⁵² Ver: R. CHITHAM, *Gli ordini classici...*, *op. cit.*, p. 112 y 113.

⁵³ J. ARNAU AMO, *La Teoría de los arquitectos...*, *op. cit.*, p. 151.

⁵⁴ Las citas de Serlio en el empleo de los órdenes le hacen aparecer como el necesario puente hacia la antigüedad romana que Mazuecos no llegó a conocer directamente, Mazuecos utiliza los órdenes en un equilibrio clásico, fruto del estudio de la antigüedad que le ofrecieron los tratadistas, como un anhelo tan característico de las arquitecturas que había desarrollado Giulio Romano en Mantua, y Peruzzi en Roma.

La interpretación racional y purista de la antigüedad romana parte del conspicuo uso de los cánones establecidos para los órdenes por los romanos, combinando su faceta estructural con la compositiva.

Juan de Herrera, con su templo catedralicio, se refería también a la antigüedad clásica, al Panteón, pero se atenía a reglas que modificaban el orden, “esencializándolo”, eliminando el ornamento, no utilizándolo con su capacidad semántica originaria, como la versión que ofreció Diego de Praves en su proyecto. Mazuecos el Mozo comparte una opción cercana a Serlio, en una fecha, 1594, en la que se empezaba a interpretar muy libremente la teoría vitruviana de los órdenes, con la publicación el año anterior del primer libro de Wendel Grapp, llamado Dietterlin, impreso en Stuttgart y dedicado a los órdenes⁵⁵. Su fantasía aunque basada en los principios de Vitruvio, representa la evolución posterior de las ideas de Serlio y Vredeman de Vries.

Mazuecos el Mozo intenta plantear, desde un punto medio entre posturas extremas, un equilibrio entre las consecuencias arquitectónicas del Concilio de Trento, que en este final de siglo estaban muy presentes en la meseta norte de España a través de los edificios religiosos desornamentados, pero fundamentalmente con el ejemplo más famoso de esta tendencia, el Monasterio de El Escorial, de Juan Bautista de Toledo⁵⁶, donde se forma y ejercita Juan de Herrera⁵⁷ y, por otra parte, se aleja del extremo opuesto que amenaza el sistema vitruviano, proponiendo una ampliación o la utilización heterodoxa de los elementos, tendencia que culmina con la publicación del primer libro de Dietterlin.

El equilibrio que caracteriza las arquitecturas manieristas⁵⁸, intentando defender el siempre difícil punto medio entre “austeridad” y “dispersión”, tiene sus protagonistas en el Veneto, en Palladio y, más tarde, Scamozzi⁵⁹, plasmándose con la publicación, en 1615, del libro último “*L'idea della Architettura Universale*”⁶⁰, que trata en el Libro VI sobre los órdenes, y que plantea la defensa de la ortodoxia en esta postura de difícil “anhelo de equilibrio clásico”, compartida por Mazuecos el Mozo.

De Giulio Romano, ver: Palazzo Maccarani (hoy Di Brazzá), Villa Lante, Palazzo del Te, Palazzina della Paleologa, Palazzo di Marmirolo (destruido), y los trabajos en el patio del Palazzo Ducale. De Peruzzi, ver principalmente: Villa Farnesina (edificio para el banquero Agostino Chigi) y Palazzo Massimo alle Colonne.

⁵⁵ Cfr. J. A. RAMÍREZ, “El sistema de los órdenes arquitectónicos...”, *op. cit.*, pp. 158 y ss.

⁵⁶ Ver: J. RIVERA BLANCO, *Juan Bautista de Toledo y Felipe II...*, *op. cit.*, pp. 285 a 317.

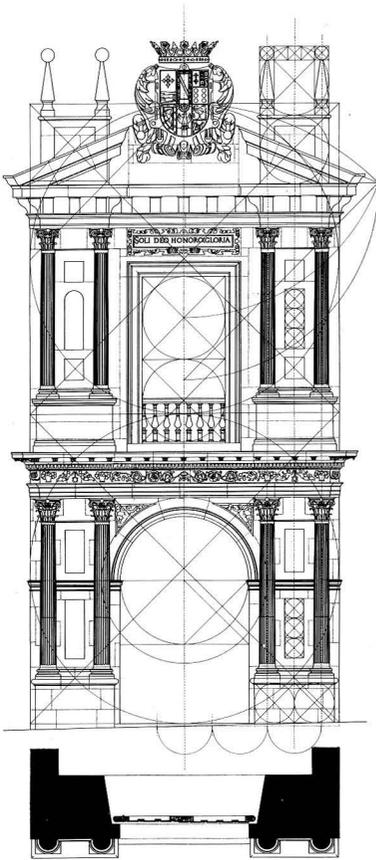
⁵⁷ Sobre la importancia de Juan Bautista de Toledo y la historia primera del edificio, en relación a la paternidad de Juan de Herrera, ver: J. RIVERA BLANCO, *op. cit.*, pp. 288 y ss.

⁵⁸ Cfr. W. LOTZ, “La arquitectura italiana a finales del siglo XVI”. *La arquitectura del Renacimiento en Italia...*, *op. cit.*, pp. 165 a 180. (Publicado en el *College Art Journal*, XVII, núm. 2, 1958, pp. 129 a 139). p. 166.

⁵⁹ Cfr. V. NIETO ALCAIDE y F. CHECA CREMADES, *El Renacimiento...*, *op. cit.*, pp. 306 y ss.

⁶⁰ Ver en: V. SCAMOZZI, *Dell'idea dell'architettura universale. Parte Seconda, Libro Sexto (1615)*, ed. facs. italiana, 1982, p. I; la defensa del uso de los órdenes como ornamento del edificio, manteniendo la corrección de las partes y los miembros de los distintos géneros de órdenes empleados: “... *Mà par molto conveniente, che prima andiamo investigando se gli edifici deono esser ornati, e che cosa sia ordine, e quanti, e quali, e simiglianti cose, assineche possiamo venire in maggior cognitione d'essi: e dopoi discorreremo de'loro Generi, e specie: e finalmente delle loro parti; e membra con quella chiarezza, che sarà possibile...*”.

LA PROPORCIÓN EN LA PORTADA



PALACIO DE FABIO NELLI.
Proporciones de la portada. Dibu-
jo del autor.

La estructuración de la portada en estudio, dentro de la dificultad numérico-semántica en el uso de los órdenes⁶¹, “enmascara” con su complejidad la percepción de sus principales ideas rectoras. La idea “*oculta*” en la portada de Fabio Nelli se revela a través del uso de las proporciones, no solamente las propias de los órdenes en sí, sino aquellas que estructuran la totalidad de la composición y son capaces de proporcionar el placer estético de la armonía.

Pese a que la teoría de la proporción es una teoría de lo concreto, aunque no sólo, resulta tan susceptible de ser manipulada por partes interesadas como pueda serlo una teoría de la forma significativa⁶². Se entiende, por tanto, los prejuicios que E. Panosfky⁶³ manifiesta hacia ella, quizá debido al frecuente uso de un modo interesado por estudios carentes de fiabilidad en su labor primera de recogida de datos, con una búsqueda posterior de proporciones y el consiguiente abuso en la “adaptación” de la realidad mensurable a la proporción buscada⁶⁴.

La arquitectura desarrollada según los principios clásicos derivados de Vitruvio establece como principio axiomático que “*no puede ningún edificio estar bien compuesto sin la simetría y proporción, como lo es un cuerpo humano bien formado*”⁶⁵, y fundamenta y ordena sus formas bajo estos dos principios fundamentales, y sin su análisis cualquier estudio sobre dichas arquitecturas clasicistas quedaría cercenado en la justificación primera de sus formas. La “*idea rectora*” que se formaliza a través de la simetría y la proporción, encuentra en ésta su herramienta compositiva por excelencia, además de un método en la búsqueda de lo bello a través de las relaciones numéricas simples, como utensilio aritmético universal.

La armonía en la portada del palacio Fabio de Espinosa se consigue mediante la utilización de la proporción más usual en la arquitectura del Renacimiento. La unión de dos cuadrados idénticos ofrece una proporción (1:2), que es con la que insistentemente, según la cual se ordenan todos los elementos de la portada de Mazuecos el Mozo. Esta proporción, que es la descrita por Filarete para el orden dórico, es consecuencia de superponer al cuadrado cuyo lado tiene anchura de la portada, uno idéntico, que delimita en su lado superior el vértice del frontón partido y establece la situación central del escudo heráldico. Las proporciones del balcón, así como la proporción de su balaustre, la de las acróteras y sus pináculos y pedestales del orden inferior, están regidos por la misma proporción (1:2).

⁶¹ En su doble acepción: proporciones inherentes a los órdenes que afectan tanto a la totalidad como a cada una de sus partes, y los significados que se derivan en el uso de ellos; tanto el propio, consecuencia de la relación proporcional del orden con su referente antropomórfico que implica su uso, como el relacionado con el tipo palaciego en donde se incluyen.

Si bien hemos encontrado la proporción áurea en el balcón y sus molduras, la proporción (1:3) en los adornos de las entrecalles e, incluso, la proporción (1:4) en la relación de los pináculos, la proporción rectora de la composición es la (1:2), que, a su vez, es insistentemente ratificada según la formalización de partes de ella. Por medio del análisis gráfico comprobamos que la geometría es la herramienta fundamental en la que se apoya la composición para formalizar una idea de orden superior, establecida por la presencia de la proporción (1:2). Proporción en que se enmarcan los dos órdenes superpuestos, el corintio y el compuesto, que responden a un sistema de proporciones propio, ya descrito, basado según la normativa deducida de la arquitectura antigua.

Coexisten, por tanto, dos sistemas de proporciones perfectamente diferenciados. Uno de ellos, las reglas de los órdenes llenos de significado, que dispone desde el mínimo elemento, hasta la superposición de órdenes. Este sistema, matemáticamente rígido y complejo, está enmarcado por otro simple, que trasciende las reglas, que aparece tanto en la totalidad como en las partes no dependientes de estos órdenes.

El primero de los sistemas es deudor de la antigüedad y su semántica se apoya en ella. El segundo traduce, mediante el uso de las proporciones, los significados últimos de esta arquitectura, acercándonos a los valores iconológicos, no solamente propios del edificio en sí, sino de sus gestores, arquitecto y propietario; e, incluso, nos muestra los valores simbólicos que sus obras poseían y que conscientemente utilizaban para su formalización.

Es difícil acercarnos a lo que en el pasado significaba el uso de las proporciones. M. Baxandall analiza, en el marco de la Italia renacentista, lo cercano y cotidiano que resultaban en la vida mercantil los problemas de proporciones⁶⁶ y la regla de tres, que era la forma en que el Renacimiento trataba los problemas de la proporción⁶⁷. Esta simple regla se usaba para comisiones, descuentos, reducción de tara, adulteración de mercancías, la venta, el cambio de dinero, operaciones que entonces ocupaban la atención mercantil y monetaria de un modo exclusivo. Así, se usaba diariamente la fórmula de la proporción geométrica: “*A es a B como C es a D*”, lo cual nos indica hasta qué punto la proporción es un problema de identidad de razones, no de identidad de números⁶⁸. Para nuestro propósito, lo importante es la cercanía de competencias que suponían los problemas de la sociedad mercantil o del cambio de moneda, “con los de hacer y mirar cuadros”⁶⁹, o con trazar y mirar arquitectura. Un hombre de comercio, como era Fabio de Espinosa, había de poseer una preparación relevante sobre la proporcionalidad en la arquitectura, “porque el pequeño paso desde las proporciones internas de una sociedad mercantil a las proporcio-

Sobre la geometría como fundamento, para la explicación sólida y amplia del lenguaje arquitectónico, ver: F. CHURCA GOITIA, “Geometría, Memoria y Estilo en la Arquitectura”, *Revista de Ideas Estéticas*, núm. 4.

Sobre el uso práctico de las teorías de proporciones, ver: B. ZEVI, *Arquitectura in nuce. Una definición de arquitectura*, Madrid, 1969 (1964), pp. 179 y ss.

⁶² Cfr. D. PEDDE, *La geometría en el arte*, Barcelona, 1979 (1976), p. 89.

⁶³ E. PANOFKY, *El significado de las artes visuales*, Buenos Aires, 1970, p. 61.

“...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)...”.

⁶⁴ Tenemos en cuenta el rigor de datos, ya que permite avalar la validez científica del método, realmente revelador de las intenciones lingüísticas; puesto que al encontrarse en el comienzo del proceso compositivo, hace necesario un rigor en las etapas sucesivas de análisis.

Nuestro análisis recorre el camino siguiente: (MEDICIÓN-DIBUJO-ANÁLISIS GEOMÉTRICO-CONOCIMIENTO DE PROPORCIÓN EMPLEADA-SIGNIFICADO-IDEA RECTORA).

⁶⁵ J. ORTIZ Y SANZ, *Los diez libros de arquitectura de M. Vitruvio Polión...*, facs. citado, p. 58.

⁶⁶ M. BAXANDALL, *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*, Barcelona, 1978 (1972). Ver Cap. II, apartado 10, “Intervalos y proporciones”, pp. 121 a 131.

⁶⁷ Sobre problemas y usos de la proporción en el Renacimiento ver: F. CALANDRI, *De Aritmética*, Florencia, 1491. *Libro di mercatantie et usanze de paesi*, Florencia, 1481. Ambos citados en: M. BAXANDALL, *Pintura y vida cotidiana...*, op. cit., pp. 123 a 125.

nes internas de un cuerpo físico se daba naturalmente en el curso normal de los ejercicios comerciales y prestamistas”⁷⁰.

Sería exagerado afirmar que Mazuecos el Mozo construyó la portada con las proporciones citadas por agradar una tan específica sensibilidad de Fabio Nelli, pero esa misma especialización en el uso práctico de las proporciones que poseía Fabio Nelli, constituía una disposición hacia la experiencia visual, suponía atender y entender la estructura formal de la portada como combinación de dos cuerpos geométricos simples. La comprensión de las proporciones elementales en esta portada era algo mucho más sencillo, según el nivel matemático, que aquéllo a lo que estaba acostumbrado el banquero de la nobleza española, poseedor de una excepcional habilidad en las matemáticas, el cálculo y la regla de tres.

El uso de las proporciones para la formalización de la portada no representó, pues, solamente un método del que se sirvió nuestro arquitecto para ordenar sus elementos, sino una estética admitida en su uso y comprendida en su percepción visual, dado que existía similitud entre las competencias matemáticas utilizadas por Fabio de Espinosa y las que emplea Mazuecos para producir la proporcionalidad arquitectónica.

El estudio del uso de la proporcionalidad en las arquitecturas clasicistas, tanto españolas como italianas, al margen de las proporciones propias de los órdenes y los estudios generales sobre sus bases teóricas, es inexistente. Resulta imposible, por tanto, el referirnos a un trabajo sistemático de estos temas, pero gracias a los realizados por F. Chueca Goitia y L. Cervera Vera, sobre los dos edificios más importantes del entorno cercano, la Cuarta Colegiata y el Colegio de Santa Cruz, de Valladolid⁷¹, podemos afirmar que el empleo de la proporcionalidad en la ordenación formal de sus arquitecturas era base para la búsqueda del placer visual y la herramienta irrefutable para la consecución de la armonía. No es singular, en el Palacio de Fabio Nelli, el uso de la proporcionalidad, pero la carencia de dibujos fiables, así como de su análisis posterior, no permite afirmar que nos encontremos ante un método general.

En Italia, el ya citado trabajo de Franco Borsi, sobre la obra completa de Alberti⁷², arroja algo de luz acerca de lo que representó su utilización en la práctica compositiva del humanista italiano, y establece una inexcusable dependencia entre los trazados de sus fachadas y plantas con el uso de las proporciones⁷³. Por medio de un análisis complejo, se deduce como predominante la proporción (1:1), en San Sebastián y San Andrés, de Mantua, y la (1:2) en la fachada florentina de Santa María Novella y en el Templo Malatestiano, en Rímimi. Sistemas de proporciones que un siglo más tarde se siguen utilizando, dado que Palladio utiliza el doble cuadrado, la propor-

⁶⁸ Cfr. D. PEDOE, *La geometría en el arte*, *op. cit.*, pp. 89 y ss.

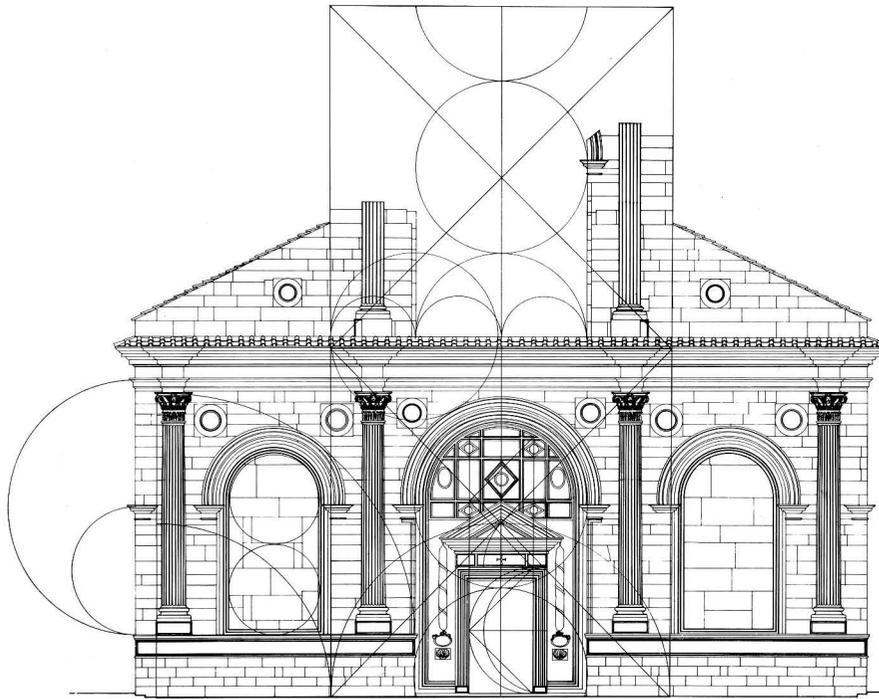
⁶⁹ M. BAXANDALL, *Pintura y vida cotidiana...*, *op. cit.*, p. 124.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 125.

⁷¹ Sobre las proporciones de la Cuarta Colegiata de Valladolid, ver: F. CHUECA GOITIA, *La Catedral de Valladolid...*, *op. cit.* Cap. “Arquitectura, número y geometría”, pp. 69 y ss. y Cap. “Exteriores de la Catedral de Valladolid”, pp. 120 y ss. F. CHUECA GOITIA, “Arquitectura, número y geometría. A propósito de la Catedral de Valladolid”, *Revista de Ideas Estéticas*. Tomo III, núm. 9, 1945, pp. 17 a 41. Sobre las proporciones empleadas en Santa Cruz, ver: L. CERVERA VERA, *Arquitectura del Colegio Mayor de Santa Cruz en Valladolid*, Valladolid, 1982, pp. 44 y ss.

⁷² F. BORSI, *León Battista Alberti...*, *op. cit.*

⁷³ *Ibidem*, pp. 84, 139, 140, 210, 212 y 234.



TEMPLO MALATESTIANO. Rimini. L. B. Alberti. Proporciones de la fachada según F. Borsi.

RAFAEL. Escuela de Atenas. Detalle. De: R. Wittkower, "Sobre la Arquitectura...".

ción (1:2), superponiendo un tercer cuadrado central (caso de la Villa Zeno, en Cesalto) del mismo modo, en la práctica, a cómo lo utilizó Alberti en Florencia y Rímini. Fue un uso extendido en el tiempo desde el primer Renacimiento hasta finales del XVI, y también en el espacio, siendo testimonio la arquitectura del foco clasicista valisoletano.

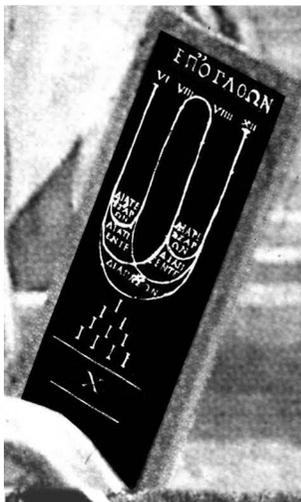
Así pues, el secreto de la búsqueda de la belleza a través del uso del sistema proporcional, no reside en las formas en sí, sino en la relación que existen entre ellas. Pero el uso de la relación proporcional (1:2) no garantiza un rectángulo más hermoso que el que está conformado por la proporción áurea, y es más fácil de aplicar en un edificio que la proporción dos a uno. Sin embargo, la proporción más empleada en el Renacimiento, y que aparece en nuestra portada, es la de más difícil aplicación y no necesariamente la más bella. En este sentido, el uso de las proporciones (1:2), (2:3) y (3:4) fue preferido en el Renacimiento antes que las proporciones, como la "divina", basadas en relaciones puramente geométricas, y como aclaró R. Wittkower⁷⁴, el origen teórico de ambas proporciones es el mismo, tal y como refiere Platón en su *Timeo*⁷⁵.

Es ocioso insistir en la atracción que estas proporciones ejercían sobre los arquitectos medievales, reflejado tanto en sus obras como en los textos⁷⁶, y que se ejemplifica y resume en el libro, de fecha tardía de 1509,

⁷⁴ R. WITTKOWER, "Sistemas de proporciones". *Sobre la arquitectura en la edad del humanismo*, Barcelona, 1979 (1974-1978), pp. 525 a 539, p. 533. Artículo publicado con anterioridad en, *Architects' Year Book*, Tomo V, 1953, y en *Daedalus*, Invierno, 1960.

⁷⁵ M. FICINO, *Divino Platonis opera omnia*, 1588, *Timeus de generatione mundi*, pp. 456 a 497. (Ejemplar utilizado: Biblioteca Colegio Mayor de Santa Cruz en Valladolid). Traducción manejada: PLANTÓN, *Timeo o de la Naturaleza*. Traducido del griego por F. de P. Samaranch. *Platón obras completas*, Madrid, 1988 (1966), pp. 1103 y ss.

⁷⁶ V. DE HONNOCOURT, *Manuscrito Álbum*. Ed. facs. empleada: París, 1976.



sobre la *Divina Proporcione*, de Luca Pacioli⁷⁷. Los arquitectos del Renacimiento conocían dicho texto, así como eran conscientes de las propiedades “peculiares y excepcionales de la Sección Áurea”⁷⁸. Sin embargo, su uso en arquitecturas renacentistas es mínimo, o cuando encontramos la Sección Áurea, como en la portada vallisoletana (proporción del balcón), “podemos decir con certeza que no fue puesta deliberadamente allí”⁷⁹.

Así pues, existía un antagonismo entre las proporciones “irracionales”, propias de arquitecturas medievales, y las “rationales”, empleadas en el Renacimiento, y aún siendo ambas derivadas del mundo de las ideas pitagórico-platónicas, resultaban claramente distintas e irreconciliables: la medieval, dependiente de la geometría y la renacentista, cercana a las relaciones numéricas simples. Su diferencia radical consistía en el carácter inconmensurable de las primeras, frente a la conmensurabilidad de las renacentistas, siendo éste “el punto nodal de la estética renacentista”.

Los humanistas del primer Renacimiento tendieron al neoplatonismo y consideraban la obra de Platón como la síntesis de la cultura griega, pese a que en el mismo siglo xvi, el matemático Cardano⁸⁰ atribuyó a Vitruvio una teoría de la proporción basada en la música, aunque la lectura de su obra no nos permite afirmarlo⁸¹. Quien estableció el eslabón entre la estética renacentista y la bella explicación griega de las proporciones “musicales” fue Alberti, en su *Re Aedificatoria* formulando una teoría aritmética de las proporciones inspirada en los intervalos armónicos de la escala musical griega. En la “Escuela de Atenas” (1509-1512), Rafael expresó esta teoría pitagórica a través de la pequeña tablilla donde aparecen las relaciones VI-VIII-VIII-XII, que expresan gráficamente las proporciones (1:2:3:4).

Teniendo en cuenta las consideraciones anteriores y aunque nos acerquemos a puntos de vista menos objetivables, no debemos tomar como anecdótico el hecho de que toda la composición de la fachada de Fabio Nelli esté predominantemente organizada mediante la proporción (1:2), que, según la teoría derivada de los intervalos armónicos de la escala musical griega, es la que corresponde a la octava mayor⁸², el más perfecto de todos los acordes musicales⁸³. Por otra parte, aunque la relación dos a uno implica dificultades en la aplicación compositiva en un edificio, sin embargo, resuelve la ordenación de la portada palaciega, y dota a la composición general de un impulso direccional dentro de un eje que centra la composición de toda la fachada, todo lo cual se culmina con el escudo heráldico sito en el frontón.

Si llevamos el estudio de las proporciones a la fachada, de la cual forma parte la portada, se nos confirma el uso de las proporciones aritméticas, así como la ordenación axial según la regla de las proporciones (2:3) y (3:4),

⁷⁷ L. PACIOLI, *La divina proporción*, 1509. Ed. empleada, Buenos Aires, 1959 (1946).

⁷⁸ Cfr. R. WITTKOWER, *op. cit.*, p. 537.

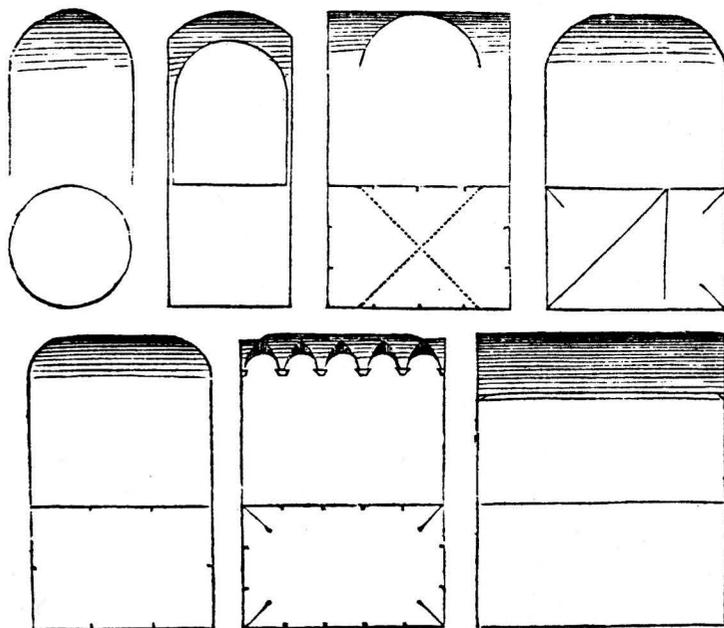
⁷⁹ R. WITTKOWER, *op. cit.*, p. 537.

⁸⁰ D. PEDOE, *La geometría...*, *op. cit.*, p. 90.

⁸¹ J. ORTIZ Y SANZ, *Los diez libros de arquitectura de M. Vitruvio Polión...*, facs. citado. Vitruvio habla de los tonos y órdenes musicales, sin relacionarlos con ninguna proporción, cuando explica la situación y forma de los vasos de resonancia en los teatros, pp. 117 y 118. También se refiere a la música cuando explica su necesidad de conocerla por parte de los arquitectos: “...Sabrá de Música, para entender las leyes del sonido y matemáticas;...”, p. 5, pero, como vemos, sin relacionar música con matemáticas y proporciones.

⁸² Cfr. R. WITTKOWER, *op. cit.*, p. 529.

⁸³ Cfr. D. PEDOE, *op. cit.*, p. 90.



que son las que están directamente relacionadas con la teoría de la analogía musical. En el primer Renacimiento esto no nos hubiera sorprendido, dado la indiscutible autoridad que se le reconocía a Alberti, primer mentor de esta teoría, tanto en sus escritos como en la práctica de sus proyectos. La consideración de ser, cronológicamente, un siglo posterior, implica en Mazuecos (1556-1609) una opción albertiana en el uso de las proporciones, cuando ya se había disipado el primer ímpetu del Renacimiento, y Palladio (1518-1580) se había mostrado “bastante cauto con respecto a cualquier explicación teórica de lo que realizaba”⁸⁴. Palladio y Alberti confiaban en las medidas de los edificios clásicos, pero la insistencia de la Contrarreforma en la importancia de la autoridad, Vitruvio⁸⁵, diferencia radicalmente la justificación teórica del empleo de las proporciones. Palladio rechaza la analogía musical (nada de ella se dice en el texto de Vitruvio) y esto, que para Alberti es el armazón de toda la teoría proporcional, es usado por el arquitecto vicentino de un modo práctico, aplicando las proporciones aritméticas armónicas para determinar las de las “salas abovedadas”⁸⁶.

La elección de Mazuecos a favor de las ideas albertianas se justifica por una doble razón. Por una parte, tras el Concilio de Trento, el hecho de estar cuestionada la validez de toda explicación teórica basada en el neoplatonismo del primer Renacimiento italiano, favorecía las posturas más prag-

⁸⁴ *Ibidem*, p. 91.

⁸⁵ Cfr. E. BATTISTI, “Storia del concetto di Manierismo in Architettura”. *B.C.I.S.A., A. Palladio*, Tomo IX, Vicenza 1967.

⁸⁶ A. PALLADIO, *I Quattro Libri dell'Architettura*, Venetia 1570. Ed. facs. Milano, 1980. *Libro Primo*, Cap. XXIII. *Dell'altezza delle stanze*, pp. 53 y 54. Ver: J. RIVERA BLANCO, “Introducción” a *Andrea Palladio. Los cuatro libros de arquitectura*. Madrid, 1988, pp. 28 y ss.

⁸⁷ Ver cita núm. 65.

⁸⁸ Cfr. M. BAXANDALL, *Pintura y vida cotidiana...*, op. cit., p. 126.

⁸⁹ Cfr. R. WITTKOWER, op. cit., p. 534.

⁹⁰ *Ibidem*, p. 535.

⁹¹ D. SAGREDO, *Medidas del Romano... año 1549*, ed. facs. cit. Cap. sin núm. "Comiençan las medidas del romano". "... porque ninguna cosa ay tan subida y estimada en el nudo que en el hombre no se balle. Y como los primeros fabricadores no tuviessen reglas para traçar/repair tir/y ordenar sus edificios: parecíalca seavian y mirar la cõposicion del hombre:el qual fue criado y formado de natural proporcion:y especulando los tercios y escudriñando las medidas de su estatura/y cotejando unos miembros a otros:hallarò la cabeça ser mas excelente:y della todos los otros:como de miembro mas principal tomavan medida y proporcion:- porque de su rostro sacaban en compas para formar los braços/las piernas/las manos:y finalmente todo el cuerpo:de donde tomaron ciertas reglas y medidas naturales para dar proporcion y autoridad a los repartimientos y ordenanças de sus edificios".

⁹² J. ORTIZ Y SANZ, Los diez libros de architectura de M. Vitruvio Polión..., facs. cit. *Libro Tercero, Cap. Primero*, p. 58. "...Compuso la naturaleza el cuerpo del hombre de suerte, que su rostro desde la barba hasta lo alto de la frente y raiz del pelo es la decima parte de su altura..."

⁹³ Este canon referido de Felipe de Borgoña hace mención al rostro. A la cabeza le corresponde este módulo (canon-rostro), más un tercio del correspondiente a la medida desde la raíz del cabello hasta la parte superior del cráneo. La medida de toda su altura es de nueve módulos (canon-rostro) y un tercio. Cfr. F. MARIAS Y A. BUSTAMANTE, "Introducción a: D. SAGREDO, *Medidas de Romano...*, op. cit., pp. 5 a 139, p. 79.

Recordemos que para Vitruvio, la medida de toda la altura (canon-rostro), es de diez módulos.

máticas, como las representadas por Palladio e implicaba, a su vez, que el mantenimiento y defensa de proporciones musicales significaba ir contra corriente, según la ideología del momento. En segundo lugar, el hecho de que la composición naciera de las ideas y proyectos de Juan del Ribero Rada, quien fue, como ya se ha hecho notar, el arquitecto difusor en el foco vallisoletano de la obra del arquitecto vicentino, confiere una dimensión aparentemente contradictoria, a la compleja personalidad arquitectónica de Mazuecos.

No se quiere dar a entender, con todo, que Mazuecos el Mozo trasladase las proporciones musicales a las visuales en el Palacio de Fabio Nelli, sino que la consideración de la belleza en las relaciones de los primeros números que empleó, estaba justificada por la armonía de la escala musical griega, y que bajo tal consideración se acercaba más a los conceptos propuestos por Alberti que a la praxis y teoría de Palladio.

Con ello, se añade otro perfil importante al pensamiento arquitectónico que se deriva del análisis de la obra palaciega del arquitecto vallisoletano, que, por otra parte, no hace sino sumar datos acerca de su postura directamente relacionada con Alberti, tanto en la teoría como en la práctica.

Retomando el principio axiomático vitruviano citado al comienzo, sobre la buena composición de los edificios: "No puede ningún edificio estar bien compuesto sin la simetría y proporción, como lo es un cuerpo humano bien formado"⁸⁷, nuestro interés se concreta en la relación que este principio establece entre la bondad de la composición, en relación al uso de la simetría, y la proporción, no sólo desde un punto de vista autónomo, sino en relación con las simetrías y proporciones del cuerpo humano.

Leonardo da Vinci elaboró teóricamente las proporciones de un cuerpo humano, considerado desde una concepción aritmética⁸⁸, alejándose así de los criterios geométricos que prevalecían en la Edad Media, sintetizados en el cuaderno de Villard de Honnecourt⁸⁹. Con un análisis geométrico de estas proporciones, Leonardo "medía y comparaba las proporciones de una parte del cuerpo con otra y establecía relaciones de enteros como 1:2 y 1:3. En cambio, Villard de Honnecourt, muestra figuras cuyas proporciones están determinadas por un entramado de geometría pitagórica, como triángulos equiláteros y pentagramas"⁹⁰. Sagredo, en el capítulo "Comienzan las medidas del Romano", de su *Medidas del Romano* (1526)⁹¹, partió de la cultura vitruviana⁹² y justificó las medidas arquitectónicas por los condicionantes antropomórficos, recomendando cánones alejados del de Vitruvio, diez rostros, en favor del canon "auténticamente moderno" de Felipe de Bigarny⁹³.

Nuestro interés se centra tanto en la relación de las proporciones aritméticas antropomórficas, empleadas en los estudios de las proporciones humanas, como su uso en la arquitectura. La lectura del texto de Sagredo ayuda a clarificar este concepto, pero más aún los esquemas antropomórficos de templos, de Rodrigo Gil de Hontañón, que podemos conocer por medio del *Compendio* realizado por Simón García, en el cual se hace un resumen de las dos versiones dispares de las proporciones, la geométrica y la aritmética, de base antropomórfica. En palabras de Bonet Correa: “Rodrigo Gil de Hontañón... intentó explicar el reparto proporcional de los distintos miembros de un edificio de acuerdo, por una parte, con la armonía y simetría del cuerpo humano y, por otro lado, por medio del sistema gráfico de particiones y triangulaciones geométricas”⁹⁴, al uso de Honnecourt, Matthäus Roritzer o la edición del Vitruvio por Cesariano.

En Hontañón confluyeron dos experiencias, una heredada de la Edad Media y relacionada con las proporciones geométricas, y la segunda, que se identifica con la búsqueda práctica del axioma vitruviano, sobre la aplicación de la proporción aritmética, la cual ya no sólo queda contrastada por el neoplatonismo renacentista sino justificada por su base antropomórfica vitruviana.

A nuestro interés por añadir referencias, habría que sumar el *Libro segundo de la proporción del cuerpo humano*, de Juan de Arphe y Villafañe, que publicara en su “*De varia commensuración para la Escultura y arquitectura*” (1858)⁹⁵, en el cual el análisis es realizado exclusivamente desde parámetros de proporciones aritméticas, aunque dicho interés se centra particularmente en el empleo de las proporciones aritméticas por Mazuecos el Mozo, y en cómo se fundamentan las proporciones antropomórficas traducidas a medidas arquitectónicas, Vitruvio, salvo su propuesta de canon antropomórfico, no concretó cómo debía aplicarse la simetría y proporción que debían regir todo edificio bien compuesto, pero estableció el principio de relaciones proporcionales sobre la arquitectura y el hombre.

En el entorno próximo temporal, geográfico e ideológico de nuestra arquitectura, debemos referir al Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial. La colocación de la primera piedra, el 23 de abril de 1563⁹⁶, por parte de su arquitecto, Juan Bautista de Toledo, junto a Gregorio de Robles y Pedro de Tolosa, supuso la declaración expresa de un principio del pensamiento místico del Renacimiento, en el cual se entendían las proporciones de un modo profundamente simbólico: la propuesta de dimensión, tanto para ésta como para la segunda piedra, fueron dictadas y grabadas de acuerdo a los planos e instrucciones de Juan Bautista de Toledo y en su cara vista y posterior figuró solamente el nombre del rey y el de su arquitecto,

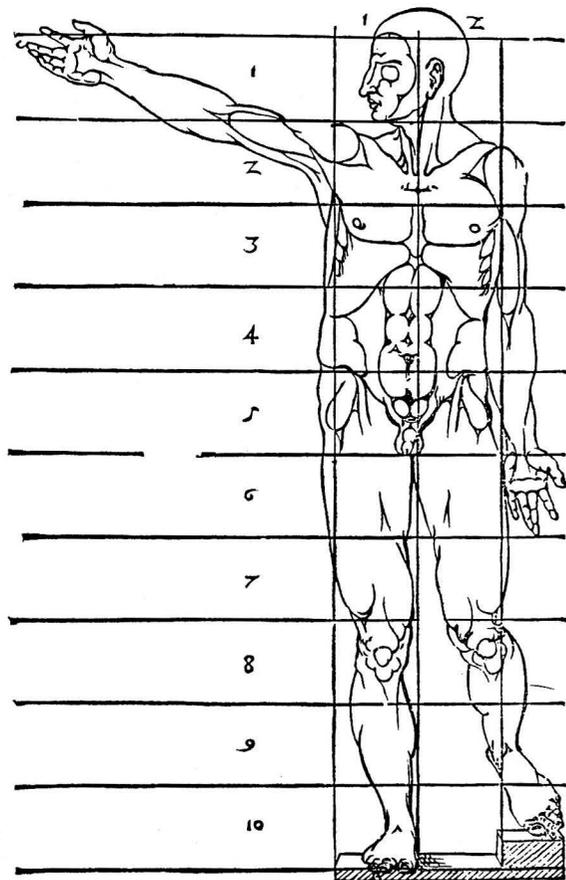
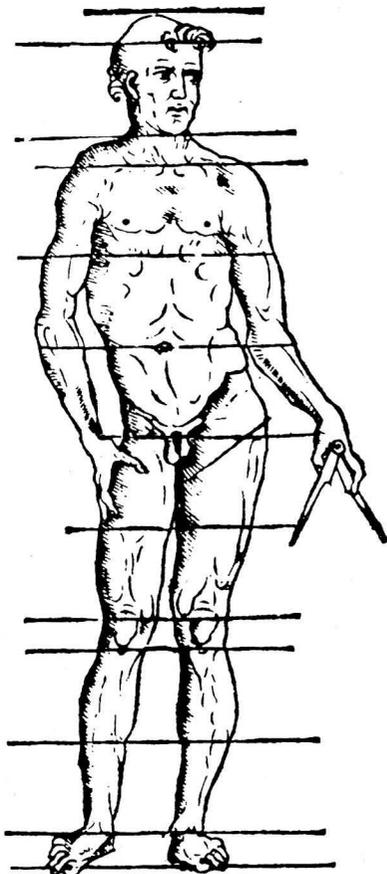
D. SAGREDO. *Medidas del Romano*. (Toledo, 1526). ►

J. DE ARPHE Y VILLAFANE. *De Varia Commensuración para la Escultura y la Arquitectura*. (Sevilla, 1585). ►►

⁹⁴ B. CORREA, “Simón García”, en: D. WIEBENSON, *Los Tratados...*, op. cit., pp. 114 a 116, p. 116.

⁹⁵ I. DE ARPHE Y VILLAFANE, *De varia commensuración para la escultura y arquitectura...*, Sevilla 1585, ed. facs. Valencia, 1979, *Libro Segundo, Tratado de la proporción y medida particular de los miembros del cuerpo humano...*, “...proporción del hombre, que es la que emos tratado, la qual como emos dicho, toma su principio del rostro, como parte mas principal, y contiene en todo su alto diez tamaños de su rostro...”, p. 12. Sobre este proceso geométrico de composición, ver: M. CALI, *Da Michelangelo all'Escorial, Momenti del dibattito religioso nell'arte del cinquecento*. Torino, 1980, pp. 155 y ss.

⁹⁶ Cfr. P. MARTÍN GÓMEZ, “Las tres primeras piedras del monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial”, *Homenaje a Juan de Herrera*. L. CERVERA VERA y otros, Santander, 1988, pp. 75 a 91.

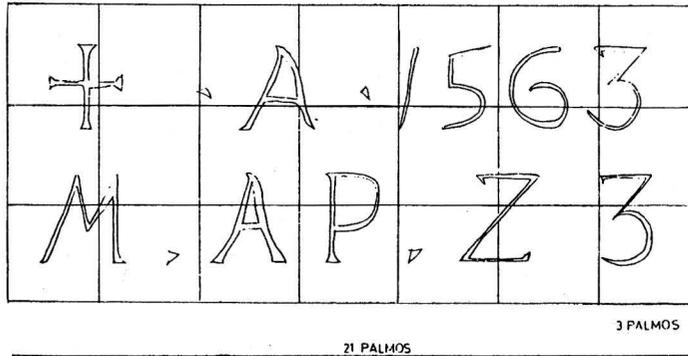
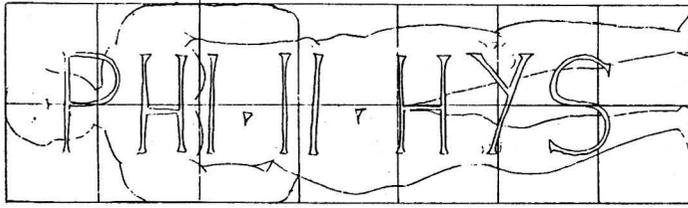


⁹⁷ J. HERRERA, *Tratado de la figura cúbica*. Manuscrito 1580, Madrid, 1976. Ensayo sobre la Filosofía de Raimundo Lulio; esta Tratado está indirectamente vinculado a su quehacer arquitectónico. Cfr. D. Wiebenson, *Los Tratados...*, op. cit., p. 267. Sobre las implicaciones del *Discurso sobre la forma cúbica*, en relación al hermetismo y astrología, ver: M. CALI, *Da Michelangelo all'Escorial. Momenti del dibattito religioso nell'arte del cinquecento*, op. cit., pp. 229 y ss. Además: J. RIVERA BLANCO, "Juan de Herrera en el contexto de la arquitectura del siglo XVI", *Homenaje a Juan de Herrera...*, op. cit., pp. 59 a 72, pp. 67 y ss.

escritos por Juan de Herrera. La utilización de la proporción antropomórfica (2:7) revela el simbolismo geométrico conferido a esta proporción, que preocupó a Juan de Herrera en el *Discurso de la figura cúbica*, de 1589⁹⁷.

Al maestro de Mazuecos, Juan de Herrera, le importó grandemente el proyecto que realizara J. B. de Toledo de esta piedra, lo cual se demuestra por la confesión al Rey, cuando declara: "la cual yo escribí de mi mano"⁹⁸.

Sin embargo, la proporción antropomórfica (2:7) no concuerda con el canon vitruviano geométrico inscrito en un cuadrado y en un círculo, sino que es consecuencia de una manera de proporcionar el cuerpo humano para dotar a la arquitectura de una vitalidad antropomórfica, según el modo de Filarete, Angelo da Cortina, Gianozzo Manetti, Lomazzo, o Francesco di Giorgio Martini⁹⁹. Francesco di Giorgio, al igual que Gaurico, manifiesta la preocupación por los valores añadidos a la teoría de las proporciones "como encarnación visual de la armonía musical"¹⁰⁰. El texto de Giorgio Martini, en el *Cuarto Tratado* (1476, como fecha más probable)¹⁰¹.



Primera piedra del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial. Según P. Martín Gómez.

F. GIORGIO MARTINI. Trattati di architettura, ingegneria e arte militare. (1476).

Sí que establece la proporción antropomórfica (2:7) empleada por Juan Bautista de Toledo y que interesó a Herrera. Aún más, muestra prácticamente el axioma vitruviano de los condicionantes antropomórficos en el uso de las proporciones, justificándolo por la búsqueda de la perfección del templo, tomando como modelo la proporción antropomórfica de la columna: “E per questo ho terminato di mostrare proporzionale e geometricamente la commensurazioni de’tempi oblonghi angulati di più facce, sì come dal corpo umano derivato. Sia in prima il corpo in sette equali parti «diviso» tollendo la misura da tutta la testa. Di poi si tiri una linea dell’infima parte al sommo del craneo e un’altra al posamento de’piei, la quale si partirà in quattro equali parti”¹⁰².

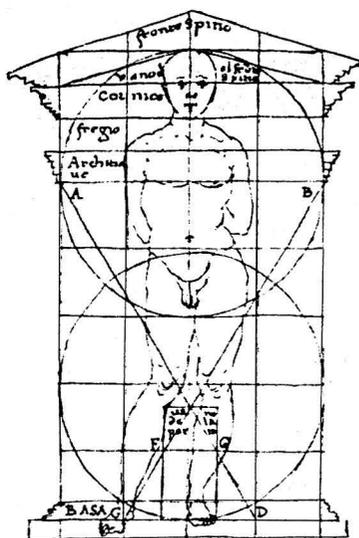
Llegados a este punto, es sorprendente la igualdad en el uso de las proporciones en la portada de Giorgio Martini con las que emplea Mazuecos en la de Fabio Nelli. Si Juan Bautista de Toledo utiliza la proporción (2:7) para la primera piedra del Escorial, según el tratado de Giorgio, Mazuecos formaliza la portada palaciega tomando, literalmente, el ejemplo del Tratado italiano. Al emplear como modelo las proporciones de la figura humana, el autor concretó geoméricamente en la portada el tan aludido principio de Marco Vitruvio Polión, quien cifraba en el cuerpo humano el modelo arquitectónico de simetría y proporción. La inclusión de la proporción antropomórfica (2:7) en el total de la portada palaciega (4:8) es, pues, similar al método propuesto teóricamente por Martini en su Tratado. Si

⁹⁸ P. MARTÍN GÓMEZ, *op. cit.*, p. 88. “...Serví con los dichos 100 ducados desde el dicho año de 1563 hasta el de 1567, andando siempre con el dicho Juan Bautista adonde quiera que iba, y con él me hallé al sentar de la primera piedra de la fábrica de san Lorenzo el Real, la qual yo escribí de mi mano...”

⁹⁹ Cfr. E. PANOFKY, *El significado de las artes visuales...*, *op. cit.*, pp. 71, 72, 104 y 127.

Sobre la difusión de estas ideas, incluso fuera del contexto arquitectónico, son prueba elocuente los versos escritos por Lope de Vega en su *Arcadia* (1598), Libro tercero, citados en: J. ORTIZ Y SANZ, *Los diez libros de arquitectura de M. Vitruvio Polión...*, facs. citado, *Libro Tercero, Cap. Primero*, p. 58, nota 3:

“Unirse bien las partes que componen el rostro y cuerpo de la hermosa dama, Forma la perfeccion que agrada tanto: De diferentes unidad se llama; Como el agudo y grave, que disponen Dulce y acorde el son perfecto al canto,



añadimos al principio anterior el de la teoría proporcional, como visualización de la armonía universal experimentada por las armonías musicales, definimos mejor el complejo perfil del empleo de la proporción por parte de Mazuecos el Mozo. Es comprensible su postura humanista, dada su formación junto a Herrera, pero resulta sorprendente la capacidad reflexiva con respecto a las proporciones particularmente sus conexiones con los textos de los teóricos. De la cita de Giorgio Martini podemos referir la alusión al carácter antropomórfico de los órdenes y la justificación de su uso. Tanto por el uso de las proporciones dentro de la regla de los órdenes, como por las proporciones rectoras de toda la composición de la portada de Fabio Nelli, lo que se sigue es el axioma vitruviano, según el cual, el hombre y las proporciones de su cuerpo resultan los modelos rectores de los principios armónicos de la arquitectura.

Reiniciamos de este modo el discurso inicial, en donde manifestábamos nuestro interés por la búsqueda de la idea rectora expresada por la arquitectura, como consecuencia del orden superior, del cual depende la forma y sus relaciones proporcionales. Dicha idea rectora sitúa al hombre como origen desencadenante de todo el proceso compositivo, y su reflejo lo constituye el empleo de las proporciones del cuerpo humano y su simetría en la ordenación de todo el organismo compositivo, al igual que cada uno de los órdenes y sus partes tienen al hombre como modelo.

*Pensar que todo quanto
A la regla comun se reduxere
Perfecto hermoso fuere,
Negára la concordia, que sostiene
La perfeccion que tiene
Un edificio, que sin ella es vano;
Y mas el cuerpo y edificio humano”.*

¹⁰⁰ Cfr. F. MARÍAS y A. BUSTAMANTE, “Introducción” a: D. SAGREDO, *Medidas de Romano...*, op. cit., p. 89.

¹⁰¹ F. GIORGIO MARTINI, *Trattati di architettura...*, facs. cit. pp. 393 y ss.

¹⁰² *Ibidem*, f. 38v Tav. 228, líneas 8 a 13, transcrito en p. 394.

EL ORNAMENTO

LA OPINIÓN DE VITRUVIO

Hemos comenzado el estudio lingüístico de la portada de Mazuecos el Mozo con la oportunidad, ofrecida por los órdenes, para establecer un primer contenido temático pre-iconográfico o, como lo ha definido Panofsky¹, primario o natural, que dota al palacio de Fabio de Espinosa del carácter alegre y mundano propio de los órdenes empleados. Un segundo análisis sobre las proporciones que ordenan toda su composición, nos acercó al nivel de interpretación lingüístico iconológico, que viene constituido por el mundo de los valores «simbólicos», y que dota al edificio de un significado intrínseco o contenido. Este sentido más profundo que se reconoce en los símbolos y los síntomas culturales del período, sitúa al hombre como centro ideológico, con carácter triunfal, y se acusa en la elección del tipo formal de portada. Existe entre ambos niveles de contenido semántico, siguiendo la nomenclatura de Panofsky, uno secundario o convencional, que se concluye del análisis iconográfico de las imágenes y alegorías que aparecen en la ornamentación de la portada objeto de estudio.

Este segundo nivel lingüístico se manifiesta en las historias y alegorías, que se identifican con las imágenes representadas en la ornamentación de la portada, condensadas en el friso del primer orden y en las albanegas del arco, imágenes narrativas que cumplen con la tercera clave de la finalidad de la forma: la del gusto o del ornamento, la cual relaciona, a su vez, con la *venustas* vitruviana², adquiriendo un valor semántico y unos significados propios en la plástica del Renacimiento.

Nuestro objetivo se cifra en analizar las diferentes imágenes grotescas que rellenan la portada palaciega, según las claves del pensamiento y la lite-

¹ E. PANOFSKY, *Estudios sobre iconología*, Madrid, 1976 (1962), pp. 13 y ss. Nos ha resultado muy explicativo de estas ideas, su esquema en el cuadro de la p. 25.

² Cfr. S. MARCHÁN FIZ, "La arquitectura de K. F. Schinkel desde nuestra presente condición", en *Revista Arquitectura*, núm. 250. Madrid, 1984, pp. 61 a 74, p. 72.

ratura de la época, y encontrar el significado preciso que tienen formas ornamentales cargadas de metáforas, tan características en el siglo, de modo que nos expliquen la concepción del mundo de sus moradores.

Los problemas lingüísticos relacionados con la iconografía, que caracterizan tantas arquitecturas del Renacimiento, entendemos que deben tenerse en cuenta porque, aunque no incidan en el estudio directo de la arquitectura, ayudan a una mejor comprensión de la misma, siendo, además, que su empleo ornamental interesó a los arquitectos del Renacimiento desde el descubrimiento de los grutescos en las ruinas de otro palacio, el de Nerón, en el Esquilino romano.

Nos parece oportuno citar a Vitruvio, dado que manifiesta claramente su opinión contraria a este tipo de ornamento, *“que los antiguos copiaban de cosas realmente existentes, lo reprueba el depravado gusto de estos tiempos: pues hoy se pintan en los enlucidos, antes monstruosidades, que representaciones de cosas verdaderas”*. Arremete Vitruvio contra algo que se manifiesta como moda de su tiempo, reprobando no sólo esta novedad, sino a los censores por la permisión de tales decoraciones. *“Estas cosas ni existen, ni existieron, ni menos pueden existir. Sin embargo han prevalecido tanto semejantes novedades, por la estupidez de los censores, que van haciendo desconocer la verdadera belleza de las Artes. En efecto... ¿cómo los troncos y vástagos pueden producir flores que se vayan transformando en medias figuras? Y los hombres, viendo estos absurdos, no los condenan, antes gustan de ellos, sin ponerse a averiguar si ello puede ser ó no”*³.

Se desconoce la fecha de la publicación del texto vitruviano, aunque se especula con la del año 27⁴, pero una notable influencia en la decoración “grutesca”, tan criticada en el texto, hubieron de haber tenido *Las Metamorfosis*, de Publio Ovidio Nasón (43 a.c.-17 d.c.), autodefinido como *“el cantor de los delicados amores”*⁵. La importancia del texto de Ovidio, que narra desde la transformación del Caos hasta la transformación de Julio César en estrella, en relación a la decoración, pone en cuestión, ya desde su origen (moderno para Vitruvio), la aprobación de su uso como motivo de Decoro. Resulta comprensible que las controversias iniciales se trasladasen quince siglos después a otros autores, que nunca habían admirado “lo clásico” con tanta devoción.

Si es ocioso referir la consideración del texto de Marco Vitruvio en el quinientos, no lo es tanto la de Ovidio y sus *Metamorfosis*, que recoge tanto las fábulas mitológicas griegas como las romanas. El antagonismo de origen sobre el papel del ornamento, pictórico y arquitectónico, entre el texto de Ovidio, frente a la doctrina vitruviana, lejos de quedar resuelto, se aviva quince siglos después, en pleno centro de la polémica arquitectónica hispana.

³ J. ORTIZ Y SANZ, *Los diez libros de arquitectura de M. Vitruvio Polión...*, facs. citado. *Libro Séptimo, Cap. Quinto*, pp. 178 y 179.

⁴ *Ibidem*, pp. XVII y XVIII, párrafo XII. Ortiz establece la publicación del tratado sobre los años 723 a 727.

⁵ P. OVIDIO NASÓN, *Las metamorfosis*, Madrid, 1988 (1963). Traducción del latín: Federico Sainz de Robles. *Las metamorfosis* se traducen íntegramente al castellano por primera vez en 1580, en Salamanca, a cargo del doctor Sigler, a la que siguió *Las transformaciones de Ovidio, en octava rima*, por Felipe Mey, en Tarragona, 1586. En 1589 se publicaron en Valladolid *Las metamorfosis ovidianas, en tercetos y octavas*, por P. Sánchez de Viana; siendo ésta la última traducción completa al castellano publicada en el siglo xvi. Cfr. p. 15.

⁶ Novedad por un lado, en relación a la interpretación vitruviana de Juan de Herrera (ver: L. CERVERA VERA, "Esquema biográfico de Juan de Herrera, intérprete de los cánones vitruvianos". *Homenaje a Juan de Herrera...*, *op. cit.*, pp. 13 a 34. Cfr. p. 33 y 34.) y por otra, en cuanto al uso de este tipo de ornamentos sin aparentes presupuestos lingüísticos. Como ejemplo de este último caso, ver las portadas de Juan de Escalante para la Iglesia del Salvador de Valladolid y para la iglesia de San Pedro en Frómista, así como el enterramiento de los Pozas en la iglesia de San Pablo, en Palencia. (Ver: J. J. MARTÍN GONZÁLEZ y J. URREA FERNÁNDEZ. *Catálogo Monumental, Monumentos Religiosos de la ciudad de Valladolid, Primera parte*, Valladolid, 1985, pp. 29 y ss. M. A. ZALAMA RODRÍGUEZ, "Portadas retablo renacentistas en Valladolid y Palencia". *B.S.E.A.A.*, Tomo LIII, Valladolid, 1987, pp. 312 a 316.

⁷ La iconografía implica un método puramente descriptivo, bajo condiciones históricas concretas expresadas mediante temas y conceptos específicos. Por otro lado, la iconología se refiere al descubrimiento e interpretación de valores simbólicos, derivados de la premisa de que la actividad artística tiene impulsos más profundos a nivel del inconsciente individual y colectivo. Cfr. E. PANOFKY, *Estudios sobre iconología...*, *op. cit.*, pp. 13 y ss. Además: G. C. ARGAN, *Guida alla Storia dell'Arte*. Florencia, 1974, pp. 31 y ss. en: L. PATETTA, *Historia de la arquitectura...*, *op. cit.*, pp. 21 y 22.

⁸ Sobre el edificio, ver: J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *La Arquitectura Doméstica del Renacimiento en Valladolid*, *op. cit.*, pp. 137 a 140.

⁹ B. BENASSAR, *Valladolid en el Siglo de Oro...*, *op. cit.*, p. 484.

¹⁰ J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *Catálogo Monumental, Monumentos civiles de la ciudad de Valladolid*, *op. cit.*, p. 86.

¹¹ Cfr. B. BENASSAR, *op. cit.*, pp. 484-485.

La contradicción irresoluble entre la aceptación de los llamados "grutescos" y su crítica, se ve transformada en piedra en las arquitecturas del foco clasicista. Mazuecos el Mozo en la portada de Fabio Nelli, lo empleará siempre de una forma nueva⁶, contrariando la opinión y los dictámenes vitruvianos. La diferencia de esta portada con la proyectada por Diego de Praves, en cuanto al uso de este tipo de ornamento, es clave para comprender los motivos últimos de tan diferentes opciones.

EL MITO DE APOLO Y DAFNE

La comprensión del significado de estos ornamentos y su utilización en arquitectura, requiere saber más sobre el Valladolid de la época, no sólo a la búsqueda del significado iconográfico de las imágenes, sino de las razones iconológicas subyacentes tras ellas y, aún más, las ideas que sustentan el uso de tan bellas imágenes⁷.

La aseveración de que la biblioteca del conde de Gondomar, en su Casa "del Sol"⁸, contenía quince mil volúmenes⁹, no permite generalizar a la élite cultural vallisoletana el interés ante el arte y la cultura que demuestra el noble diplomático, embajador español en Francia e Inglaterra¹⁰, pero demuestra la afición que las élites vallisoletanas del siglo tuvieron por el conocimiento aportado por la cultura libresca. Sin duda, el caso referido es excepcional, y aunque Bennassart confiesa que su investigación sobre el tema es incompleta, dada la irreparable pérdida de documentación, asegura el interés del hombre del Renacimiento vallisoletano por la cultura escrita, destacando, en el inventario bibliográfico, las librerías de Diego Mudarra, provista de 500 volúmenes¹¹, o la interesantísima biblioteca del profesor de Filosofía de la Universidad, Pedro Enríquez, humanista preocupado por las concepciones clásicas y las de su propio tiempo sobre el destino de los hombres, persiguiendo un mejor control de la naturaleza¹².

Valladolid fue uno de los principales centros impresores españoles en el siglo XVI, superada sólo por Sevilla y Salamanca estando, a la par de Toledo. Hasta 1600, en Valladolid se habían impreso trescientos noventa y seis libros, de los cuales, sorprendentemente, las obras de carácter religioso no eran las predominantes¹³, sino las profanas, muchas de las cuales confirman el atractivo por el humanismo italiano por parte de la cultura de licen-

ciados, bachilleres, canónigos y un importante círculo privado, donde se desarrolló la cultura más libre¹⁴. En 1524 y, reeditadas en 1539 y 1550, se imprimieron en Valladolid las *Cient novellas* de Boccaccio, así como dos obras de Petrarca, entre ellas *Triunfos*, en 1541. La obra del Baltasar de Castiglione, *Il cortigliano*, fue publicada en la traducción de Boscán, en 1569, así como las traducciones del veneciano Dolce, por Ottavanti¹⁵.

El índice más evidente del humanismo literario lo constituye el redescubrimiento de los autores clásicos. *Contra el deseo de las riquezas*, de Plutarco, es editada en 1538. Bennassart afirma que el catálogo de Mariano Alcocer permite observar, nuevamente, el gusto por la literatura de imaginación, en verso o en prosa. Aparece en dicho catálogo, además de las numerosas novelas de caballerías, por lo menos trece en Valladolid, las traducciones, entre las que destaca la única conocida de *Tirant lo blanc*, en 1510. La actividad editorial en Valladolid durante las estancias de la Corte (en 1517 y en 1559) fue muy favorable a la publicación de este tipo de obras¹⁶.

Que un Licenciado vallisoletano, Viana Sánchez, tradujera del verso latino, en tercetos y octavas rimas, *Las Metamorfosis*, de Ovidio, es prueba elocuente de la popularidad que alcanzó la literatura clásica en el siglo XVI en la cultura vallisoletana. La publicación en el año de 1589, de Ovidio, en Valladolid por Diego Fernández de Córdova¹⁷, acompaña otras, entre los años 1512 y 1519, como "*Historia de los enamorados Flores y Blanca Flor*", "*La contienda de Ajax Telamonio y Ulises*", así como "*La Ilíada de Homero, en romance*", por Juan de Mena¹⁸.

Para acercarnos a la sensibilidad que impregna estos libros, y que se reflejará en los motivos ornamentales que pueblan nuestra portada, transcribimos del ejemplar guardado en la biblioteca del Colegio de Santa Cruz, de Valladolid, alguno de los versos, aquéllos que narran la persecución de Dafne por Apolo, heridos ambos por el Amor y sus dardos. Cuentan el conocido mito de la metamorfosis de Dafne, herida por Amor, quien tras ser desafiado por el orgulloso Apolo, lanzó dos flechas: una, de oro, se clavó en Apolo, infundiéndole el amor por Dafne; la otra, de plomo, al clavarse en Dafne, hija del río Peneo, la llenó de desdén por su amante. Ésta, al verse alcanzada por Apolo cerca de las riberas de su padre Peneo, le rogó que sus divinas aguas la ayudasen. Se produce la transformación; sus brazos y sus cabellos son ramas cubiertas de hojarasca. Y, sin embargo, ¡qué bello aquel árbol!; a él se abraza Apolo. Las movidas ramas, rozándole, pueden ser acariciadas. "Pues que ya, sollozó, no puedes ser mi mujer, serás mi árbol predilecto, laurel, honra de mis victorias. Mis cabellos y mi lira no podrán tener ornamento más divino. ¡Hojas de laurel! Los capitanes romanos

¹² Cfr. pp. 482 y 483.

¹³ Cfr. pp. 472 y 473.

¹⁴ Cfr. p. 471.

¹⁵ Cfr. p. 473.

¹⁶ Cfr. pp. 474 y 475.

¹⁷ P. SÁNCHEZ DE VIANA, *Las transformaciones de Ovidio: Traducidas del verso Latino, en tercetos y octavas rimas. Por el Licenciado Viana. En légua vulgar Castellana. Con el comento y explicacion de las Fabulas, relacionandolas a Philosophia natural, y moral, Astrologia, e Historia.* Diego Fernández de Córdova, Valladolid, M.D.LXXXIX.

Ejemplar consultado: Biblioteca Colegio Mayor de Santa Cruz en Valladolid.

Sobre Sánchez Viana y Fernández de Córdova, ver: L. RUBIO GONZÁLEZ, "Vida cultural y literaria en el Renacimiento". *Valladolid corazón del mundo hispánico. — Siglo XVI, op. cit.*, pp. 240, 241, 242, 246 y 251.

¹⁸ Cfr. L. RUBIO GONZÁLEZ, "Vida cultural y literaria en el Renacimiento". *Valladolid corazón del mundo hispánico. — Siglo XVI, op. cit.*, pp. 223 a 276, p. 245.



triumfantes, subidos al Capitolio, ostentarán coronas arrancadas de ti. Tú cubrirás los pórticos en el palacio de los emperadores¹⁹.

*“Amor me da de espuelas al seguirte,
Triste yo porque huyes tan de veras.
Mira no cayas que podran herirte
Tus blancas piernas las espinas fieras,
Las partes por do tu pretendes yrte,
Fragosas son. Suplicote que quieras
Yr tu ligero curso deteniendo,
Yrete mas despacio yo siguiendo.*

*Pero con todo esso considera
A quien ha satisfecho tu belleza,
No soy pastor, ni en la montaña fuera
Ganado guardo, officio de baxeza.
Por no saber quien soy y mi manera,
Huyes de mi con tanta ligereza,
Quizá si mi persona conocieras,
Me esperarás, o al menos no huyeras.*

¹⁹ P. OVIDIO NASÓN, *Las metamorfosis*, op. cit., traducción Federico Sáinz de Robles, p. 29. (el subrayado es nuestro.)

Claros, Thenedos, Delphos, y Pathara,
 Me sirven, es mi padre verdadero
 El summo Iove, por mi se declara,
 lo passado, presente, y venidero.
 La musica invente sonora y rara,
 En tirar una flecha soy certero.
 Mas ay que mas lo es el que con yra
 Clavo mi simple pecho con su yra.
 Remediador mellama todo el mundo,
 Es invencion la medicina mia,
 De las yervas yo se el poder profundo
 Mas no quitan las yervas la porfia
 De amor. Ay triste yo que me confundo
 Viendo que estoy penando de tal via,
 Que mis artes que son a todos medio,
 No pueden a su dueño dar remedio.

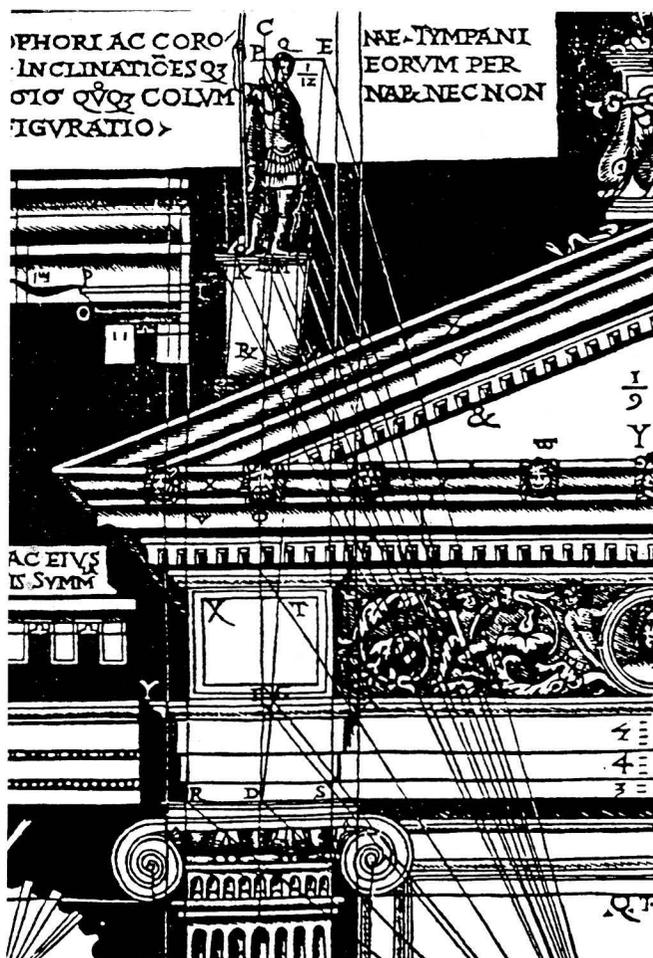
Quisiera mas hablar, pero huyendo
 la hija de Peneo, va sin tiento,
 Entonces aun hermosa pareciendo.
 Alçavanse sus faldas con el viento
 Movianse sus cabellos de oro fino,
 Tomava su belleza huyendo auymiento.
 Mas el mancebo, y amador divino
 No pudiendo sufrir lo que perdia
 Tras ella apresurava su camino.

.....

Favor amado padre (si los rios
 Podeys favorecer) favor te pido,
 Sorva la tierra ya los miembros mios,
 Con que tan bella Ninpha ha parecido.
 Y si a tan justo ruego das desvios,
 No me queriendo dar atento oydo,

Trasformame a lo menos la figura,
 Que me sirvio de daño y desventura.
 Su blando ruego apenas acabado
 Despasmó se ocupó su gentileza,
 aviendola el sentido ya faltado
 Rodea sus entrañas la corteza
 Hoyas son los cabellos, verdaderos
 gajos son ya los braços de belleza.
 Los pies agora agora tan ligeros
 A la tarda rayz estan asidos,
 El rostro son los ramos postrimeros.
 Y solo esta en los miembros convertidos
 El resplandor que ante posseyá.
 Y aun tiene al Dios Apolo sin sentidos
 Que la diestra en el tronco puesto avia,
 Y parecia sentir el casto pecho,
 Que la corteza nueva se escondia.
 Y abraçado a sus ramas sin provecho
 Besa el madero, el qual aun rehusava
 Los amorosos besos con despecho,
 A quien el sacro Febo començava.
 Pues que muger no puedes ser mia,
 Seras Laurel mi arbol de continuo,
 Honraras mi cabeça desde oy dia,
 Desde este punto ansi lo determino.
 Mi Harpa, ni mi aljava no podria
 labrar otro ornamento mas divino
 seras señal honrosa de victoria,
 Al capitan triumphante y summa gloria.

Ante el palacio Augusto la portera
 Seras perpetu amante muy hermosa,
 Veraste al roble antiguo ser frontera,
 De todas alabanças abundosa.
 Y como gusto yo de cabellera,
 Tambien seras continuo tu frondosa.
 Y como yo soy moço, tu figura
 Sera dotada siempre de verdura²⁰.



Para los defensores del ornamento, y Mazuecos lo era, la bella fábula mitológica provocó la transcripción en piedra del mito de Dafne transformada en laurel. Pero más elocuente que la representación de Apolo abrazado a Dafne, que suponía la idea de Palacio como templo del amor, a la luz del mito de Filemón y Baucis, resulta la aplicación ornamental insinuada en el mismo texto, ésto es, cubrir los pórticos del palacio de los emperadores. En la explicación arquitectónica del mito de Apolo y Dafne, nos encontramos con los dibujos que de Apolo aparecen en las traducciones de Alberti, en 1550²¹, y con más verosimilitud en la publicación, por parte de Cesare di Lorenzo Cesariano, de los libros de Vitruvio, cuyas ilustraciones están fechadas entre 1517 y 1520; edición importante por las ilustraciones pero, aún más, por ser la primera en lengua vernácula italiana. La representación del mito mediante un mozo Apolo abrazado a la hojarasca, aparece en estos ejemplos de un modo similar, pero la imagen grabada, en este mismo texto castellano, no da lugar a dudas sobre la dependencia del relieve palaciego con el grabado, como su modelo ornamental²².

²⁰ P. SÁNCHEZ DE VIANA, *Las transformaciones de Ovidio...*, op. cit., Libro I, p. 7.

²¹ L. B. ALBERTI, *L'architettura di Leonbatista Alberti: tradotta in lingua Fiorentina da Cosimo Bartoli*, L. Torrentino, 1550, p. 232. Ejemplar consultado: Biblioteca Colegio Mayor de Santa Cruz en Valladolid.

²² M. VITRUVIUS POLLIO, *Di Lucio Vitruvio Pollione De architectura libri dece traducti de latino in Vulgare affigurati: Comentati: / con mirando ordine insigniti*, Como, Gotardus de Ponte, 1521 (ed. Cesare di Lorenzo Cesariano, 1483-1543, pintor arquitecto), ed. facs., ... ver: D. WIEBENSON, *Los tratados...*, op. cit., pp. 55 y 56.

Un ejemplo singularmente bello sobre las alegorías amorosas, y muy relacionado con el que estamos tratando, se descubre en los relieves del antepecho de la Universidad de Salamanca. Las fuentes de dichos relieves se encuentran en los grabados de Israhel van Meckenem²³, con el reconocimiento del poder universal del eterno femenino, fundido con el árbol de la vida.

Así pues, Apolo y Dafne, en cuanto imágenes grabadas en piedra, representan mitos que nos refieren a las ideas que contienen y no son, además, sino el reflejo de una estética, altamente poetizada, del mundo clásico y de sus mitos. Sin embargo, y antes de proseguir indagando las referencias de las imágenes grabadas, concluyamos con las acotaciones al texto poético transcrito y explicado por el autor, Sánchez Viana.

EL MITO COMO LENGUAJE

Pero este texto del Valladolid de 1589 no es sólo literatura. Existe otra parte del Libro que es aclaratoria de los motivos últimos, ocultos tras tan bella traducción castellana de las Metamorfosis ovidianas. En la portada, y tras el título y el nombre del autor, aparece la justificación del libro: “*Con el comentario y explicación de las Fabulas: reduziendolas a philosophia natural, y moral, y Astrologia e Historia*”²⁴.

La interpretación moral de la mitología greco-romana se encuadra dentro de una misma tradición clásica, iniciada por los últimos filósofos griegos, que ya habían comenzado a interpretar a los dioses y semidioses paganos como la personificación de fuerzas naturales o cualidades morales²⁵. En el último siglo del Imperio Romano, esta tendencia a la moralidad mitológica por parte de los filósofos, contrasta con las posturas de los Padres de la Iglesia, que intentaban probar que los dioses paganos eran meras ilusiones, identificándoles con demonios malignos²⁶.

Dentro de la tradición moralizadora de los mitos, esta moralización de *Las Metamorfosis*, de Ovidio sigue el ejemplo de los *Ovide Moralisé*²⁷, el *Fulgentius Metaforalis*, de Jhon Ridewall, las *Moralitates*, de Robert Holcott, la *Gesta Romanorum* y, sobre todo, el *Ovidio Moralizado* en latín, escrito por el teólogo francés Petrus Berchorius, hacia 1340²⁸.

Inmersos en la segunda parte del Libro, no ya en el de Ovidio traducido, sino en el del castellano “*De las anotaciones sobre Ovidio*”, en el cual se

En relación con el texto de Sánchez Viana, ver la representación del mito de Apolo y Dafne, de modo similar a como aparece en la portada del Palacio de Fabio Nelli. (P. SÁNCHEZ DE VIANA, *Las transformaciones de Ovidio...*, op. cit., Libro Onzeno.)

²³ S. SEBASTIÁN y otros, *El Renacimiento*, Madrid, 1986. Primera parte, p. 39.

Otros ejemplos de su uso los encontramos en la portada de la iglesia de Santa María Magdalena en Olivenza, portada del monasterio de San Clemente (1534), en Toledo, de Covarrubias. Fachada de las Casas Consistoriales de Sevilla, 1556-1564. Portada de la Anunciación de la Catedral de Orihuela. Portada del convento de Santo Domingo en Orihuela. Casa de los Morlanes en Zaragoza (1555). Ver: F. CHUECA GOITIA, *Arquitectura del siglo XVI...*, op. cit., pp. respectivamente: 117 y 119, 144 y 149, 192 y 193, 272 y 277, 278, 294 y 295.

²⁴ P. SÁNCHEZ DE VIANA, *Las transformaciones de Ovidio...*, op. cit., p. 2.

²⁵ Cfr. E. PANOFKY, *Estudios sobre iconología*, op. cit., p. 29.

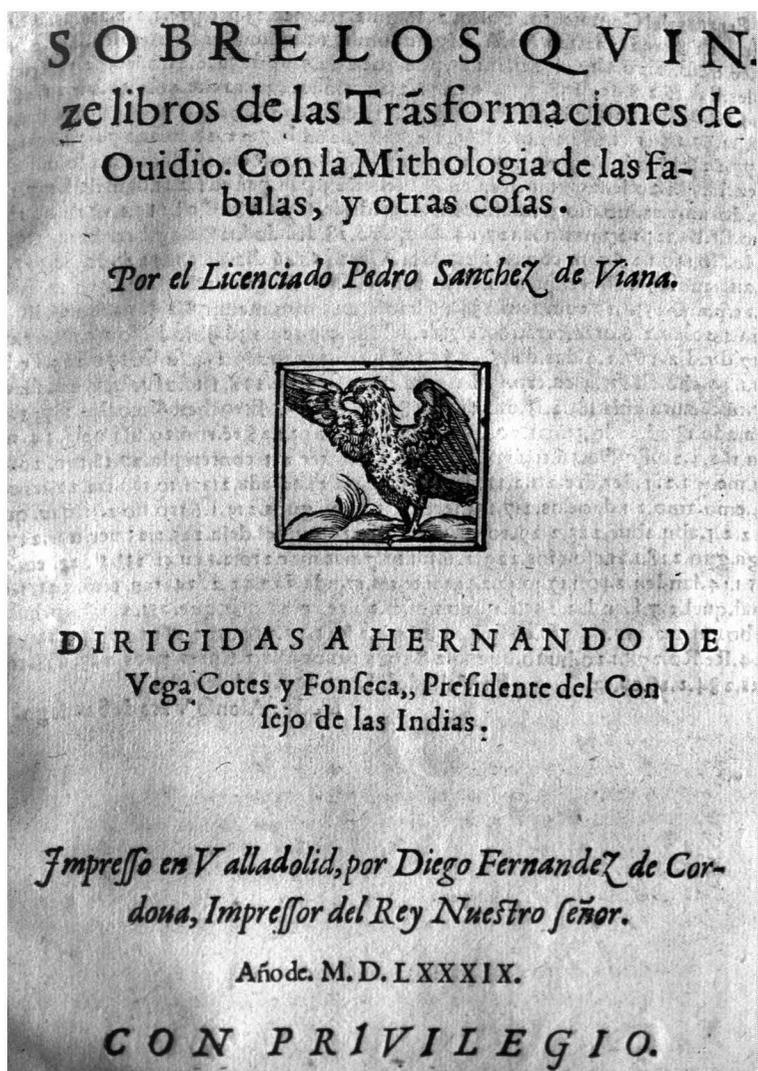
²⁶ Cfr. pp. 29 y 30.

²⁷ Cfr. p. 30.

²⁸ Cfr. p. 31.

P. SÁNCHEZ VIANA. Sobre los Quince libros de las Transformaciones de Ovidio. (Valladolid, 1589). ▶

OVIDIO. Las Transformaciones. De 1589. ▼



interpreta a los mitos de una forma alegórica, y que quiere dirigir y explicar el texto clásico de una forma “moralizada” nos hallamos con la explicación del mito de Apolo y Dafne, con la metamorfosis de la amada en laurel, “por la semejanza que tiene el laurel con la castidad, la que quiere ser perpetua, como es la verdura desta planta, cherriar y hazer resistencia a la llama de Amor, como hazen sus ojas y ramos echados en el fuego”²⁹. Más allá de esta casta interpretación del mito, nuestra atención la dirigimos a las citas que el licenciado Viana utiliza: Pedro Bembo y León Hebreo. No sólo en este mito, sino también en aquellos que se narran poéticamente a lo largo de los quince libros de Ovidio, acude al pensamiento de Pedro Bembo, Cristoforo Landino, Marsilio Ficino, León Hebreo, etc.³⁰, autores que se caracterizan todos ellos por la atención prestada al mundo clásico, el interés por el pensamiento de las obras de los filósofos griegos y, en general, por toda la estética platónica.

²⁹ P. SÁNCHEZ DE VIANA, *Las transformaciones de Ovidio...*, op. cit., p. 36.

³⁰ Cfr. P. SÁNCHEZ DE VIANA, *Las transformaciones de Ovidio...*, op. cit., pp. 36 y 37.



PALACIO DE FABIO NELLI. Detalle de la portada.

El Libro de las *Anotaciones sobre Ovidio*, del Licenciado Viana, es clave para la interpretación de las imágenes mitológicas, así como también para conocer mejor la cultura, y algunos de los intereses de ésta, en el Valladolid de finales de siglo, a la par que “traduce” la representación de la mitología, expresada por medio de las alegorías, las “ideas”, el argumento o metáforas iconológicas, convirtiéndose así en el “diccionario” de símbolos de las imágenes iconográficas de nuestro palacio, al igual que del resto de la arquitectura palaciega del entorno socio-cultural y nos ofrece la información necesaria para captar su auténtico significado.

Además, el libro de las fábulas de Ovidio resulta ser, no sólo un entretenimiento destinado a cumplir el ocio cultural de esta sociedad refinada, o con ambiciones de serlo, sino que *“la utilidad de las fábulas es tanta que apenas se puede explicar con palabras, como lo vera el que fuere versado en revolver los libros antiguos, con cuidado de entender sus escritos. Y echase bien de ver por lo que dice Platón”*³¹. No es solamente un texto de literatura, sino un texto de referir la teología y el pensamiento cristiano a la mitología y al pensamiento clásico, con un fin muy concreto: decidir sobre el pensamiento platónico y el neoplatonismo cristiano del momento.

Desde esta perspectiva, el interés de los mitos se toma *“porque muchos años antes de Platón y Aristóteles, y los demás filósofos, sus contemporáneos, se enseñaron los preceptos filosóficos encubiertos y disfrazados debajo de historias... porque justamente juzgaron ser cosa odiosa y aborrecible a la naturaleza y dibini-*

³¹ P. SÁNCHEZ DE VIANA, *Las transformaciones de Ovidio...*, op. cit., p. A.4.

dad manifestar sus excelentes secretos a cualquier hombre... porque es dar ocasión que en el entendimiento de los tales se corrompa la ciencia como el precioso vino en mal lavada vasija”³². El texto del Licenciado Viana se acerca a las doctrinas filosóficas y teológicas del siglo, relacionándolas con las claves mitológicas.

Refiriéndose a Las Metamorfosis y su relación con los grutescos, se explican éstos desde una visión vitruviana despectiva, que el autor, mitológicamente, achaca a un amor adúltero, fruto de ramera: “*Pero cada una de sus partes, queriendo gozar de todas las formas, es le necesario mudarse sucesivamente, de una en otra continuo, y ansi como es ocasion de la continua generacion de cosas, cuyas formas se faltan, tambien lo es de la corrupcion continua de las formas que posee. Y por esto algunos la llamaron Ramera, porque no tiene firme amor a nadie en particular. Y este adúltero amor, es causa de ornamento y belleza deste mundo inferior, con tanta diversidad de cosas tan hermosamente formadas*”³³.

El mostrarnos el uso ornamental de la mitología en las imágenes iconográficas es el último eslabón que une nuestras imágenes iconográficas con los mitos representados que, a su vez, nos acercan a las ideas que se expresan en dichos mitos; ideas con las que nos es permitido descubrir, en su recóndito simbolismo, el pensamiento filosófico a través de una estética de las imágenes.

El análisis iconográfico de nuestra portada es el de su simbolismo oculto, el cual es posible descubrir a través de las imágenes metafóricas. La imagen simbólica de Apolo abrazado a la hojarasca es el símbolo de la castidad y del amor virtuoso. Y el uso de la hojarasca como ornamentación en el pórtico palaciego está justificada, porque como Apolo mismo exclama: “tú cubrirás los pórticos en el palacio de los emperadores”.

El tema, de composición simétrica, había aparecido con asiduidad en el Protorrenacimiento español³⁴, pero de un modo diferente al que ahora nos ocupa. La inclusión del motivo ornamental dentro del entablamento del Palacio Mendoza³⁵, sin entrelazar figuras y con un uso muy diferente al simbolismo con el que aquí se representa, nos remite a una imitación de la ornamentación del Tratado de Filarete³⁶, sin posibilidad de justificación icónica como decoración no como ornamento, de modo similar a como lo encontramos en la Iglesia de San Cecilio, en Granada³⁷, donde aparecen elementos grutescos y cabezas jadeantes de canes, pero sin ninguna intención iconológica. La estructura de los grutescos no ofrece un sentido narrativo, más bien, se constituye como un laberinto, en el que éstos se vuelven sobre sí mismos, en un círculo cerrado carente de conclusión ni relación con la realidad³⁸, alejándose de cualquier otra posible consideración significativa que la de representar con su lenguaje el símbolo de una locura sin significados racionales.

³² Ibidem, p. A.3.

³³ Ibidem, p. 6. (el subrayado es nuestro.)

³⁴ Sobre el tema ver: M. FERNÁNDEZ GÓMEZ, *Los grutescos en la arquitectura española del protorrenacimiento*, Valencia, 1987.

³⁵ Cfr. M. FERNÁNDEZ GÓMEZ, *Los grutescos...*, op. cit., p. 120.

³⁶ Cfr. p. 121.

³⁷ Cfr. p. 322.

³⁸ Cfr. L. MÜLLER PROFUMO, *El ornamento icónico y la arquitectura 1400-1600*, Madrid, 1985, p. 143.

La aparición como tema ornamental no es nueva; lo innovador respecto a su uso en el Protorrenacimiento consiste en su transformación de decoración cercana al “horror vacui” en un complejo proceso lingüístico, comunicador de ideas y creencias en clave mitológica, y ofrecido no sólo al preciso conocimiento de la élite humanista de la época, sino también emitido hasta el presente con nitidez suficiente para poder ser descifrado.

LOS TRES CUPIDOS

Otra imagen aparece duplicada simétricamente en el friso palaciego. Enredado en la hojarasca y mirando hacia el exterior de la portada, se encuentra un segundo “mozo” también “desnudo”, que sostiene un racimo de uvas en la mano, en actitud de ofrecérselo a un animal en posición agresiva. Según como está grabada la imagen pudiera tratarse de un lobo, un zorro, un perro, un lince, un tigre, etc.; no podemos precisar de qué animal se trata, pero su aspecto es inconfundiblemente el de una fiera feroz, en actitud de recibir el racimo ofrecido por el mozo.

Baco suele ser representado bajo la figura de un joven imberbe, llevando un tirso en la mano, o bien un racimo de uvas³⁹. La imagen sospechamos que representa al dios Baco ofreciendo el fruto de las uvas, o lo que representa, el vino, a un animal fiero. Según se refiere en el texto citado, en el Libro Tercero, “*Bacco inventor del comprar y vender*”⁴⁰. “*Dixose andar sentado en tigres, porque los entendimientos feroces se mitigan y amansan con vino, y de aquí se llamo Lyco, que es dezir dador o engendrador de paz, o blandura*”⁴¹.

Prosigue este pasaje confirmando lo que sospechamos en un principio: que se trata de la representación del dios Baco, también llamado Dionísio: “*Natal dize que se fingio que seguian a Bacco, lince, tigres, y lobos, porque el vino engendra en los borrachos las condiciones destas fieras. Pintaronle mozo, porque la borrachez nunca es sesuda, y tambien desnudo, porque los borrachos dizen desnudamente los secretos que saben*”⁴². Es pues, la lectura de esa imagen inconfundiblemente dionisiaca, de Baco amansando a las fieras por medio del vino.

Prosiguiendo la lectura sobre el significado del mito, para el Licenciado Viana Sánchez, y según Catulo, “*Este fue el que enseñó a los demás, a sustentar las vides con estacas y palos, este primer podador, y el que primero supo, con los incultos pies sacar de las maduras ubas los sabrosos vinos... Bacco significa*

³⁹ Cfr. J. HUBERT, *Mitología griega y romana*, Barcelona, 1984, p. 73.

⁴⁰ P. SÁNCHEZ DE VIANA, *Las transformaciones de Ovidio...*, op. cit., p. 75.

⁴¹ *Ibidem*, p. 77 (el subrayado es nuestro).

⁴² *Ibidem*.



furor, passion que se ve claramente en los borrachos". Lo que el autor castellano sugiere sobre el significado de la fábula, prueba la explicación de cual de las cuatro hermanas, llamadas "Bacce", era engendrado: "*Inguiramos agora que significa esta fábula. Quatro géneros qy de borrachez, replecion de vino, olvido de las cosas, luxuria, y locura, de donde rescibieron sus nombres las sobre dichas quatro hermanas llamadas Bacce, como si dixeran bacantes solo al vino. La primera Ino, que en griego suena vino, la segunda Antonoe, que quiere dezir no se conezze a si misma, la tercera Semele, que significa cuerpo dissoluto. Y por esto dixeron que entre las hermanas esta avía engendrado a Bacco, porque la borrachez nasce de la dissolucion, La quarta Agave, que esso es comparada a la locura*"⁴³.

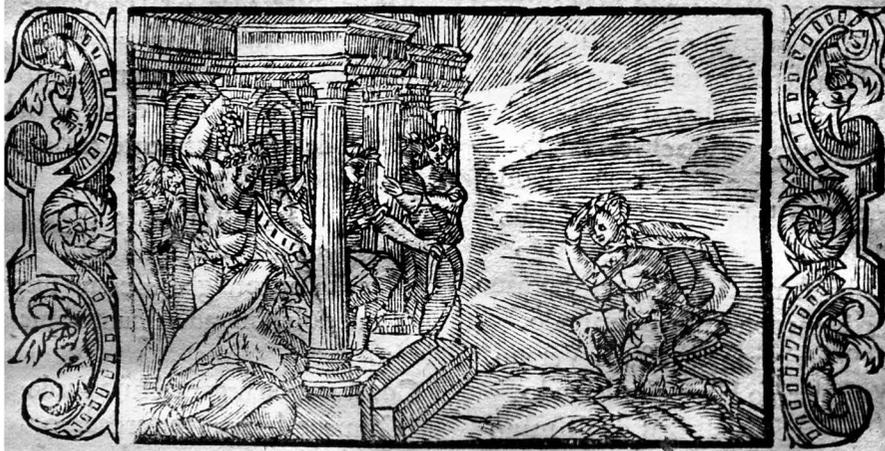
Efectivamente, Baco es hijo engendrado por Júpiter y Selemé⁴⁴, vástago de la lujuria. Pudiéramos confirmar que se trata de una imagen simbólica de la embriaguez dionisiaca, que nos sitúa ante la representación de una vulgar borrachera, de la que nace el amor voluptuoso. Como representación del vicio, como símbolo orgiástico, Baco se representa en el grabado del Libro Segundo de *Las Transformaciones* de Ovidio, del Licenciado Viana, sosteniendo un racimo de uvas en una mano, y agarrando su sexo con la otra.

⁴³ Ibidem.

⁴⁴ Cfr. J. HUBERT, *Mitología griega y romana, op. cit.*, p. 68.

LIBRO SEGVNDO

De las transformaciones de Ouidio en Romance.



OVIDIO. Las Transformaciones. De 1589.

A. AVERLINO. (FILARETE). Libro architettonico. (1460-1464).

Las figuras enredadas en la hojarasca nos sitúan, pues, en primer lugar, ante la representación de la castidad, manifestada en el mito de Apolo y Dafne y, luego, de la lujuria, a través de su simbología dionisiaca. Nos encontramos ante la representación simbólica del vicio de la lujuria y de la virtud de la castidad, la Virtud y el Vicio, enredados conjuntamente según una ornamentación extraída del Vitruvio, de 1588, del que poseía y, aún posee, un ejemplar la biblioteca de Santa Cruz.

Uno de los primeros ejemplos de la representación de la alegoría de la Virtud y el Vicio se encuentra, como una sola figura y según ideó Filarete en el dibujo del palacio, en la imagen del Templo de la Fama. En la descripción del palacio aparece una alegoría del Vicio y la Virtud, "*La quale è quella che fa l'uomo felice; benché del vizio ancora fama se n'acquisti*"⁴⁵.

Para el tratadista italiano, la mitología era el origen de la ornamentación y el modo de representar los vicios y las virtudes, llegando a idear la representación de ambas en una sola figura⁴⁶. Para el arquitecto y teórico Antonio Averlino, "...era figurato il Vizio, nel quale avete inteso come era figurato Bacco"⁴⁷.

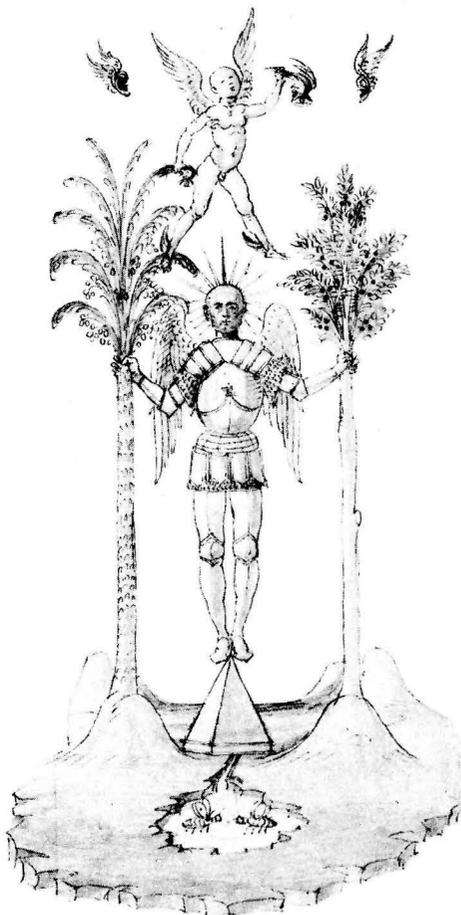
No dista la imagen del palacio que Filarete denominaba Templo de la Fama⁴⁸, a causa del triunfo de la Virtud sobre el Vicio, de la que se muestra en el Palacio de Fabio Nelli de Espinosa, Filarete, para su justificación, se

⁴⁵ A. AVERLINO (FILARETE), *Libro architettonico* (1460-1464), ed. facs. Milano, 1972. Tomo II, pp. 532 a 535.

⁴⁶ *Ibidem*, Tav. 106, 108 y 110.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 558.

⁴⁸ Es sabido que el duque de Calabria poseyó un manuscrito de él (traído de Nápoles), que se guardó en la biblioteca de la Universidad de Valencia. Esta copia, llamada *Codex Valencianus*, fue conocida prontamente en España, quizá con posterioridad a 1505, fecha en la que su dueño, fue puesto en libertad por don Fernando de Aragón; habiendo estado preso desde 1502 fecha de su venida a España desde Nápoles. Cfr. F. MARÍAS, *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento español*, Madrid, 1989, p. 133. Sobre el palacio renacentista según Filarete y su interpretación como templo de la fama, ver: S. SEBASTIÁN, *Arte y humanismo*, op. cit., pp. 51 y ss.



refiere a Ovidio: “*como fu lecito a Ovidio descrivere quella del Sole e anche della Invidia..., sì che a me ancora sarà lecito descrivere queste due, cioè quella Virtù e quella del Vizio*”⁴⁹.

La interpretación de la representación ornamental como contraposición de la castidad a la lujuria, Dafne y Baco, Virtud y Vicio, encuentra su aval en las dos figuras simétricas que sostienen un tondo, o escudo-blasón. Las figuras, mitad niños, mitad genios, son similares a los *putti* alados, imagen típicamente florentina y donatelliana⁵⁰, de significado ambivalente. Como señala Chastel⁵¹, el *putto* se asocia a la idea de Virtus antigua y así lo encontramos en la decoración del Templo malatestiano, que realizara Agostino di Duccio. Pero en palabras de Müller Prófumo “también es símbolo orgiástico de alegría desenfadada y brutal, de acuerdo a una perspectiva dionisiaca de la cultura antigua”. Esta ambivalencia de significado contrapone al Eros y Anteros, al Vicio y la Virtud, a la Lujuria y la Castidad, y que, respectivamente, simboliza amor sensual y amor espiritual⁵².

Figuras sosteniendo medallón aparecen en Venecia y Lombardía, y también figuran sosteniendo los blasones de los Sforza en la cartuja de Pavía⁵³. En un entorno más próximo, un motivo similar aparece en la portada de la iglesia de San Pedro, en Frómista, donde trabajó Juan de Escalante, en 1566, junto a Alonso de Pando⁵⁴. La portada palentina se organiza interpretando el arco de triunfo como acceso y, aunque de un modo torpe e ingenuo⁵⁵, participa de un carácter proto-renacentista, como lo demuestra el uso de dichos temas. Las “decoraciones” manifiestan conciencia clara de un cambio de estética, aunque no deben inducir a error, pues dicho cambio se produce sólo a causa y derivado de la decoración descubierta en la «Domus Aurea» neroniana (la Grutta=grutesco), es decir, en el campo de la decoración ampliada⁵⁶. Los motivos “decorativos” aparecen en la portada de Escalante dentro del friso y albanegas, sin ninguna otra intención lingüística por su parte. Según los criterios de Müller Prófumo acerca de las diferencias entre ornamento y decoración, esta última, es entendida como mimesis que no posee el valor de conjunto primario atribuido al ornamento, en tanto que, éste posee una secreta estructura de conjunto, una estructura de unidades formales aisladas, con posibilidad de formar parte de una composición lingüísticamente seriada⁵⁷. Con ello podemos reconocer un parecido formal entre las imágenes decorativas pétreas de la portada palentina y las ornamentales de la portada del Palacio de Fabio Nelli, pero también las diferencias radicales de ambas aplicaciones.

En España, el motivo de la doble figura sosteniendo un medallón aparece de forma singular; dos salvajes sostienen el escudo de los Úbeda en la casa de los Salvajes, de Jaén, así como en la casa de las Torres. Anterior-

⁴⁹ A. EVERLINO (FILARETE), *Libro architettonico* (1460-1464), facs. cit. Tomo II, p. 530.

⁵⁰ Cfr. L. MÜLLER PRÓFUMO, *El ornamento icónico y la arquitectura 1400-1600*, op. cit., p. 166.

⁵¹ A. CHASTEL, *Arte y humanismo en Florencia en tiempos de Lorenzo el Magnífico*. Madrid, cit. en L. MÜLLER PRÓFUMO, op. cit., p. 165, nota 33.

⁵² Cfr. L. MÜLLER PRÓFUMO, op. cit., p. 166.

⁵³ Sobre las representaciones de *Eros* y *Anteros*, ver: E. PANOSFKY, “Cupido ciego”, *Estudios sobre iconología*, op. cit., pp. 139 a 106.

⁵⁴ M. A. ZALAMA RODRÍGUEZ, “Portadas retablo renacentistas en Valladolid y Palencia”, op. cit.



PALACIO DE FABIO NELLI. Detalle de la portada.

mente había aparecido en la catedral de Valladolid y en el Palacio del Infantado, de Guadalajara. El mismo motivo con *putti* se verá en el portal del Colegio de San Nicolás, en Burgos, y también en el Palacio Arzobispal, de Alcalá de Henares. El Palacio de Monterrey, de Rodrigo Gil de Hontañón, en Salamanca, nos aporta la versión más singular del tema⁵⁸, y monstruos grotescos aparecen en la ventana del Palacio de los Pimenteles, sita en esquina, manera usual en el Proto-renacimiento español⁵⁹.

Sin embargo, nuestros *putti* están lejos de las mostruosas figuras del Palacio de Monterrey (hacia 1535) y, asimismo, se diferencian de su utilización “decorativa” en la portada de San Pedro de Frómista, siendo su significado más cercano al amoroso de sus orígenes italianos.

En lo referente a las últimas imágenes que aparecen en el friso palaciego, a excepción del mascarón central, y según la misma clave interpretativa, resulta fácil entender los cestos repletos de frutas que aparecen sobre los capiteles, como la representación de la abundancia, una pequeña variación sobre la representación de los cuernos de la abundancia. Incluso la misma composición simétrica de las hojas de senoide, alternando cogollos y flores, pudiera estar inspirada en textos como el Alberti, de Bartoli, de 1550, el Vitruvio, de 1586, o incluso la edición del mismo a cargo de Cesare Cesariano, hacia 1521, y el grabado que aparece en la tabla cincuenta y nueve del tratado de Filarete, de finales de siglo xv.

El mismo motivo decora el friso de la portada del Palacio de Mendoza, ya utilizado por Lorenzo Vázquez de Segovia en el tímpano del monasterio de San Antonio, de Mondéjar. En el Palacio Mendoza aparece un gran

M. A. ZALAMA RODRÍGUEZ, *La arquitectura del siglo XVI en la provincia de Palencia*, Palencia, 1990, p. 295.

Frente a la idea de plateresco como decoración yuxtapuesta (identificando arquitectura de la antigua Roma con decoración plateresca), Carlos Sambricio esboza otra –según sus palabras– “...como la voluntad de integrar el reflejo de la antigüedad en una concepción mudéjar, continuado así una forma de concebir que va más allá de la mera decoración”, en: C. SAMBRICIO, “Introducción” a: *La fortuna de Sebastiano Serlio*. Separata del libro *Todas las obras de arquitectura y perspectiva de Sebastiano Serlio*, Oviedo, 1986, p. 11.

⁵⁵ Cfr. J. RIVERA BLANCO, “Tradición y modernidad en la arquitectura palentina de los comienzos de la edad moderna”, *Jornadas sobre el Renacimiento en la provincia de Palencia*, Palencia, 1987, p. 32.

⁵⁶ Cfr. p. 33.

⁵⁷ Cfr. L. MÜLLER PRÓFUMO, *El ornamento icónico y la arquitectura 1400-1600*, op. cit., pp. 19 y ss.

⁵⁸ Cfr. pp. 167 y 168.



⁵⁹ J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *la Arquitectura Doméstica...*, op. cit., pp. 113 y ss.

⁶⁰ Cfr. M. FERNÁNDEZ GÓMEZ, *Los grutescos en la arquitectura española del protorenacimiento*, op. cit., p. 120.

⁶¹ Cfr. p. 228.

⁶² S. SEBASTIAN, *Arte y humanismo*, op. cit., p. 101.

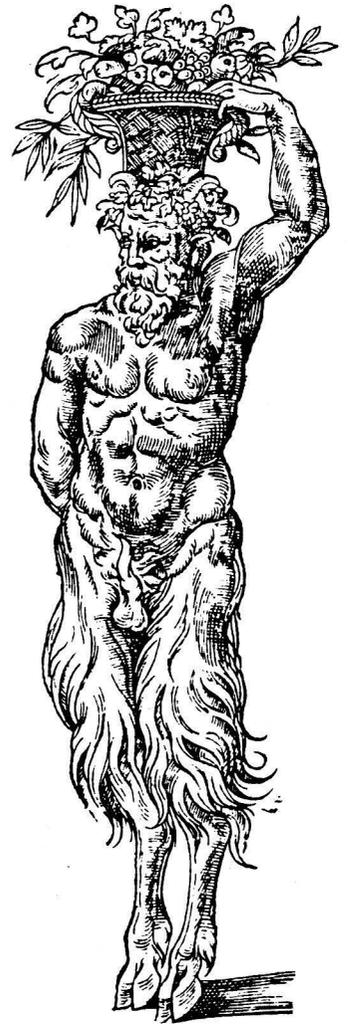
⁶³ Sobre el uso arquitectónico (como integrante de orden-cariátide) ver: PH. DELORME, *Le premier tome de l'architecture*, París, 1567. Ed. facs. *Oeuvres de Philibert de L'Orme*, 1648. Bruxelles, 1981, *Livre VII, de l'architecture*, cap. XIII. *Qu'il est permis à l'exemple des Anciens, d'inverter/faire nouvelles colonnes...* "...Le n'oubliera de vous advertir qu'au lieu des colonnes, vous pouvez aussi mettre des figures qui représenteront hommes ou femmes,..." , & les autres des Satyres, comme vous en voyez un à la figure cy-devant..." pp. 221 (reverso) y 222.

⁶⁴ L. MÜLLER PRÓFUMO, *El ornamento icónico y la arquitectura 1400-1600*, op. cit., p. 179.

jarrón de frutos y hojas, iguales a los que asoman por el cuerno de la abundancia⁶⁰ del sepulcro del Cardenal Mendoza, en la Catedral de Sevilla. La familia Mendoza, precursora en España de las ideas renacentes italianas, importa a través de estas obras los primeros ejemplos del nuevo estilo, que se ciñe primero a la ornamentación⁶¹. En la portada de la galería superior de la Calahorra, el castillo-palacio de don Rodrigo Díaz de Vivar y Mendoza, está presente la alegoría de la Abundancia, junto a la de la Fortuna⁶². Esta obra (1509-1512) es la primera de importancia en España en la que intervienen artistas italianos, y pone de manifiesto el uso de la alegoría desde los orígenes del Renacimiento español.

Posiblemente la alegoría de la Abundancia, representada por medio de un jarrón o cestos rebosantes de frutas, sea la que más puebla los ornatos icónicos de la arquitectura palaciega de Valladolid. Es el trasunto perfecto de la situación histórica de Valladolid a lo largo del siglo XVI. La inclusión de la alegoría en el Palacio del nuevo aristócrata del dinero no era una imagen inédita, pero sí la solución formal del cesto rebosante de frutas, que por su situación en el eje de los capiteles corintios, y por su forma, no deja de ser una "moderna" formalización de la alegoría de la Abundancia⁶³.

Rafael había iniciado en el Palacio Branconio lo que para Vasari sería la *terza maniera*, basada y caracterizada ésta por la invención, por lo excepcional, por la desviación del artista del código acostumbrado: "...se trata de una corriente arquitectónica en la que el elemento icónico tiende a sustituir, a suplantar el sistema de los órdenes"⁶⁴. Con similares características se levanta el Palacio Spada (1540-1560), terminado por Giulio Mazzoni. Exis-



tiría una segunda familia de edificios tendentes a una síntesis entre el sistema de los órdenes y el de las alusiones simbólicas, comunicadas por medio de las formas icónicas, y de entre ellos, destaca el Palacio Marino Alessi⁶⁵. La asociación formal que en el de Fabio Nelli tiene lugar entre el elemento icónico con el de orden, manifiesta su tentativa de acercamiento a postulados del Manierismo italiano.

P. DE L'ORME. *Architecture*. (París, 1567). ▲

VITRUVIO. *Los Diez Libros*. De 1586. ▼

⁶⁵ *Ibidem*.

EL PALACIO COMO LA ESTÉTICA DEL AMOR

La riqueza y complejidad de significados que trasluce la traducción a ideas de las imágenes icónicas, en principio pudiera hacer sospechar la carencia de una clara estructura lingüística general. Sin embargo, la ornamentación desbordante adquiere sentido narrativo coherente por medio del hermoso texto que sobre “*Amor que no oye ruego*” aparece en el Libro Primero de las *Anotaciones sobre Ovidio*.

Nos hemos ocupado de las imágenes que se contemplan en el friso palaciego, a excepción de la máscara central, distinguiendo tres grupos claramente definidos: el primero, lo constituye las cuatro imágenes que representan LA VIRTUD Y EL VICIO, en los mitos de Apolo-Dafne y de Baco, ambos entrelazados por la hojarasca; el segundo grupo, lo constituirían los *putti*, cuatro también que, mitad niños, mitad genios, sosteniendo medallones, recuerdan imágenes típicamente florentinas, aquí poseyendo un significado ambivalente entre amor espiritual y amor sensual, es decir la representación DEL AMOR; el tercer y último grupo, lo forman los cuatro cestos rebosantes de frutas, con un significado difícilmente confundible, cual es la representación de LA ABUNDANCIA.

La explicación de las doce imágenes expresa con suficiente claridad tres ideas, que encadenadas, representan un único ideal estético: el de la teoría «platónica» del amor, tan atractiva para esta sociedad refinada, o con aspiraciones de serlo, caso del propio Fabio Nelli de Espinosa.

Ciertamente el Valladolid de finales de siglo no era la Florencia neoplatónica de principios del xvi, en donde, en la villa de Careggi, y bajo los auspicios de Lorenzo el Magnífico, se organizaban fiestas y representaciones protagonizadas por los personajes del “*Banquete*” de Platón⁶⁶. Sin embargo, el neoplatonismo hispano tuvo en León Hebreo⁶⁷ al filósofo por excelencia, cuyas obras “...encierran la más completa, original y profunda exposición de la Estética platónica, y tal que por mil razones oscurece y borra el célebre diálogo de Marsilio Ficino sobre el amor”⁶⁸.

No intentaremos medir a vallisoletanos como Fabio de Espinosa, el conde de Gondomar, Licenciado Butrón, Diego de Mudarra o el humanista Pedro Enríquez, con personajes florentinos, tan elegantes y discretos, como el obispo de Fiésole, Marco Antonio Degli Agli, Juan Cavalcanti, Tomás Benci Bernardo Nuzzi o Cristóbal Marsupini⁶⁹; ni asimilar a Viana Sánchez con el poeta Cristóbal Landino. La cultura neoplatónica florentina no se correspondía exactamente con el neoplatonismo hispano, al cual

⁶⁶ Cfr. E. PANOFSKY, “El movimiento neoplatónico en Florencia y el Norte de Italia (Bendinelli y Tizino)”. *Estudios sobre iconología*, op. cit., pp. 189 a 237, p. 189.

⁶⁷ Sobre la estética platónica en el siglo xvi, relacionando el neoplatonismo italiano y español, ver: M. MENÉNDEZ PELAYO, *Historia de las ideas estéticas en España*. Tomo I, obra completa. Madrid, 1984 (1974). *Ideas estéticas*, cap. VI. Los platónicos del siglo xvi, pp. 485 a 554.

⁶⁸ M. MENÉNDEZ PELAYO, *Historia de las ideas estéticas en España...*, op. cit., p. 487.

⁶⁹ Cfr. M. MENÉNDEZ PELAYO, op. cit., p. 487.

sería más preciso denominarlo *neo-platonismo italo-hispano*, como propuso en su día Menéndez Pelayo⁷⁰.

Ecos del debate sobre la teoría platónica del amor expuesta en el *Banquete*⁷¹, los encontramos en el Valladolid del 1589, en el Libro Primero de las *Anotaciones sobre Ovidio*. El interés consiste en verificar cómo en su explicación por parte de Sánchez Viana, se relacionan las ideas que, con cierto carácter sorprendente, aparecen en el friso de Fabio Nelli: LA ABUNDANCIA, EL AMOR, EL VICIO Y LA VIRTUD.

Es el propio Licenciado Viana quien distingue, citando a Cicerón, tres tipos diferentes de amor, que son representados por tres Cupidos, hijos de tres distintas parejas: “...primero de Mercurio y Diana. El segundo de Mercurio y Venus. Y el tercero de Marte y la tercera Venus”⁷². Sánchez Viana continúa exponiendo que para Platón sólo existen dos, y explica el nacimiento de ellos (en su interpretación del texto griego): “Platón cuenta del nacimiento del Amor esta fabula. Es fama (dize) que celebrando los Dioses en un tiempo la buena venida de Venus al mundo, se juntaron en el cielo en un divino combite, y entonces Poro Dios del consejo y abundancia, dizen que embriagado del Nectar, que mas que medianamente avia bevido, se acosto con Penia Diosa de la pobreza en el jardin de Jupiter, y quedando la dama preñada pario a Cupido”⁷³.

Prosigue el autor comentando el mito del nacimiento del amor, que Platón había expuesto en boca de Aristófanes, y el de los tres géneros de hombres que en el principio del mundo, y debido a su excesivo orgullo, habían sido castigados por los dioses. Hasta ese momento, los hombres habían tenido dos sexos, cuatro pies, cuatro manos y dos cabezas, siendo de tres géneros (hombres, mujeres y hombre-mujer). Júpiter decidió castigar su arrogancia partiéndoles por la mitad, sacando de uno, dos. En los comentarios del mito se presenta el amor entre los hombres como “...remediando la division que causo el peccado, quando de uno se hizo dos. Ansi que el Amor en cualquiera de los hombres es macho y hembra, porque cada uno de ellos es medio hombre, y no hombre entero”⁷⁴.

Bajo la acepción humana del amor, es la opinión de Pedro Bembo sobre el origen del amor engendrado por el Ocio y la Lascivia y nacido “...desde el principio, como parto de vicio”, que según el Licenciado fue tomada de Petrarca, quien había referido a Cupido:

*“Ei naque de otio, / di lascivia humana
Notrito dispensier dolci / suavi,
Fotto signor, / Dio dagente vana”.*

⁷⁰ Cfr. p. 486.

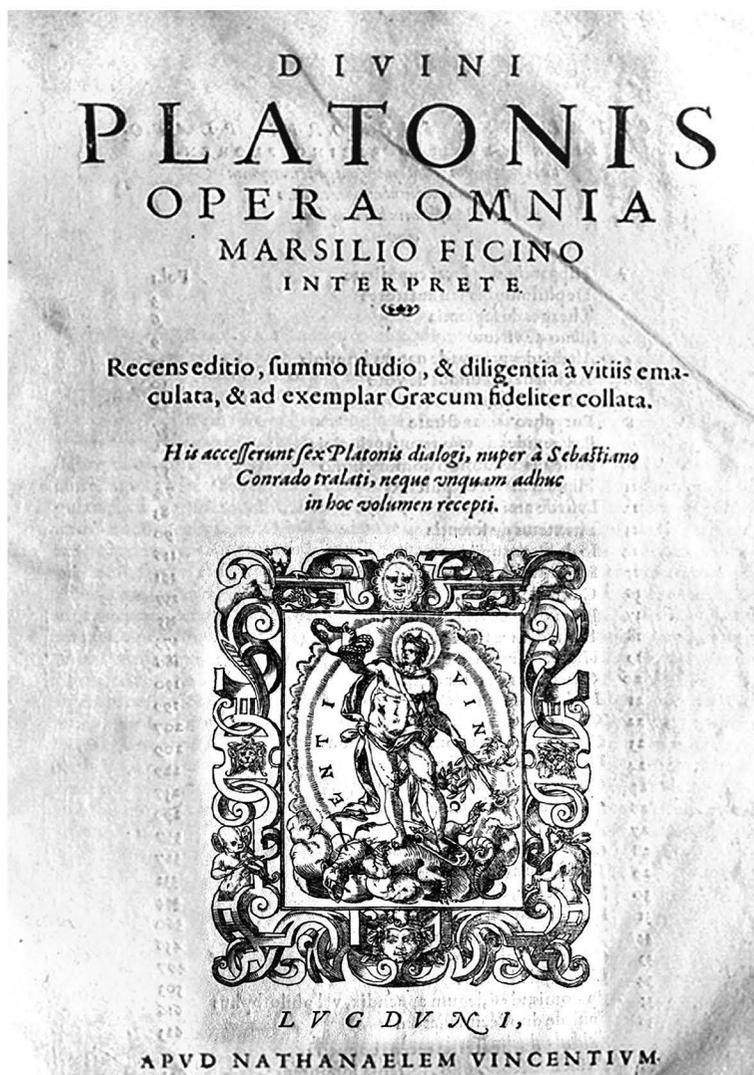
⁷¹ Como es bien sabido, Platón trata del tema del amor en su diálogo *El banquete*, constituyendo éste su tema central; existen, además, otros dos textos platónicos en los que se trata este mismo tema: *Lisis* o de la amistad, y *Fedro* o de la belleza. Sobre estos diálogos socráticos, los textos y traducciones que hemos consultado son los siguientes: M. FICINO, *Divino Platonis aopera omnia*, 1588 (ejemplar manejado: Biblioteca Colegio Mayor de Santa Cruz en Valladolid). Texto 2, *De Philosophiafen amatores*, fols. 5 y ss. Texto 12, *Lysis de amicitia*, fols. 83 a 90. PLATÓN, *El banquete o del amor*. Traducción del griego y notas, Luis Gil, *Platón, Obras completas*, Madrid, 1988 (1966), pp. 553 a 597. PLATÓN, *Lisis, o de la amistad*. Traducción del griego y notas, Francisco de P. Samaranch, *Platón, Obras completas, op. cit.*, pp. 311 a 325. PLATÓN, *Fedro, o de la belleza*. Traducción del griego y notas, María Araujo, *Platón, Obras Completas, op. cit.*, pp. 853 a 884.

⁷² P. SÁNCHEZ DE VIANA, *Las transformaciones de Ovidio...*, *op. cit.*, p. 37.

⁷³ *Ibíd.*, p. 37.

⁷⁴ *Ibíd.*, p. 38.

M. FICINO. Divini Platonis. Opera omnia. (1588).



La versión del amor como algo próximo al vicio, abunda en las opiniones de Marulo, de Natal Comite, de Apolonio Rhodio, de Pico della Mirandola (Pico Miradulano), o de Archias. Al respecto, nuestro exégeta cita la opinión de León Hebreo sobre *“amor honesto y deshonesto, que en este, quanto mas sin ella, es mayor vicio, como en aquel virtud, mas excelente quando con menos freno de razon se dexa gobernar...”*⁷⁵.

Es, por tanto, el AMOR engendrado por la ABUNDANCIA, y aunque el verdadero y perfecto amor es hijo de la razón, no se sujeta a ella; y siendo, además, padre del deseo, a tenor de él, puede ser Amor honesto o deshonesto, causar VICIO O VIRTUD.

⁷⁵ Ibidem, p. 38 (el subrayado es nuestro).

Al poeta y estudioso Viana Sánchez le interesan, además, otros diálogos de Platón, como *El Convite*, con el discurso socrático del Amor, mostrando conocer con ello no sólo la obra platónica, sino las interpretaciones de Pico della Mirandola, Marsilio Ficino y León Hebreo, evidencias todas de un conocimiento profundo del neo-platonismo de principios del siglo renaciente, florentino e hispano. El interés del mismo entre los humanistas de Valladolid aún se evidencia en la actualidad con la conservación, en la Biblioteca de Santa Cruz, de la obra completa del “*Divini PLATONIS*” interpretada por Marsilio Ficino, en su edición de 1588.

Platón y su doctrina son los protagonistas de la estética que, sobre lo bello, contribuye a entender el amor, Platón, prosigue el Licenciado de Valladolid, “... *difinio al Amor diziendo que era desseo de belleza, y nuestro poeta (refiriéndose a Ovidio) en el presente lugar entiende deste amor, del qual el que esta herido se dize estar enamorado, y este amor es desseo de poseer y gozar la belleza agena...*”⁷⁶.

Pero no menos atractivos que los propios comentarios, resulta la interpretación de la doctrina platónica; para Viana Sánchez existen tres grados de naturalezas cognoscitivas, “*de sentido, de razón, de entendimiento*”, a las que siguen tres naturalezas apetitivas, consecuencia de éstas:

- El *apetito*, que está en los *animales* brutos, sigue al *sentido*.
- La *elección*, que está en los *hombres*, sigue a la *razón*.
- La *voluntad*, que está en los *ángeles*, sigue al *entendimiento*.

La libre elección de los hombres es, según Viana Sánchez, la causante de la existencia de dos tipos de apetitos: “*La naturaleza humana (que entre estos dos extremos tiene el medio) una vez se inclina a la una parte, otra vez a la otra...*”, apareciendo el apetito sensual o el deseo espiritual.

Ciertamente se trata de una versión particular de la teoría platónica que, a su vez, como en el texto griego, se transforma en una estética de lo bello. Así como el Amor es una especie de deseo de belleza, es necesario saber qué cosa es belleza: “...*qualquiera cosa que consta de diversas cosas bien proporcionadas, se llama bella, y aquella proporción, templança, y armonia... Ansi aunque qualquiera buena composicion de muchas cosas juntadas en una, se suede dezir belleza, con todo esso su propio significado se entiende, solamente a las cosas visibles*”.

La libertad que afecta a la elección del “*Eros (que en Griego significa Amor) se diga y derive desta dición Orasis que quiere decir... vista en Romance*”. Por tanto, hay dos tipos de vista: corporal e incorporeal, y dos objetos visibles, “*...y en consecuencia desto dos bellezas, y estas son las dos Venus celebradas*

⁷⁶ Ibidem, p. 39.

por Platon..., belleza corporal sensible, llamada Venus vulgar, y belleza inteligible, que se llama Venus celestial... y si Amor es hijo de Venus, en razón esta que sean tambien dos Amores, uno vulgar (del que depende el apetito sensual), y otro celestial (del que depende la voluntad angelical)”⁷⁷.

Según el comentario, igualmente se considera a Venus madre del Amor, tomándola por la misma belleza, engendrada por Poro, “...que significa abundancia, y la affluencia de las mismas Ideas”, en el jardín de Júpiter.

El autor castellano, finalmente, diferencia dos tipos de Amor: el sensual y el vulgar. Uno era Amor, que los autores dijeron era hijo de Marte y Venus, entendido como Amor Voluptuoso, deshonesto, engendrador de VICIO, consecuencia del apetito de los sentidos, hijo del deleite carnal de la conjunción de Marte y Venus, inclinado al Amor carnal y libinidoso. “...Porque Venus da abundancia de humos natural, aparejado al acto carnal y Marte provee de calor, desseo, y incitacion...”. Este Amor tiene por compañeros “...a la Borrachez, dolores enemistades, contiendas”⁷⁸.

Existe un tercer Cupido, hijo de Mercurio y Diana, que se identifica con el Amor útil, el Amor de las riquezas y posesiones, que hace a los hombres agudos y diligentes para conseguir los bienes que codician “...Porque Mercurio los haze solícitos y sutiles negociadores, y Diana que es la Luna, los haze abundar en bienes temporales”⁷⁹.

Ciertamente, en el friso del Palacio de Fabio Nelli están presentes las ideas desencadenantes de la doctrina platónica: la Abundancia, el Amor, el Vicio y la Virtud. Su misma presencia es prueba elocuente del interés que suscitó la teoría estética neo-platónica sobre el Amor y la Belleza. Mucho hubieron de interesar estas teorías humanistas al banquero de ascendencia italiana, y a su círculo próximo, hasta el punto de situar su representación como elemento emblemático en el pórtico del propio palacio. Pórtico embellecido como “...el palacio de los emperadores”, y que rememora la doctrina del “Divino Platón”, demostrando cómo, en estos momentos, y en Valladolid, existía una restauración más o menos artificiosa y erudita, original en sus detalles, de la filosofía antigua libremente interpretada. Platón y su teoría amorosa reportaban un atractivo “nuevo”, nunca antes sucedido y con tanto interés en ninguna sociedad libre y culta, que rodeó a Platón de una veneración casi religiosa, y a su teoría con un halo de la confianza en la razón y en el triunfo de las libres ideas.

La doctrina platónica en Florencia había obtenido su más alto grado de reconocimiento, que E. Panofsky concreta en el primer cuarto del siglo XVI. En nuestro caso, será el último cuarto del Siglo de Oro; con una observación añadida de gran importancia, como es, no la media centuria de retraso, sino la celebración del Concilio (1545-1565), situado en mitad del

⁷⁷ *Ibidem*, p. 40 (el subrayado es nuestro).

⁷⁸ *Ibidem*, p. 41.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 41.

siglo, cercenador de los deseos de cambio erasmistas, y que encontró en la Conferencia de Valladolid, de 1527, el reconocimiento hispano más decisivo, con el respaldo del Emperador y de la élite cultural más relevante.

Tras el Concilio, la Contrarreforma relegó la antítesis entre Amor “puro” y Amor “sensual”, Amor sacro y Amor profano, a un plano devoto, interpretándolo con un espíritu de piedad dulzona⁸⁰, lo que en la Edad Media había sido Amor “poético” y “Cupido mitográfico”. Se relega, pues, a una esfera de devoción y de virtud, en pugna contra el vicio, rivalidad entre Amor Sacro y Amor Profano, que en el Renacimiento se había interpretado, a menudo erróneamente, como una lucha entre el amor sensual y la virtud⁸¹.

Para Marsilio Ficino, los amores de las dos Venus, la Celestial o generadora de Amor divinus, y la Vulgar, generadora de *Amor vulgaris*, son “honrosos y dignos de alabanza”, pues los dos buscan la belleza, aunque cada uno de forma distinta; uno, desde su dominio de la mente humana y, el otro, por la imaginación y la percepción sensual⁸². Quien persiga la belleza visual (vista corporal) permanecerá en el terreno del Amor “humano”, y quien tienda a la belleza inteligible y universal (vista incorpórea, entendimiento) alcanzará el Amor “divino”. Ambos son buenos y virtuosos, y en la opinión de León Hebreo (ya no la interpretación que hace el Licenciado Viana), el ser verdadero y bueno “...se considera en si mismo, y se llama verdadero cuando se imprime en el entendimiento, y bueno cuando del entendimiento y de la voluntad nacen el amor y el deseo”⁸³.

La dualidad de amores a la búsqueda de la belleza y de la bondad, la exaltación de lo sublime de ambos, es la propia representación palaciega de los *putti* sosteniendo el medallón, búsqueda que es el libre trasunto de la del propio entendimiento y de lo que se juzga por bueno, se ama y se desea. Amores sensibles e inteligibles que hacen al hombre verdadero y bueno, causantes de Virtud, la cual, en el palacio, se representa como Apolo abrazado a Dafne. León Hebreo afirmaba que “...el amor abraza a lo bueno en toda su universalidad, sea hermoso, sea útil, sea delectable, o de cualquiera otra especie de bien”⁸⁴.

El tercero de los amores se entrega al libertinaje, abandonando la belleza visible por los placeres sensuales; según Ficino⁸⁵, quien lo sufre cae víctima de la enfermedad más que del vicio, enfermedad entendida como una forma de locura. Es el Amor “bestial”, que se representa bajo la imagen de Baco, que envilece, y según Bembo, “...En realidad de verdad es hijo del Ocio, y de la Lascivia”⁸⁶.

En el texto de Viana Sánchez se modifican sustancialmente muchas de las ideas aludidas. Para el pensador castellano contrarreformista, la Virtud

⁸⁰ Cfr. E. PANOFKY, “Cupido el ciego”. *Estudios sobre iconología*, op. cit., p. 171.

⁸¹ Cfr. p. 169.

⁸² Cfr. E. PANOFKY, “El movimiento neoplatónico en Florencia y el norte de Italia”, *Estudios sobre iconología*, op. cit., p. 201.

⁸³ Citado en: M. MENÉNDEZ PELAYO, op. cit., p. 492. Ver otra traducción en: L. HEBREO, *Diálogos de amor* (1535). Madrid, 1986. Traducción, David Romano. Diálogo Primero, pp. 3 a 65, p. 9.

⁸⁴ Citado en: M. MENÉNDEZ PELAYO, op. cit., p. 503.

⁸⁵ Cfr. E. PANOFKY, “El movimiento neoplatónico en Florencia y el norte de Italia”. *Estudios sobre iconología*, op. cit., p. 202.

⁸⁶ P. SÁNCHEZ DE VIANA, *Las transformaciones de Ovidio...*, op. cit., p. 38.

no equivale a los dos amores, el corporal-sensible y el espiritual-inteligible, uno vulgar y otro celestial, el primero hijo de Venus vulgar y el segundo de Venus celestial.

El Amor celestial, prosigue el Licenciado en el texto postconciliar, “...Dios da a la mente Angelica... Luego el Angel entonces tiene ensi la belleza de las Ideas... De donde necessariamente se sigue en el desseo de poseerlas con toda perfección, y siendo este desseo de belleza, sera aquel que nosotros llamamos Amor”, este Amor dará como fruto la Virtud. El Amor voluptuoso, “...Los que dixeron que era hijo de Marte y Venus (Venus Vulgar), entendieron del amor como hijo del deleite carnal”⁸⁷, y origen del Vicio; transformando el tercer Amor, hijo de Mercurio y Diana, y poseedor de alas, en Amor útil, que hace abundar en bienes temporales.

Mientras que para León Hebreo o Marsilio Ficino, en el hombre se dan las tres especies de Amor⁸⁸, “Amor divino”, “Amor humano” y “Amor bestial”, y la virtud se puede alcanzar mediante los dos primeros, puesto que ambos son “honrosos y dignos de alabanza”, existiendo una doble posibilidad de lograr la virtud dependiendo de una libre elección, para el Licenciado castellano Viana Sánchez, existen dos distintos, “Amor celestial” y “Amor vulgar”. Del primero deriva la Virtud y del segundo, el Vicio. A ellos se suma un tercero, llamado “Amor útil”, que no es causa de Vicio ni de Virtud, hace a los hombres solícitos y útiles negociadores, agudos y diligentes, de modo que la Virtud, finalmente, sólo se puede lograr por medio del “Amor celestial”, no existiendo posible libertad de elección para alcanzarla.

En la portada que hace construir Fabio Nelli se representan la Abundancia (los cestos de frutas), la imagen del dios Poro, padre de Cupido, el Vicio y la Virtud (Dafne y Baco), y también el “Amor divino” y el “Amor humano” (los putti, mitad niños, mitad genios, sosteniendo un blasón o medalla). Ambos son honrosos y dignos de alabanza, medios por los cuales se logra la Virtud⁸⁹.

IMAGEN DIABÓLICA

Encontramos la última imagen en el centro del friso del Palacio, en cuyos lados se sitúan, simétricamente, nuestros putti y los cestos rebosantes de frutas. Por su situación se convierte en el tema central de la composición: un gran rostro humano, sarcástico y burlón, con gesto diabólico en su

⁸⁷ *Ibidem*, p. 41 (reverso).

⁸⁸ L. HEBREO, *Diálogos de amor*, *op. cit.*, Diálogo Tercero, pp. 191 a 447, pp. 421 y ss. M. MENÉNDEZ PELAYO, *op. cit.*, pp. 496 y ss.

⁸⁹ Sobre las alegorías amorosas, además de las citadas obras de E. PANOFKY, ver: E. H. GOMBRICH, *Imágenes Simbólicas, Estudios sobre el arte del Renacimiento*, Madrid, 1983 (1972), “El jardín del Belvedera como arboleda de Venus”, pp. 177 y ss. “Las mitologías de Botticelli. Estudios sobre el simbolismo neoplatónico de su círculo”, pp. 63 y ss. S. SEBASTIÁN, “La clave amatoria del Palacio Miranda”, *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas*, Caracas, 1978, cit. en: S. SEBASTIÁN, *Arte y humanismo*, *op. cit.*, “El palacio de los Médicis como prisión de amor”, pp. 55 y ss. Además: pp. 188 y ss. S. SEBASTIÁN y otros, *El Renacimiento...*, *op. cit.*, “Iconología de la arquitectura del siglo XVI”, pp. 66 y 67. J. M. GONZÁLEZ DE ZÁRATE, *El Palacio Escoriaza-Esquivel como imagen del Buen Ciudadano y de la Mansión del Amor*, Vitoria, 1987.



PALACIO DE FABIO NELLI. Detalle de la portada.

ceño, que parece hallarse entre lo fantástico y lo monstruoso, con sonrisa de embriaguez dionisiaca.

El mascarón posee un gesto irónico y humorístico, con unas orejas-hojas metamórficas, y comparado con el modelo italiano de los mascarones de sátiros, de Giulio Romano, nos recuerda la representación de una fuerza terrorífica y sublime⁹⁰. En el Palacio Maccarani, en Mantua, Giulio sitúa tales máscaras de sátiros en la cornisa de las fachadas del patio-jardín; él mismo había dado los dibujos para que los esculpiera, en el friso palaciego, Adamo Scultori⁹¹. Del mascarón cornudo y alargado del Palacio Sauli, de Galeazzo Alessi, construido en Génova, hacia 1550, brota, a través de su boca, un motivo vegetal tan enmarañado como el nuestro, pero, en este caso, impregnado de connotaciones que lo identifican con tipos dionisiacos bíblicos⁹². En el Palacio Lomellido, de Génova, de Giovanni Battista Castello, aparece el mismo enorme mascarón diabólico, pero no en el friso, sino sobre las ventanas superiores, con un uso diferenciado de la ornamentación en la fachada, ya que prácticamente rellena los macizos murales.

Imágenes ornamentales dionisiacas, con fisonomías sarcásticas y burlonas, que aprovechan las posibilidades metamórficas de su rostro como, por ejemplo, al transformar las orejas en formas vegetales, aparecen, con innumerables posibilidades de transformación, en los mascarones de Villa Giusti, en Santa María di Stelle⁹³, y se convierten en “una especie de sigla o *leitmotiv*” del repertorio formal de Ridolfi.

La ironía de estas imágenes llega a su máxima expresión en el Palacio Zuccari, en Roma, construido por el pintor, tratadista y arquitecto, Federico Zuccari. La fachada a la Vía Gregoriana utiliza referencias icónicas de rostro antropomórfico diabólico, equiparando el hueco con la boca, lo cual

⁹⁰ Cfr. L. MÜLLER PRÓFUMO, *El ornamento icónico y la arquitectura 1400-1600*, op. cit., p. 193.

⁹¹ Cfr. p. 193.

⁹² Cfr. p. 337.

⁹³ Cfr. p. 370.

trasgrede la ortodoxia en la formalización de huecos, puertas y ventanas. La relación con los ornamentos, metamorfoseando el elemento arquitectónico al transformarlo en imagen icónica, define una arquitectura en el polo opuesto a los principios de ortodoxia vitruviana, revitalizada por la ideología arquitectónica postconciliar.

Parece, pues, que el empleo de la forma icónica como un lenguaje trasgresor de las normas no icónicas de la arquitectura vitruviana, estuviera proponiendo justo lo contrario de las tendencias antiornamentales contrarreformistas. Si esto es verdaderamente así, el mascarón se revela como toda una ironía sobre dichos principios contrarreformistas. En el Sagrado Bosque de Bomarzo, el intelectual y humanista V. Orsini, expresó, hacia 1552⁹⁴, la intención lúcida de sus formas y el carácter iniciático de su recorrido. El uso del mascarón dionisiaco se corresponde, además, con una identificación entre ojos-ventana-luz interior, con casa-rostro, y en el recorrido iniciático —en palabras de Müller Profumo— “tal como lo propusiera F. Colonna en la *Hypnerotomachia Poliphili*, obra que traduce de manera irónico-profana los sacromontes de la Contrarreforma y que, probablemente, formaría parte de la cultura intelectual del comitente V. Orsini”⁹⁵.

EL AMOR ÚTIL

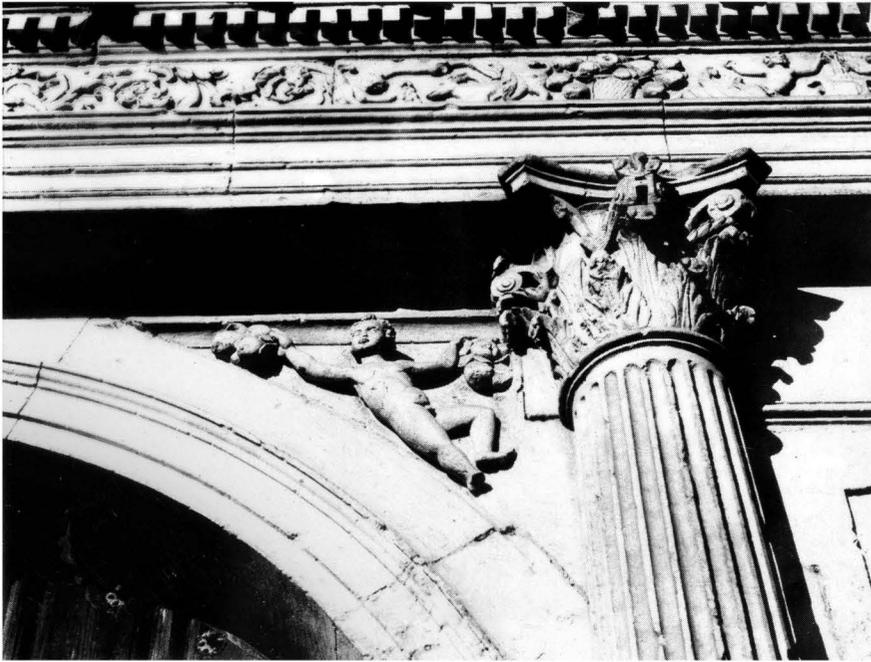
Fuera del friso del Palacio de Fabio Nelli, y en las albanegas del arco triunfal, existen otras dos figuras: sendos niños desnudos que sostienen en sus manos elementos frutales. No intentaremos descifrar el significado de estas imágenes, difícilmente codificables, a riesgo de caer en falsas interpretaciones. De ellas no hemos encontrado parecido formal, ni referencia metafórica, en nuestro texto de *Las transformaciones*, de Ovidio. Sin embargo, sospechamos que pudieran poseer una explicación dentro del contexto global del argumento metafórico.

Existe una analogía ciertamente atractiva, entre estos niños de manos rebosantes de frutos y el niño que aparece en primer término en uno de los frescos de la Sala del Psique, en el Castillo de S. Ángel, pintado entre 1540 y 1543. Éste se encuentra presidiendo, “fuera del recuadro”, una de las escenas que representa un banquete de divinidades, en el que jóvenes, viejos, figuras femeninas y ángeles sensuales, ofrecen racimos de uvas, estando todos ellos desnudos, reinando la sensualidad y el ambiente “dionisiaco”⁹⁶.

⁹⁴ Cfr. p. 371.

⁹⁵ L. MÜLLER PRÓFUMO, *El ornamento icónico y la arquitectura 1400-1600*, op. cit., p. 371.

⁹⁶ Cfr. p. 336.



PALACIO DE FABIO NELLI. Detalle de la portada.

Pudiéramos explicar las dos citadas figuras en relación al mito de la ofrenda de primicias y especies a Baco, el cual se narra en *Los Fastos*, de Ovidio, explicándose la razón de que los ritos de la Fiesta de Baco incluyan el ofrecimiento y comida de los dulces llamados *liba*, “...fue Baco quien, a su vuelta de Asia, enseñó a la gente a encender fuego en los altares y a honrar a los dioses con ofrendas solemnes. Era natural que se ofrecieran a Baco esta clase de dulces porque a él se le atribuía el descubrimiento de la miel...”⁹⁷.

En la traducción de Viana Sánchez, en el comentario del Tercer Libro al mito del Rey Midas, se narran los bienes útiles al género humano: “...fue inventor de muchas cosas útiles al genero humano. Porque ultra del vino y la razon y orden de sacar la miel. Plinio dize que Bacco invento el comprar y vender... Catulo dique... Este fue el que enseñó a los demas, a sustentar las vides con estacas o palos, este primer podador, y el que primero supo, con los incultos pies sacar de las maduras ubas los sabrosos vinos”⁹⁸.

Sin embargo, sospechamos que las figuras con las manos rebosantes de frutos, en actitud de ofrenda, pudieran ser la representación del último de los tres distintos amores: el engendrado por Mercurio y Diana, el Amor útil que hace abundar los bienes temporales, solícitos a los hombres agudos, inteligentes y útiles negociadores. El Amor de la fortuna no es un amor perteneciente a la concepción platónica, la cual corría impecablemente plasmada por el friso, sino el de la interpretación de Viana Sánchez. La “devoción” de Fabio Nelli a la fortuna, representada por este tipo de Amor que

⁹⁷ E. PANOFKY, “La historia primitiva del hombre en dos ciclos de pinturas de Piero di Cosimo”, *Estudios sobre iconología*, op. cit., pp. 45 a 92, pp. 71 y ss.

⁹⁸ P. SÁNCHEZ DE VIANA, *Las transformaciones de Ovidio...*, op. cit., Libro III, p. 75.

convierte a los hombres en agudos y diligentes, y lo hace preferible a todos, como lo confirma el que estuviera representado en el interior del palacio. A Fabio Nelli razones no le faltaban para estarlo reconocido.

Alfonso Nelli, padre de Fabio Nelli de Espinosa, tras prosperar en sus negocios y tratos mercantiles, murió arruinado en la villa de Tábara. Su hijo Fabio, en la pobreza, se trasladó a Sevilla, donde vivían sus tíos Pedro y María de Espinosa, para reiniciar allá la actividad que había aprendido de su padre⁹⁹. En Sevilla recuperó la fortuna, pero cuando decide construir su palacio, eligió de nuevo a Valladolid, ciudad en la que también prosperan sus excelentes negocios, y donde continúa su actividad de banquero, desplegando tratos monetarios con gran parte de la nobleza, e incluso con representantes de la monarquía.

Valladolid fue —según B. Bennassar— particularmente un mercado de valores mobiliarios, de juros y censos, y el servicio de crédito se convirtió en la fuente más productiva de la riqueza en la ciudad. Fabio Nelli se marchó de la ciudad pobre y regresó, hacia 1590¹⁰⁰, enriquecido, y aunque había vuelto a Valladolid a disfrutar de la fortuna acumulada en Sevilla, la situación económica de su ciudad natal, a finales de siglo, era inmejorable de cara a su actividad de prestamista. “En los últimos veinte años del siglo se hace catastrófica la deuda de la alta nobleza con respecto a los letrados, debido a las rentas constituidas. Gracias a ellos, los grandes nobles son deudores de la villa”¹⁰¹. En estas décadas el alza de los precios había devaluado el poder adquisitivo de las rentas nobiliarias, que eran ingresos fijos. Sin embargo, la nobleza, queriendo seguir manteniendo su “soberbio tren de vida”, se vio obligada a recurrir a adelantos de sus rentas a través de préstamos.

Entre otros, el banquero Fabio Nelli se benefició de la situación, pues sólo los verdaderos ricos podían adelantar a la aristocracia las enormes sumas de dinero que necesitaban. Los índices de los préstamos eran ciertamente altos, entre un siete u ocho, lo que significaba intereses de hasta el doce y medio por ciento, que fueron los estipulados por Nelli en los negocios con la nobleza: duque del Infantado, duque de Alba, marqueses de Villanueva, condesa de Rivadavia, duque de Nájera, duque de Osuna, etc., de modo que entre todos siguen enriqueciendo a Fabio Nelli¹⁰².

Mantiene Fabio Nelli, además, negocios en Galicia, Granada, Córdoba, Sevilla, Medina del Campo, Medina de Rioseco, Sepúlveda, Madrid, etc. Con tales negocios monetarios consiguió amasar una riqueza que, a su muerte, era de 310.000 ducados¹⁰³, e innumerables posesiones: una capilla, casas en Medina, Valladolid y Madrid, una villa en Boecillo y Vega, incluso la propia plaza que hoy lleva su nombre.

⁹⁹ N. ALONSO CORTÉS, *Miscelánea vallisoletana*, Tomo II, Valladolid, 1955, pp. 693 a 695. Sobre los negocios de Alfonso Nelli, ver: B. BENNASAR, *Valladolid en el siglo de Oro...*, *op. cit.*, p. 329.

¹⁰⁰ Cfr. B. BENNASAR, *op. cit.*, p. 322.

¹⁰¹ B. BENNASAR, *op. cit.*, p. 247.

¹⁰² Cfr. p. 236 y ss.

¹⁰³ Cfr. p. 322.



PALACIO DE FABIO NELLI. Detalle de azulejos.

No nos extrañe, pues, que Fabio de Espinosa estuviera agradecido al Amor “útil”, que hace abundar en bienes y ser solícitos a los hombres, “agudos, inteligentes y útiles negociadores”. Se comprende que un humanista como Fabio, empobrecido en su juventud, representara a este Amor en lugar privilegiado, sobre la entrada de su Palacio, en las albanegas del arco.

En este sentido, la existencia de un dibujo, que aún se encuentra en uno de los azulejos del interior del palacio, apoya dicha interpretación. En él se representa a un niño desnudo, ascendiendo por el aire gracias a las alas de su espalda y de su mano derecha. En el texto de Viana Sánchez el amor útil finge tener alas: “...Cupido que dixeron ser hijo de Mercurio y Diana fingieron que tenía alas, y este es el Amor de las riquezas y posesiones”¹⁰⁴. Las alas representan la pobreza y la cesta vacía de la mano izquierda el deseo de riqueza. En el suelo figura una inscripción sumamente descriptiva: “LA POBRECA SUVE A LOS INGENIOSOS”.

Los azulejos los realizó Hernando de Loaisa, en 1586, para adornar dos salas en las casas principales de Fabio Nelli¹⁰⁵, y fueron encargados por su hermano, el canónigo Claudio Nelli, el 18 de octubre, con la exigencia de que, “...el dicho Hernando de Loaisa a de dar bien labrados y muy bien cocidos y de muy buenas colores bibas”¹⁰⁶.

En los azulejos, ocho años antes de contratar la portada a Mazuecos, se representan temas mitológicos y de guerra, muestra evidente del gusto de Fabio Nelli por los mitos antiguos y su representación, tales como: Hércules venciendo al león de Nemea, de un modo similar a como se le representa en la fachada del Ayuntamiento de Tarazona¹⁰⁷; la metamorfosis de Nicti-

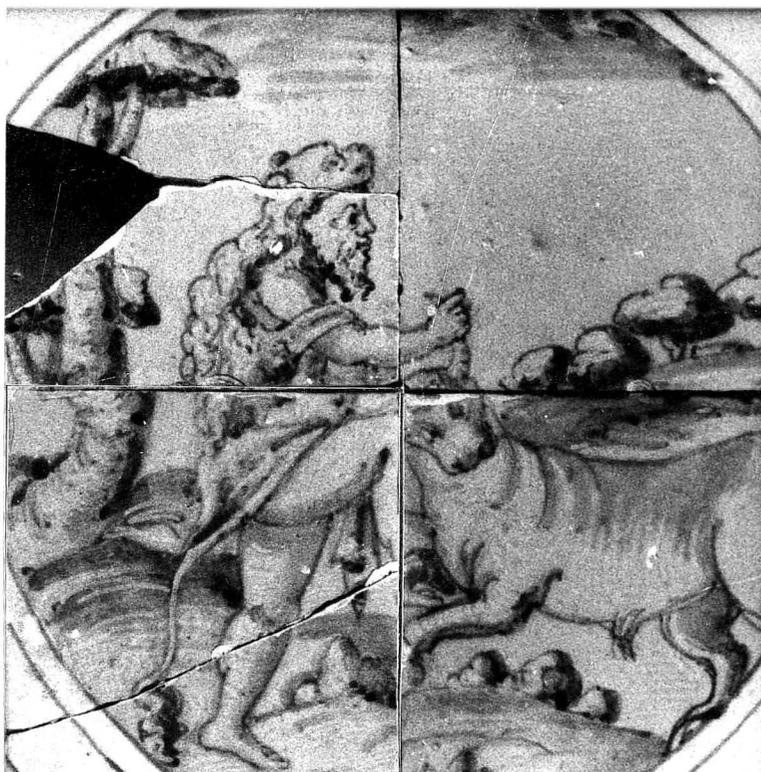
¹⁰⁴ P. SÁNCHEZ DE VIANA, *Las transformaciones de Ovidio...*, op. cit., p. 41.

¹⁰⁵ E. GARCÍA CHICO, “Los azulejos del palacio Fabio Nelli”, *Varia*, Valladolid, 1958, pp. 239 a 240.

¹⁰⁶ *Ibidem*.

¹⁰⁷ S. SEBASTIÁN, *Arte y humanismo*, op. cit., p. 86.

PALACIO DE FABIO NELLI. Detalle de azulejos.



mene en lechuza¹⁰⁸; el pavo real con la cola adornada con las pupilas de Argos¹⁰⁹; Cicno transformado en cisne, como castigo por la “desdicha” del audaz Faetón; Acteón transformado en ciervo por contemplar bañarse desnuda a Diana, y comido por sus propios perros, entre otros.

Ignoramos si las imágenes poseían alguna lógica narrativa ya que, actualmente, están colocadas de modo aleatorio, pero el hecho de que aparezcan los correspondientes al mito de Acteón ordenadas según momentos narrativos sucesivos, permite admitir la posibilidad: descubrimiento de la desnudez de Diana, luna, e identificada por su símbolo sobre la cabeza, castigo mediante la metamorfosis en ciervo, venganza colérica, permitiendo que fuera devorado por sus propios perros.

La representación del singular Cupido en los azulejos palaciegos varía su sentido con respecto a los de la portada. El dibujado lleva la cesta vacía y posee las alas de la pobreza que le eleva en busca de las riquezas temporales; los de la portada carecen de alas, y su cesta “llena”, descansa sobre los capiteles; desde lo alto ofrecen sus frutas-bienes a los que acceden al palacio, riquezas no tanto reclamadas por quien, ciertamente, es ya uno de los hombres más ricos de Valladolid, Fabio Nelli, sino que pudieran simbolizar las que se prestan a la nobleza arruinada. El palacio, según la actividad del banquero, sería el lugar donde se llevan a cabo las transacciones monetarias, los

¹⁰⁸ P. OVIDIO NASÓN, *Las metamorfosis*, op. cit., pp. 44 y ss.

¹⁰⁹ *Ibidem*, pp. 33 y ss.

préstamos. Se trata de la casa-palacio de un banquero y también su lugar de trabajo. Aunque se ha especulado con el uso de las casas traseras del palacio como “oficina”, ésto, sin embargo, no fue así, porque si bien fueron de su propiedad, no se usaron como lugar de trabajo. Tuvieron dos puertas y más de diez ventanas¹¹⁰, “...que todas ellas salían y miraban sobre la dicha plazuela...”, y simplemente, en palabras de Fabio Nelli, “...sirven de cochera épa-jares”¹¹¹.

Se trataba, por tanto, de un Palacio-Banco, en cuyo friso estaban representadas las ideas neoplatónicas sobre el Amor y las figuras representativas del amor “útil”, ofreciendo sus riquezas a quienes traspasaran la puerta, ecos de la actividad como banquero de su dueño.

EL PERSONAJE

La tipología de los edificios destinados al uso bancario la inaugura el Palacio-Banco Medici, en Florencia¹¹², construido por el discípulo de Brunelleschi, Michelozzo en 1444¹¹³.

Filarete veía el palacio como templo de la fama, y si apeláramos a las fuentes literarias¹¹⁴, encontraríamos *El Crotalón*, de Cristóbal de Villalón, en donde “...nos pone el palacio dentro del tópico del paraíso terrenal, donde aparece como un edificio dotado de patio, como la parte más importante, decorado con rica imaginaria”¹¹⁵, palacio entendido como monumento al Amor o, más exactamente, la casa de los prisioneros del Amor; en versos del poeta Juan Boscán, “...Amor los edificios representan/y aun las piedras aquí direis que aman”¹¹⁶.

También el Palacio de los Médicis es prisión del amor, y así aparece en los medallones en relieve del patio, cuyos motivos estudió A. Chastel¹¹⁷, aunque sin unirlos, buscando su unidad temática. Según S. Sebastián, “...un conjunto coherente de temas con clave amorosa por medio de imágenes tomadas de la fábula pagana”¹¹⁸. Un palacio, templo del Amor, es la casa Miranda de Burgos, y explicado gracias a sus relieves alusivos a parejas de amantes: César y Cleopatra, Nerón y Poppaea Sabina, etc.¹¹⁹. Participando de tales criterios se encuentran, asimismo, el Palacio de Zaporta, en Zaragoza, con alegorías sobre la fortuna y el amor, y el de los Escoriaza-Esquivel, en Vitoria, imagen del Buen Ciudadano y de la Mansión del Amor. Este último, en los relieves del patio, como el Médicis, la casa Miranda y el

¹¹⁰ A.H.P. y U., Valladolid, Sección Cofradías, O.P. de Fabio Nelli, leg. 93.

¹¹¹ *Ibidem*, leg. 92, p. 17.

¹¹² N. PEVSNER, *Historia de las tipologías arquitectónicas*, Barcelona, 1980 (1976).

¹¹³ R. DE FUSCO, *La arquitectura del Quattrocento...*, *op. cit.*, pp. 56 a 61.

¹¹⁴ Cfr. S. SEBASTIÁN y otros, *El Renacimiento...*, *op. cit.*, pp. 223.

¹¹⁵ *Ibidem*, p. 56.

¹¹⁶ Cit. en: S. SEBASTIÁN y otros, *op. cit.*, p. 56.

¹¹⁷ A. CHASTEL, *Art et humanisme à Florence au temps de Laurent Le Magnifique*, París, 1961, pp. 45 a 48.

¹¹⁸ S. SEBASTIÁN, *Arte y humanismo*, *op. cit.*, p. 56.

¹¹⁹ *Ibidem*.

Zaporta, participan de la idea de la casa como prisión del Amor. Las galerías Norte y Este presentan relieves con la idea del amor casto y virtuoso, y en las otras dos galerías la idea del amor lascivo¹²⁰.

Son abundantes los palacios de la época cuya interpretación simbólica está dominada por la adscripción a una idea general, que se impone a cualquier otra particular; lo hemos verificado en los casos aducidos, y de igual modo podríamos referir la simbología de otros, tales como, el Palacio de Carlos V, como “antro cósmico”¹²¹, el Palacio de Viso del Marqués y el de Páez de Castillejo, como la “casa del guerrero”, el de Dezcallar, en Mallorca, como la “gloria militar”, La Calahorra, con la lectura iniciática del más allá, los palacios comunales (Sevilla, Jerez, Tarazona), con representaciones cercanas a la Virtud y a la Violencia, en Salamanca, su Universidad, como la Virtud y el Vicio, y el Colegio de San Luis, como la “casa del Amor y la Sabiduría”, la casa de Justicia de Baeza, como “la Caridad y la Justicia”, o el propio Escorial, como “Templo de Salomón”¹²².

Existe un último palacio —estudiado por S. Sebastián— cuya interpretación simbólica se asemeja más directamente al nuestro. Nos referimos al Palacio del conde de Morata, en Zaragoza, en donde aparece la representación de la alegoría del alma humana asimilada a la imagen del ojo, en un relieve de la cabeza de Helios. El autor citado pone este símbolo en relación con las ideas platónicas desarrolladas en *La República*, donde la idea de bien es considerada como reina del mundo inteligible, confiriéndosela dignidad divina y carácter solar, que relega su esencia en su hijo, dios visible del cielo, el Sol, representado por Helios.

En el Palacio del conde de Morata y en el Palacio de Fabio Nelli, están petrificados los símbolos de una idea filosófica neoplatónica: la del bien y la del amor, respectivamente. Ambas se muestran mediante representaciones icónicas, ocultas para quien desconoce sus simbolismos, resguardadas de la mirada del profano, bajo historias mitológicas, que muestran los saberes e ideas de sus propietarios, pero, a su vez, permite ocultarlas a los desconocedores de las leyendas y mitos clásicos. Este proceder se ve justificado en el texto de Sánchez Viana (publicado en Valladolid, en 1589), en el que se dice cómo resguardar los saberes, “...debaxo de historias, o fábulas... para que no menosprecien lo que no entienden... porque es dar ocasion que en el entendimiento de los tales se corrompa la ciencia como fuere el precioso vino en mal lavada vasija”¹²³, pero al mismo tiempo, y siguiendo otra referencia del mismo autor, cuando explica la fábula del Rey Midas y sus orejas de asno, “...quisieron darnos a entender la fuerza que el tiempo tiene en sacar a la luz las cosas mas secretas y ocultas que sean”¹²⁴.

¹²⁰ J. M. GONZÁLEZ DE ZÁRATE, *El Palacio Escoriaza-Esqubel...*, op. cit., núm. 197.

¹²¹ E. E. ROSENTHAL, “El programa iconográfico-arquitectónico del Palacio de Carlos V en Granada”, *Arquitectura Imperial, Seminario sobre arquitectura imperial*, E. E. ROSENTHAL y otros, Granada, 1988, pp. 159 a 177.

¹²² S. SEBASTIÁN y otros, *El Renacimiento...*, op. cit., pp. 56 a 61.

¹²³ P. SÁNCHEZ DE VIANA, *Las transformaciones de Ovidio...*, op. cit., p. A 3.

¹²⁴ *Ibidem*, *Libro Onzeno*, p. 208.

El simbolismo del palacio zaragozano tal vez estuvo dictado por Pedro Martínez de Luna y Mendoza¹²⁵; el relativo a nuestro palacio, quizá por el propio Fabio Nelli, en quien afloró una conciencia de clase y de cultura conseguida a través del “ingenio” y del esfuerzo¹²⁶, tal vez inspirado por su yerno, el notable diplomático y escritor, Cristóbal de Benavente y Benavides, hombre interesado por la mitología y por la representación de su triunfo económico y social y, también, pensamos, de sus ideas humanistas.

EL TONDO DE FABIO NELLI

Los programas iconográficos de los palacios citados se sitúan en las portadas, en los relieves de los tondos, en las albanegas del patio y, muchas veces, aparecían también bustos-retrato de los mismos propietarios. Del mismo modo, el Palacio de Fabio Nelli está en posesión de éstos. Por un lado, los tallados en madera en el artesonado de la escalera, entre los que se representan, indudablemente, el propietario (en el centro) y los miembros de su familia (a ambos lados). Por otro, en el patio existieron otros retratos, como lo demuestra el contrato de 1582 para la ejecución del patio y escalera, de manos del escultor Francisco de la Maza. En dicho contrato, el escultor se comprometía “...a hacer ciertos escudos e medallas en los angulos del patio de ciertas piedras de alabastro que tiene en su poder el dho claudio nelli”¹²⁷.

Los escudos se hicieron, y existen fotografías de ellos antes de la reforma; las medallas queremos creer que también. Durante los trabajos de reforma apareció una medalla entre los escombros de la torre, con la talla de un busto que, por su forma, tamaño y vestimenta, no cabe duda hubo de pertenecer a un tondo palaciego. Su diámetro es idéntico a los que adornaron la galería del piso superior, y de los que carecía el primero. Nos gustaría creer que éste formó parte de los que se contrataron por Claudio Nelli.

Andrea della Robbia había hecho un uso arquitectónico del busto-retrato: el *Retrato de Dama*, del museo Bargello, en una muestra clara del busto como recuperación de una tradición clásica perdida durante la Edad Media. El busto-retrato nacía como el traslado a la escultura del retrato pictórico, pero también como una recuperación humanista de los modelos antiguos. Los primeros ejemplos de este género muestran la clara intención de plasmar, no una idea, sino a la persona: el busto de Giovanni Chellini,

¹²⁵ Cfr. S. SEBASTIÁN, *op. cit.*, p. 68.

¹²⁶ Cfr. B. BENASSAR, *Valladolid en el Siglo de Oro...*, *op. cit.*, p. 408.

¹²⁷ A.H.P. y U., Valladolid, S. Protocolos, Escribano Miguel Palacios, año 1582, leg. 531, fol. 100.

Publicado en: E. GARCÍA CHICO, *D.E.A.C. Tomo II, Escultores...*, *op. cit.*, pp. 88 a 90. Transcripción copiada en este trabajo doctoral, en nota 3, Cap. “La primera intervención de Pedro Mazuecos”.

PALACIO DE FABIO NELLI.
Tondo del patio.



¹²⁸ Cfr. V. NIETO ALCAIDE y F. CHECA CREMADES, *op. cit.*, pp. 124 y 125.

Sobre el tema ver: J. POPEHENNESSY, *El retrato en el Renacimiento*, Madrid, 1985.

¹²⁹ N. ALONSO CORTÉS, *Miscelánea vallisoletana*, Tomo II, *op. cit.*, pp. 694. J. PARRADO DEL OLMO, "La escultura y la pintura en el Renacimiento", *Valladolid corazón del mundo hispánico...*, *op. cit.*, pp. 207 y 208. Sobre estas estatuas, ver documentación citada en este trabajo. Cap. "La imagen de Fabio Nelli", "La capilla funeraria".

de Rosellino, persiguen la intención de inmortalizar la imagen del humanista, Verrocchio, Andrea della Robbia, Mino da Fiésolle y Benedetto da Maiano, entre otros, retratan personas buscando siempre ser reflejo fiel del personaje¹²⁸.

El retrato de nuestro "desconocido personaje" resulta una variante del busto introducido en arquitectura, lo cual fue muy del agrado de la aristocracia vallisoletana por esta vez, aceptando las pautas del gusto italiano sin reticencias, esto es, tratando de captar en el retrato lo que de esencia y singular posee el retratado.

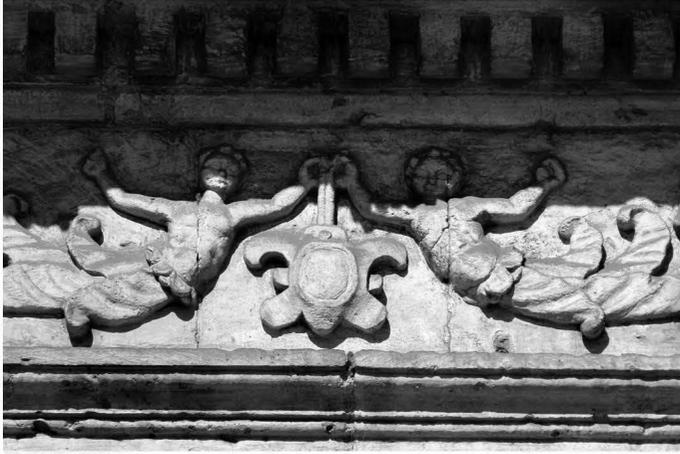
Sabemos del gusto de Fabio Nelli por ser reproducido en piedra, Pedro de Cuadra ejecutó tres estatuas orantes en alabastro (siguiendo la tradición nobiliaria cristiana) para la capilla del Convento de San Agustín. En ellas se retrataron Fabio Nelli, su mujer, Violante de Rivadeneyra y su hermano, el canónigo Claudio¹²⁹. El tondo con retrato, que en la actualidad se expone

III

FOTOGRAFÍAS DEL PALACIO DE FABIO NELLI





















IV

FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

ABREVIATURAS EMPLEADAS

A.B.S.C.	Archivo y Biblioteca de Santa Cruz. Valladolid.
ACADEMIA.	Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
A.E.A.	Archivo Español de Arte.
A.E.A.A.	Archivo Español de Arte y Arqueología.
A.G.S.	Archivo General de Simancas.
A.H.P. y U.	Archivo Histórico Provincial y Universitario. Valladolid.
A.I.C.I.	Archivo de Inspección y Comandancia de Ingenieros de Valladolid.
A.R.CH.V.	Archivo de la Real Chancillería de Valladolid.
B.A.B.A.V.	Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de Valladolid.
B.C.I.S.A.	Bolletino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio.
B.S.C.E.	Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones.
B.S.E.A.A.	Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología, Universidad de Valladolid.
B.S.E.E.	Boletín de la Sociedad Española de Excursiones.
B.U.V.	Biblioteca Universitaria de Valladolid.
C.N.R.S.	Centre National Recherche Scientifique. Francia.
C.O.A.	Colegio Oficial de Arquitectos.
C.O.A.A.T.	Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos.
C.S.I.C.	Centro Superior de Investigaciones Científicas.
F.M.A.P.V.	Fondos del Museo Arqueológico Provincial de Valladolid.
I.C.E.	Instituto de Ciencias de la Educación.

FUENTES. OBRAS GENERALES Y BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ACKERMAN, James S., *Palladio*. Ed. Xarait. Madrid, 1980 (1966).
- AGAPITO Y REVILLA, Juan, "El Colegio Mayor de Santa Cruz de Valladolid". *B.A.B.A.V.*, n.º 13. Valladolid, 1934.
- AGAPITO Y REVILLA, Juan, "Heráldica en las calles de Valladolid". *B.S.E.A.A.*, Tomos X, XI, XII y XVIII.
- AGAPITO Y REVILLA, Juan, "Las casas consistoriales de Valladolid". *B.S.C.E.* Tomo IV, Valladolid, 1909-1910, pp. 115 a 124.
- AGAPITO Y REVILLA, Juan, "Los abastecimientos de agua de Valladolid". *B.S.C.E.* Tomo III, Valladolid, 1907-1908.
- AGAPITO Y REVILLA, Juan, *Las calles de Valladolid. Nomenclátor histórico*. Ed. Comisión Gestora Municipal de Valladolid. Valladolid, 1937.
- AGULLO Y COBO, Mercedes, *Documentos sobre Escultores, Entalladores y Ensambladores de los siglos XVI al XVII*. Ed. Universidad de Valladolid, Departamento de Historia del Arte. Valladolid, 1978.
- ALBERTI, León Bautista, *L'Architettura de Leonbatista. Tradotta in lingua Fiorentina da Cosimo Bartoli*. Ed. L. Torrentino. Florencia, 1550. A.B.S.C.
- ALBERTI, León Bautista, *Los tres libros de la pintura*. En: REJÓN DE SILVA, Diego Antonio. *El Tratado de la Pintura por Leonardo de Vinci y los tres libros que sobre el mismo arte escribió León Bautista Alberti*. Madrid, 1784. Ed. facs. C.O.A.A. Tomo Murcia. Murcia, 1980, pp. 197 a 266.
- ALONSO CORTÉS, Narciso, "Fabioneli". *Miscelánea vallisoletana*. Tomo II. Valladolid, 1955, pp. 693 a 696.
- ALONSO CORTÉS, Narciso, "Índice de las fiestas públicas celebradas en Valladolid". *B.S.C.E.* 1909, n.º 74, pp. 45 y ss., n.º 75, pp. 58 y ss., n.ºs 80 y 85.
- ALONSO CORTÉS, Narciso, "Juan de Arfe y Pompeyo Leoni". *B.S.E.A.A.* Tomo VII, 1940-41, pp. 171 y ss.
- ALONSO CORTÉS, Narciso, Traducción y notas a: PINHEIRO DA VEIGA, Tomé "La Fastiginia", *B.S.C.E.* Tomo VI, n.ºs 123 a 125, 127, 128, 131, 133 a 136 y 138. Valladolid, 1913 y 1914.
- ALPA, Guido y otros. *Facciate dipinte, conservazione e restauro*. Ed. Sagep. Génova, 1984.

- ALTÉS BUSTELO, José María, "La plaza mayor española: tipología y funcionalidad". *Arquitectura y orden*. Ed. I.C.E. y otros. Valladolid, 1988.
- ALTÉS BUSTELO, José María, "Las transformaciones de la ciudad medieval. La intervención de Felipe II en Valladolid en 1561". *Herrera y el Clasicismo. Ensayos, catálogo y dibujos en torno a la arquitectura en clave clasicista*. Ed. Junta de Castilla y León. Valladolid, 1986.
- ALVAR EZQUERRA, Alfredo, *El nacimiento de una capital europea. Madrid entre 1561 y 1606*. Ed. Turner. Madrid, 1989.
- ÁLVAREZ MORA, Alfonso, "El A.R.CH.V. como fuente de estudio de la arquitectura de la ciudad". *Tesoros de la Real Chancillería de Valladolid. Planos y dibujos de arquitectura*. Catálogo exposición. Ed. Ministerio de Cultura. Valladolid, 1988, pp. 63 a 67.
- ANGELI, Renato y ZINI, Renato, "Prospettiva: invenzione o scoperta?". *La prospettiva rinascimentale. Codificazioni e trasgressioni*. Ed. Centro di. Florencia, 1980, pp. 125 a 136.
- ANGELIS DE D'OSSAT, Guglielmo, "Palladio revisitato". *B.C.I.S.A. Andrea Palladio*. Tomo XXII. Parte I. Venezia, 1980.
- ANTAL, Frederick, *El mundo florentino y su ambiente social. La república burguesa anterior a Cosme de Médicis: siglos XIV-XV*. Ed. Alianza, Madrid, 1989 (1978).
- ANTOLÍNEZ DE BURGOS, José, *Historia de Valladolid*. Valladolid, 1887. Ed. facs. Grupo Pinciano, Valladolid, 1987.
- APRAIZ, Ángel de, "La casa de los Escoriaza-Esquivel en Vitoria". *B.S.E.A.A.* Tomo XIX, pp. 49 a 65. Ed. C.S.I.C. y Universidad de Valladolid. Valladolid, 1953.
- ARA GIL, Clementina Julia y PARRADO DEL OLMO, Jesús María, *Catálogo Monumental de la Provincia de Valladolid. Antiguo Partido Judicial de Tordesillas*. Tomo XI. Ed. Diputación Provincial de Valladolid. Valladolid, 1980.
- ARASSE, Daniel, "Espace pictural et image religieuse: le point de vue de Masolino sur la perspective". *La prospettiva rinascimentale. Codificazioni e trasgressioni*. Ed. Centro di. Florencia, 1980, pp. 137 a 150.
- ARGAN, Giulio Carlo, "Sobre el concepto de tipología arquitectónica". *Proyecto y destino*. Ed. Universidad Central de Venezuela, Venezuela, 1969 (1965).
- ARGAN, Giulio Carlo, *Borromini*. Ed. Xarait. Madrid, 1980 (1955).
- ARGAN, Giulio Carlo, *Brunelleschi*. Ed. Xarait. Madrid, 1981 (1952).
- ARGAN, Giulio Carlo, *Classico Anticlassico. Il Rinascimento da Brunelleschi a Bruegel*. Ed. Feltrinelli. Milano, 1984.
- ARGAN, Giulio Carlo, *Renacimiento y Barroco*. Ed. Akal. Madrid, 1987 (1976).
- ARNAU AMO, Joaquín, *La teoría de los arquitectos en los tratados. Filarete, Di Giorgio, Serlio, Palladio*. Ed. Tebar Flores. Madrid, 1988.
- ARNAU AMO, Joaquín, *La teoría de la arquitectura en los tratados. Vitruvio*. Ed. Tebar Flores. Albacete, 1987.
- ARPHE Y VILLAFANE, Ioan de, *De varia commesuracion para la Esculptura y Architectura*. Ed. Albatros. Valencia, 1979. (Sevilla, 1585).
- ARRIBAS ARRANZ, Filemón, "Un plano de Diego de Praves". *B.S.E.A.A.*, Tomo XII, 1945-46, pp. 155 a 157.
- ARRIBAS ARRANZ, Filemón, *El incendio de Valladolid en 1561*. Ed. Discurso de recepción en la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción de Valladolid. Valladolid, 1960.

- AVERLINO, Antonio, *Trattato di architettura*. Ed. facs. Polifilo. Milano, 1972.
- AYMONINO, Carlo, "La formación de un moderno concepto de tipología de edificios" (1966). *El significado de las ciudades*. Ed. Blume. Madrid, 1982 (1975).
- AZCÁRATE RISTORI, José María de, "Arquitectura toledana del siglo xv". *A.E.A.* Tomo XXI, 1948.
- AZCÁRATE RISTORI, José María de, "Castilla en el tránsito al Renacimiento". *España en las Crisis del arte europeo*. Ed. C.I.S.A. Instituto Diego Velázquez. Madrid, 1968, pp. 129 a 135.
- AZCÁRATE RISTORI, José María de, "La fachada del Palacio del Infantado y el estilo de Juan Guás". *A.E.A.* 1951, pp. 307 a 319.
- AZNAR, Camón, *La arquitectura Plateresca*. Ed. C.S.I.C. Instituto Diego Velázquez. Madrid, 1945.
- BABELON, Jean-Pierre, "París: un quartier résidentiel, la couture Sainte-Catherine, durant la seconde moitié du XVI^e siècle", en: *La Maison de ville a la Renaissance. Recherches sur l'habitat urbain en Europe aux XV^e et XVI^e siècles. Actes du colloque tenu à Tours du 10 au 14 mai 1977*. Ed. Picard. París, 1983.
- BABELON, Jean-Pierre, *Demeures parisiennes. Sous Henri IV et Louis XIII*. Ed. Le Temps. París, 1977 (1965).
- BALDIDA FAEZA, Giovanni, y otros, *La disputa delle arti nel Quattrocento*. Ed. Instituto Poliográfico del Estado. Roma, 1982.
- BANDA Y VARGAS, Antonio de la, *Hernán Ruiz II*. Ed. Excma. Diputación Provincial de Sevilla. Barcelona, 1975.
- BANGO TORVISO, Isidoro, *Arquitectura Gótica. Historia de la Arquitectura española*. Tomo II. Ed. Exclusivas. Zaragoza, 1985.
- BARBE, Genevière, "La tradition mudéjar en Espagne", en: *La Maison de ville a la Renaissance. Recherches sur l'habitat urbain en Europe aux XV^e et XVI^e siècles. Actes du colloque tenu à Tours du 10 au 14 mai 1977*. Ed. Picard. París, 1983.
- BARBIERI, Franco, "Aspetti del Palladio urbanista: la scena vicentina". *B.C.I.S.A. Andrea Palladio*. Tomo XXII, parte I. Vicenza, 1980, pp. 118 y ss.
- BARROZZIO DE VIGNOLA, Giacomo, *El Vignolas de los propietarios por Moisy Padre*. Ed. facs. C.O.A.A. Tomo Murcia, 1981 (París, 1873).
- BATAILLÓN, Marcel, *Erasmus y España. Estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*. Ed. Fondo de Cultura Económica. Madrid, 1983 (1937).
- BATTISTI, Eugenio, "Storia del concetto di Manierismo in Architettura". *B.C.I.S.A. Andrea Palladio*. Tomo IX, 1967.
- BATTISTI, Eugenio, *Filippo Brunelleschi*. Ed. Electra. Madrid, 1989 (1976).
- BAXANDALL, Michael, *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento. Arte y experiencia en el Quattrocento*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1978 (1972).
- BECCHI, Egle, y RIVA, Giorgio, "Polisemantica dello spazio abitato: la verifica di un caso". *La prospettiva rinascimentale. Codificazioni e trasgressioni*. Ed. Centro di. Florencia, 1980, pp. 27 a 34.
- BENAVENTE Y BENAVIDES, Cristóbal, *Advertencia para Reyes, Príncipes y Embaxadores*. Ed. Francisco Martínez. Madrid, 1643. (B.U.V.).
- BENÉVOLO, Leonardo, *Diseño de la ciudad*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1977 (1975).
- BENÉVOLO, Leonardo, *Historia de la arquitectura del Renacimiento. La arquitectura clásica (del siglo XV al siglo XVIII)*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1981 (1978).

- BENÉVOLO, Leonardo, *La città italiana nel Rinascimento*. Ed. Il Polifilo. Verona, 1969.
- BENINCASA, Carmine, *Sul Manierismo come dentro a uno specchio*. Ed. Officina. Roma, 1979.
- BENASSAR, Bartolomé, "Valladolid en el reinado de Felipe II". *Valladolid corazón del mundo hispánico. Siglo XVI*. Ed. Ateneo de Valladolid. Valladolid, 1981, pp. 71 a 136.
- BENASSAR, Bartolomé, *Valladolid en el Siglo de Oro. Una ciudad de Castilla y su entorno agrario en el siglo XVI*. Ed. Ayuntamiento de Valladolid. Valladolid, 1983 (1967).
- BERL, Emmanuel, *Las dos fuentes del arte occidental*. Ed. Castellote. Madrid, 1976.
- BIEGANSKI, Piotr., "Spazi e planimetrie nella villa palladiana". *B.C.I.S.A. Andrea Palladio*. Tomo XIV. Vicenza, 1972, pp. 151 a 165.
- BIENIECKI, Zdzislaw, "Quelques remarques sur la composition architecturale des arcs de triomphe a la Renaissance". *Les fêtes de la Renaissance*. Ed. C.N.R.S. París, 1975, pp. 201 a 217.
- BLUNT, Anthony, *Arte y Arquitectura en Francia, 1500-1700*. Ed. Cátedra. Madrid, 1977.
- BLUNT, Anthony, *La teoría de las artes en Italia (1450-1600)*. Ed. Cátedra. Madrid, 1979 (1956).
- BLUNT, Anthony, *Borromini*. Ed. Alianza. Madrid, 1987 (1979).
- BONELLI, Renato, *Da Bramante a Michelangelo*. Ed. Neri Pozza. Venezia, 1960.
- BONET CORREA, Antonio, "Le scale imperiale spagnoli". *Galeazzo Alessi e l'architettura del Cinquecento*. Génova, 1975, pp. 631 a 645.
- BORSI, Franco y otros, *Brunelleschiani*. Ed. Officina. Roma, 1979.
- BORSI, Franco y PAMPALONI, Geno (a cura di). *Le piazze. Monumenti d'Italia*. Ed. Instituto Geográfico de Agostini, Novara, 1975.
- BORSI, Franco y PAMPALONI, Geno (a cura di). *Ville e giardini. Monumenti d'Italia*. Ed. Instituto Geográfico de Agostini, Novara, 1984.
- BORSI, Franco, *Bernini Architetto*. Ed. Electra. Milano, 1980.
- BORSI, Franco, *L'architettura del principe*. Ed. Giunti Martello. Firenze, 1980.
- BORSI, Franco, *Leon Battista Alberti. Opera completa*. Ed. Electra. Madrid, 1986 (1973).
- BOUDON, Françoise, "París: architecture mineure et lotissements su milieu du XVI^e siècle", en: *La Maison de ville a la Renaissance. Recherches sur l'habitat urbain en Europe aux XV^e et XVI^e siècles. Actes du colloque tenu à Tours du 10 au 14 mai 1977*. Ed. Picard. París, 1983.
- BOZAL FERNÁNDEZ, Valeriano, *Historia del Arte en España*. Ed. Istmo. Madrid, 1977 (1973).
- BRANDI, Cesare, *Disegno dell'architettura italiana*. Ed. Giulio Einaudi. Torino, 1985.
- BRAUDEL, Fernando, *Il Secondo Rinascimento. Due secoli e tre Italie*. Ed. Giulio Einaudi. Torino, 1988.
- BRUSCHI, Arnaldo, *Bramante*. Ed. Xarait, Bilbao, 1987 (1973).
- BUCCI, Mario, *Palazzi di Firenze*. Ed. Vallecchi. Firenze, 1973.

- BURNS, Howard, "Suggerimenti per l'identificazione di alcuni progetti e schizzi palladiani". *B.C.I.S.A. Andrea Palladio*. Tomo XXI. Vicenza, 1979, pp. 113 a 136.
- BUSTAMANTE GARCÍA, Agustín y otros, "El palladianesimo in Spagna e in Portogallo". *Palladio: la sua eredità nel mondo*. Ed. Electra. Milano, 1980, pp. 149 a 159.
- BUSTAMANTE GARCÍA, Agustín, "Felipe II, Juan de Herrera y Valladolid. El Clasicismo en la Meseta Norte". *Herrera y el Clasicismo. Ensayos, catálogo y dibujos en torno a la arquitectura en clave clasicista*. Ed. Junta de Castilla y León. Valladolid, 1986.
- BUSTAMANTE GARCÍA, Agustín, "La influencia italiana en la escalera española del Renacimiento". *L'escalier dans l'architecture de la Renaissance. Actes du colloque tenu à Tours*. Ed. Picard. París, 1985, pp. 171 a 174.
- BUSTAMANTE GARCÍA, Agustín, *La Arquitectura clasicista del foco vallisoletano (1561-1640)*. Ed. Institución Cultural Simancas, Valladolid, 1983.
- CAAMAÑO, Jesús María, "Aspectos de Manierismo hispánico". *España en las Crisis del Arte Europeo*. C.S.I.C. Ed. Instituto Diego Velázquez. Madrid, 1968, pp. 140 a 147.
- CABIATI, Ottavio, "Nota al Palladio". Separata a la ed. facs. *I Quattro Libri dell'Architettura*. Andrea Palladio. Ed. Ulrico Hoepli. Milano, 1980.
- CALI, María, *Da Michelangelo all'Escorial. Momenti del dibattito religioso nell'arte del Cinquecento*. Ed. Giulio Einaudi. Torino, 1980.
- CALLARI, Luigi, *I Palazzi di Roma. E le case d'importanza storica e artistica*. Ed. Barti. Roma, 1970.
- CALLEJA, Carlos, *Cáceres Monumental*. Ed. Plus Ultra. Madrid, 1980.
- CALLEJO, Carlos, *Cáceres Monumental*. Ed. Plus Ultra. Madrid, 1980.
- CALVO SERRALLER, Francisco, "El Tratado de arquitectura de Vignola y su difusión en España". Prólogo a *El Vignolas de los propietarios por Moisy Padre*. Ed. facs. C.O.A.A.T. Murcia, 1981.
- CALZADA, Andrés, *Historia de la arquitectura española*. Ed. Labor. Barcelona, 1933.
- CÁMARA MUÑOZ, Alicia, *Arquitectura y sociedad en el Siglo de Oro. Idea, traza y edificio*. Ed. El Arquero. Madrid, 1990.
- CAMÓN AZNAR, José, *Miguel Ángel*. Ed. Espasa-Calpe. Madrid, 1975.
- CARANDENTE, Giovanni, *Il Palazzo Doria Pamphilj*. Ed. Electra. Milano, 1975.
- CARBONERI, Nino, "Spazi e planimetrie nel palazzo palladiano". *B.C.I.S.A. Andrea Palladio*. Tomo XIV. Vicenza, 1972, pp. 165 a 185.
- CARPO, Mario, "Ancora su Serlio e Delminio. La teoria architettonica, il metodo e la riforma dell'imitazione". *Sebastián Serlio*. Sesto Seminario Internazionale di Storia dell'Architettura. Ed. C.I.S.A. Andrea Palladio, Electa y otros. Milano, 1989, pp. 111 y ss.
- CARRICAJO CARBAJO, Carlos, *Las arcas reales vallisoletanas. Una obra singular para una ciudad y unos momentos singulares*. C.O.A.A. Tomo de Valladolid. Valladolid, 1984.
- CARRIÓN DE ÍSCAR, Francisco José, "Valladolid Corte de los Austrias". *Cuadernos vallisoletanos*, n.º 40. Ed. Caja de Ahorros Popular de Valladolid. Valladolid, 1988.

- CASASECA CASASECA, Antonio, *Rodrigo Gil de Hontañón. (Rascafría 1500 - Segovia 1577)*. Ed. Junta de Castilla y León. Salamanca, 1988.
- CATANE0, Pietro, *L'architettura. Libri otto*. Ed. facs. Arnaldo Forni. Sala Bolognese, 1982 (Venecia, 1567).
- CERVERA VERA, Luis, "La construcción del Palacio Espinosa en Martín Muñoz de las Posadas". *ACADEMIA*, n.º 44. Madrid, 1977, pp. 17 a 69.
- CERVERA VERA, Luis, "La época de los Austrias". *Resumen histórico del urbanismo en España*. GARCÍA Y BELLIDO y otros. Ed. Instituto de Estudios de Administración Local. Madrid, 1968 (1954).
- CERVERA VERA, Luis, *Arquitectura renacentista. Historia de la arquitectura española. Tomo III*. Ed. Planeta. Barcelona, 1986.
- CERVERA VERA, Luis, *Arquitectura del Colegio Mayor de Santa Cruz en Valladolid*. Ed. Universidad de Valladolid. Valladolid, 1982.
- CERVERA VERA, Luis, *Bienes muebles del Palacio Ducal de Lerma*. Ed. Castalia. Madrid, 1967.
- CERVERA VERA, Luis, *Conjunto palacial de la villa de Lerma*. Ed. Castalia. Madrid, 1967.
- CERVERA VERA, Luis, *Convento de Santo Domingo de la villa de Lerma*. Ed. Castalia. Madrid, 1969.
- CERVERA VERA, Luis, *Iglesia colegial de San Pedro de Lerma*. Ed. Caja Municipal de Ahorros de Burgos. Burgos, 1981.
- CERVERA VERA, Luis, *Lerma. Síntesis histórico-monumental*. Ed. Consejo General de Castilla y León. Lerma, 1982.
- CERVERA VERA, Luis, *Monasterio de la Ascensión de Nuestro Señor en la villa de Lerma*. Lerma, 1985.
- CERVERA VERA, Luis, *Monasterio de la Madre de Dios en la villa de Lerma*. Ed. Castalia. Madrid, 1973.
- CERVERA VERA, Luis, *Monasterio de San Blas en la villa de Lerma*. Ed. Castalia. Madrid, 1969.
- CERVERA VERA, Luis, *Villa de Lerma en el siglo XVI y sus ordenanzas en 1594*. Madrid, 1976.
- CEVESE, Renato, "La "riformazione" delle case vecchie secondo Sebastiano Serlio". *Sebastián Serlio*. Sesto Seminario Internazionale di Storia dell'Architettura. Ed. C.I.S.A. Andrea Palladio, Electa y otros. Milano, 1989, pp. 196 y ss.
- CHAFÓN OLMOS, Carlos, "El Tratado Medidas del Romano". Prólogo a Ed. facs. SAGREDO, Diego, *Medidas del Romano*. México, 1977.
- CHASTEL, André, "Les apories de la perspective au Quattrocento". *La prospettiva rinascimentale. Codificazioni e trasgressioni*. Ed. Centro di. Florencia, 1980, pp. 45 a 62.
- CHASTEL, André, *Arte y humanismo en Florencia en la época de Lorenzo el Magnífico*. Ed. Cátedra. Madrid, 1982 (1959).
- CHASTEL, André, *El Saco de Roma, 1527*. Ed. Espasa-Calpe. Madrid, 1986 (1983).
- CHASTEL, André, KLEIN, Robert, *L'Umanesimo e l'Europa della Rinascita*. Ed. Electra. Milano, sin año.
- CHECA CREMADES, Fernando, "Imperio universal y monarquía católica en la arquitectura áulica española del siglo XVI". *Arquitectura Imperial*. Ed. Universidad de Granada. Granada, 1988, pp. 11 a 43.

- CHECA CREMADES, Fernando, "Las construcciones del príncipe Felipe". *Ideas y diseños (la arquitectura)*. IV Centenario del Monasterio de El Escorial. Madrid, 1986.
- CHECA CREMADES, Fernando, "Los ingenieros del Renacimiento y la mentalidad clasicista". *Herrera y el Clasicismo. Ensayos, catálogo y dibujos en torno a la arquitectura en clave clasicista*. Ed. Junta de Castilla y León. Valladolid, 1986.
- CHECA CREMADES, Fernando, *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento*. Ed. Taurus. Madrid, 1987.
- CHECA CREMADES, Fernando y MORÁN TURINA, José Miguel, *El Barroco*. Ed. Istmo. Madrid, 1982.
- CHITHAM, Robert., *Gli ordini classici in architettura. I fondamento storici-Gli ordini nei loro particolari-L'uso degli ordini*. Ed. Ulrico Hoepli, Milano, 1987 (1985).
- CHOISY, Auguste, *Historia de la arquitectura*. Ed. Víctor Leru. Buenos Aires, 1980.
- CHUECA GOITIA, Fernando, "Arquitectura, número y geometría. A propósito de la catedral de Valladolid". *Revista de Ideas Estéticas*, n.º 9. Tomo III, 1945, Ed. C.S.I.C. Instituto Diego Velázquez, pp. 17 a 41.
- CHUECA GOITIA, Fernando, "El antiguo hospital de la Concepción, en Burgos. (Apuntes de Viaje)". *A.E.A.* n.º 66. Ed. C.S.I.C. Instituto Diego Velázquez. Madrid, 1944, pp. 360 a 369.
- CHUECA GOITIA, Fernando, "Sobre Juan Bautista de Toledo y Juan de Herrera". *Herrera y el Clasicismo. Ensayos, catálogo y dibujos en torno a la arquitectura en clave clasicista*. Ed. Junta de Castilla y León. Valladolid, 1986.
- CHUECA GOITIA, Fernando, *Andrés de Valdevira arquitecto*. Ed. Instituto de Estudios Gienenses. Jaén, 1971.
- CHUECA GOITIA, Fernando, *Andrés de Valdevira*. Ed. Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla. Instituto Diego Velázquez. C.S.I.C. Madrid, 1954.
- CHUECA GOITIA, Fernando, *Arquitectura del siglo XVI. Ars Hispaniae. Volumen XI*. Ed. Plus Ultra. Madrid, 1953.
- CHUECA GOITIA, Fernando, *Breve historia del urbanismo*. Ed. Alianza. Madrid, 1978 (1968).
- CHUECA GOITIA, Fernando, *Casas reales en monasterios y conventos españoles*. Ed. Xarait, Bilbao, 1982.
- CHUECA GOITIA, Fernando, *Historia de la arquitectura española. Edad antigua y edad media*. Ed. Dossat. Madrid, 1965.
- CHUECA GOITIA, Fernando, *Invariantes castizos de la arquitectura española*. Ed. Seminarios y Ediciones. Madrid, 1971.
- CHUECA GOITIA, Fernando, *La Catedral de Valladolid. Una página del Siglo de Oro de la arquitectura española*. Ed. C.S.I.C. Instituto Diego Velázquez. Madrid, 1947.
- CLARK, Kennet., *El arte del humanismo*. Ed. Alianza. Madrid, 1989 (1970).
- COBO ARIAS, Florencio y otros. *Guía Básica de Manumentos Asturianos*. Ed. Principado de Asturias. Oviedo, 1987.
- CONSTANT, Caroline, *Palladio*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1988 (1985).
- CONTI, Flavio (a cura di), *Palazzi e residenze signorili. Monumenti d'Italia*. Ed. Istituto Geográfico de Agostini, Novara, 1986.
- D'ORS, Víctor, *Arquitectura y humanismo*. Ed. Labor. Barcelona, 1967.
- DA VINCI, Leonardo, *Tratado de Pintura*. Ed. Akal. Madrid, 1986.

- DE CARLO, Giancarlo, *Urbino. La storia di una città e il piano della sua evoluzione urbanistica*. Ed. Marsilio. Milano, 1966.
- DE L'ORME, Philibert, *Ouvres de Philibert de L'orme*. Ed. facs. Pierre Mardaga. Bruxelles, 1981 (1648).
- DE SIGÜENZA, Fray José, *La fundación del monasterio de El Escorial*. Ed. Turner. Madrid, 1988.
- DEZZI BARDESCHI, Marco y otros, *León Battista Alberti*. Ed. Stylos. Barcelona, 1988.
- DÍEZ DEL CORRAL GARNICA, Rosario, *Arquitectura y mecenazgo. La imagen de Toledo en el Renacimiento*. Ed. Alianza. Madrid, 1987.
- DURERO, Alberto, *Della simmetria dei corpi humani*. Ed. facs. Gabriele Mazzotta. Milano, 1973 (Venecia 1591).
- DURERO, Alberto, *Unterweisung der messung mit dem zierkel und richtscheit*. Ed. facs. Wurde. Suiza, 1966 (Zürich, 1525).
- ELLIOTT, John H., *La España Imperial, 1469-1716*. Barcelona, 1965.
- ERICHSEN, Joannes, "L'Extraordinario Libro di Architettura. Note su un manoscritto inédito". *Sebastián Serlio*. Sesto Seminario Internazionale di Storia dell'Architettura. Ed. C.I.S.A. Andrea Palladio, Electa y otros. Milano, 1989, pp. 190 y ss.
- FANELLI, Giovanni, *Firenze. La città storia d'Italia*. Ed. Laterza. Roma-Bari, 1985.
- FAVOLE, Paolo, *Piazze d'Italia: architettura e urbanistica della piazze in Italia*. Ed. Bramante. Milano, 1972.
- FÉLEZ LUBELZA, Concepción, *El Hospital Real de Granada*. Ed. Universidad de Granada. Granada, 1979.
- FÉLEZ LUBELZA, Concepción, "Iniciativas, programas y organización en la arquitectura cortesana del siglo XVI". *Arquitectura Imperial*. Ed. Universidad de Granada. Granada, 1988, pp. 45 a 62.
- FEO, Vittorio de, *La Piazza del Quirinale*. Ed. Officina. Roma, 1973.
- FERNÁNDEZ DEL HOYO, María Antonia, "El convento de San Francisco de Valladolid. Nuevos datos para su historia". *B.S.E.A.A.* Tomo LI. Ed. Universidad de Valladolid. Valladolid, 1985.
- FERNÁNDEZ DEL HOYO, María Antonia, "La capilla del licenciado San Juan de la Corte en la iglesia de la Trinidad Calzada, de Valladolid". *B.S.E.A.A.* Tomo LIV, pp. 403 a 411. Ed. Universidad de Valladolid. Valladolid, 1986.
- FERNÁNDEZ DEL HOYO, María Antonia, *Desarrollo urbano y proceso histórico del Campo Grande de Valladolid (Año homenaje a Miguel Íscar)*. Ed. Ayuntamiento de Valladolid. Valladolid, 1981.
- FERNÁNDEZ DEL HOYO, María Antonia, *Notas sobre arquitectura doméstica clasicista en Valladolid*. Ed. Universidad de Valladolid. Seminario de Estudios de Arte y Arqueología. Valladolid, 1990, pp. 415 a 436.
- FERNÁNDEZ GÓMEZ, Margarita, "Hacia una recuperación del Palacio de Vélez Blanco (Almería): Los órdenes en la Arquitectura del Protorenacimiento". *Fragmentos*, n.ºs 8 y 9, 1986, pp. 78 a 89.
- FERNÁNDEZ GÓMEZ, Margarita, *Los grutescos en la arquitectura española del Protorenacimiento*. Ed. Generalitat Valenciana. Valencia, 1987.
- FERNÁNDEZ, Luis, "Nuevos datos sobre los orígenes del edificio del Archivo de Chancillería", *B.S.E.A.A.* Tomo LII. Ed. Universidad de Valladolid. Valladolid, 1986.

- FICINO, Marsilio, *De Amore. Comentario a "El Banquete" de Platón*. Ed. Tecnos, 1986 (1594).
- FICINO, Marsilio, *Divini Platonis Opera Omnia. Marsilio Ficino interprete*. Ed. Nathaelem Vicentium, 1588, A.B.S.C.
- FLAMAND, Elie-Charles, *El Renacimiento III*. En: Historia general de la pintura. Ed. Aguilar. Madrid, 1970 (1966).
- FLETCHER, Banister, *Historia de la arquitectura por el método comparado*. Versión castellana por Andrés Calzada. Ed. Giner. Madrid, 1985 (1982).
- FONT ARELLANO, Antonio y otros, *Valladolid. Procesos y formas de crecimiento urbano*. Ed. Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, Delegación de Valladolid. Valladolid, 1976.
- FORNARA, Livio, "Genève", en: *La Maison de ville a la Renaissance. Recherches sur l'habitat urbain en Europe aux XVe et XVIe siècles. Actes du colloque tenu à Tours du 10 au 14 mai 1977*. Ed. Picard. París, 1983.
- FORSSMAN, Erik, "La concezione del palazzo palladiano". *B.C.I.S.A. A. Palladio*, Tomo XIV, 1972, pp. 83 y ss.
- FORSSMAN, Erik, *Dórico, jónico, corintio en la arquitectura del Renacimiento*. Ed. Xarait. Bilbao, 1983.
- FRANCHETTI PARDO, Vittorio, "La ville medicee nel contado fiorentino (sec. XV-XVI): ideologia di un investimento patrimoniale". *Storia della città*, n.º Ed. Electa. Milano, 1978, pp. 42 a 57.
- FRANCHETTI PARDO, Vittorio, *Historia del urbanismo, siglos XIV y XV*. Ed. Instituto de Estudios de Administración Local. Madrid, 198 (1982).
- FRANK, Paul, *Principios fundamentales de la historia de la arquitectura*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1981 (1914).
- FRANZOI, Umberto y DI STEFANO, Dina, *Le chiese di Venezia*. Ed. Alfieri. Venecia, 1976.
- FRAZIK, Józef Tomasz, "Petite-Pologne, Silésie et Bohême", en: *La Maison de ville a la Renaissance. Recherches sur l'habitat urbain en Europe aux XVe et XVIe siècles. Actes du colloque tenu à Tours du 10 au 14 mai 1977*. Ed. Picard. París, 1983.
- FROMMEL, Christof-Luitpold, "Scale maggiori dei palazzi romani del Rinascimento". *L'escalier dans l'architecture de la Renaissance. Actes du coloque tenu à Tours*. Ed. Picard. París, 1985, pp. 135 a 144.
- FROMMEL, Christof-Luitpold y TAFURI, Manfredo, *Raffaello Architetto*. Ed. Electra, Milano, 1984.
- FUSCO, Renato, *L'architettura del Quattrocento. (Storia dell'arte in Italia)*. Ed. Utet. Torino, 1984.
- GADOL, Joan, *Leon Battista Alberti*. Ed. University of Chicago. Chicago, 1969.
- GAGO VAQUERO, José Luis, "La ciudad de los Escoriales". *Herrera y el Clasicismo. Ensayos, catálogo y dibujos en torno a la arquitectura en clave clasicista*. Ed. Junta de Castilla y León. Valladolid, 1986.
- GALERA ANDREU, Pedro A., *Arquitectura y arquitectos en Jaén a finales del siglo XVI*. Ed. Instituto de Estudios Gienenses. Jaén, 1982.
- GALLEGO DE MIGUEL, Amelia, *Los doctores de la reina y su casa en Salamanca*. Ed. Centro de Estudios salmantinos. Salamanca, 1972.
- GALLEGO DE MIGUEL, Amelia, *Rejería castellana, Valladolid*. Ed. Institución Cultural Simancas. Valladolid, 1982.

- GALLEGO Y BURIN, Antonio, *Guía de Granada*. Granada, 1982.
- GARCÍA CHICO, Esteban, "Los azulejos del palacio Fabio Nelli". *Varia*. Valladolid, 1958.
- GARCÍA CHICO, Esteban, *Documentos para el estudio del Arte en Castilla*. Tomo II. Escultores. Ed. Universidad de Valladolid, Facultad de Historia. Valladolid, 1941.
- GARCÍA CHICO, Esteban, *Documentos para el estudio del Arte en Castilla*. Tomo I. Arquitectos. Ed. Universidad de Valladolid, Facultad de Historia. Valladolid, 1940.
- GARCÍA CHICO, Esteban, *Documentos para el estudio del Arte en Castilla*. Tomo III. Pintores. Ed. Universidad de Valladolid, Facultad de Historia. Valladolid, 1946.
- GARCÍA CHICO, Esteban, *Documentos para la Historia de Medina de Rioseco*. Valladolid, 1947.
- GARCÍA DE MENDOZA, José María, *El templo de los Santos Juanes. Colección temas vizcaínos, n.º 70*. Ed. Caja de Ahorros Vizcaína. Bilbao, 1980.
- GARCÍA GARRAFA, Alberto y Arturo, *Enciclopedia heráldica y genealógica hispanoamericana* (ochenta y ocho volúmenes). Madrid, 1919-1963.
- GARCÍA MERCADAL, Fernando, *La casa popular en España*. Madrid-Barcelona, 1930.
- GARCÍA MERCADAL, Fernando, *Viajes de extranjeros por España y Portugal*. Ed. Aguilar. Madrid, 1959.
- GARCÍA TAPIA, Nicolás, "El ingenio de Zubiaurre para elevar el agua del río Pisuerga a la huerta y palacio del Duque de Lerma". *B.S.E.A.A.*, Tomo L. Ed. Universidad de Valladolid. Valladolid, 1984.
- GARCÍA TAPIA, Nicolás "Juan de Herrera y la ingeniería clasicista: El manuscrito (Arquitectura y Machinas)". *Herrera y el Clasicismo. Ensayos, catálogo y dibujos en torno a la arquitectura en clave clasicista*. Ed. Junta de Castilla y León. Valladolid, 1986.
- GARCÍA TAPIA, Nicolás, *Técnica y poder en Castilla durante los siglos XVI y XVII*. Ed. Junta de Castilla y León. Salamanca, 1989.
- GAYA NUÑO, Juan Antonio, *La arquitectura española en sus monumentos desaparecidos*. Ed. Espasa-Calpe. Madrid, 1961.
- GERARD, Véronique, "L'escaliera de l'Alcázar de Madrid". *L'escalier dans l'architecture de la Renaissance. Actes du colloque tenu à Tours*. Ed. Picard. París, 1985, pp. 161 a 164.
- GIORDANO, Luisa, "Interventi quattrocenteschi a Piacenza in ordine al tema delle tipologie edilizie" en: *La Maison de ville a la Renaissance. Recherches sur l'habitat urbain en Europe aux XVe et XVIe siècles. Actes du colloque tenu à Tours du 10 au 14 mai 1977*. Ed. Picard. París, 1983.
- GIOSEFFI, Decio, "Introduzione alla prospettiva di Sebastiano Serlio". *Sebastián Serlio*. Sesto Seminario Internazionale di Storia dell'Architettura. Ed. C.I.S.A. Andrea Palladio, Electa y otros. Milano, 1989, pp. 126 y ss.
- GIOSEFFI, Decio, "Prospettiva e semiologia". *La prospettiva rinascimentale, codificazioni e trasgressioni*. Ed. Centro di. Florencia, 1980, pp. 13 a 26.
- GLOTÓN, Jean-Jacques, "La Provence", en: *La Maison de ville a la Renaissance. Recherches sur l'habitat urbain en Europe aux XVe et XVIe siècles. Actes du colloque tenu à Tours du 10 au 14 mai 1977*. Ed. Picard. París, 1983.

- GOEDICKE, Christian y otros, "Primi risultati sulla datazione di alcune ville palladiane grazie alla termoluminescenza (TL)". *B.C.I.S.A. Andrea Palladio*. Tomo XXII, parte I. Vicenza, 1980, pp. 97 a 118.
- GOMBRICH, Ernst H., y otros, *Giulio Romano*. Ed. Electa. Milano, 1989.
- GOMBRICH, Ernst H., *Historia del Arte*. Ed. Garriga. Madrid, 1987 (1979).
- GOMBRICH, Ernst H., *Imágenes simbólicas. Estudios sobre el arte del Renacimiento*. Ed. Alianza. Madrid, 1983 (1972).
- GOMBRICH, Ernst H., *Norma y forma. Estudios sobre el arte del Renacimiento*. Ed. Alianza. Madrid, 1985 (1966).
- GÓMEZ MORENO, Manuel, "El Alcázar de los Vélez". *B.S.E.E.*, 1905.
- GÓMEZ MORENO, Manuel, "Hacia Lorenzo Vázquez". *A.E.A.A.* Tomo I, Ed. Centro de Estudios Históricos. Madrid, 1925.
- GÓMEZ MORENO, Manuel, *Guía de Granada*. Granada, 1892.
- GÓMEZ MORENO, Manuel, *Las águilas del Renacimiento español*. Ed. Xarait. Madrid, 1983 (1941).
- GÓMEZ MORENO, Manuel, "Sobre el Renacimiento en Castilla. Notas para un discurso preliminar. I: Hacia Lorenzo Vázquez". *A.E.A.A. Tomo I*. Madrid, 1925, pp. 7 a 40.
- GÓMEZ URDAÑEZ, Carmen, *Arquitectura civil de Zaragoza en el siglo XVI*. Ed. Ayuntamiento de Zaragoza, 1987.
- GÓMEZ-MORENO CALERA, José Manuel, *La arquitectura religiosa granadina en la crisis del Renacimiento (1560-1650). Diócesis de Granada y Guadix-Baza*. Ed. Universidad de Granada. Diputación Provincial de Granada. Granada, 1989.
- GONZÁLEZ DE ZÁRATE, Jesús María, *El Palacio Escoriaza-Esquibel como imagen del buen ciudadano y mansión del amor*. Ed. Ayuntamiento Vitoria-Gasteiz. Vitoria, 1987.
- GONZÁLEZ DE ZÁRATE, Jesús María, *Emblemas regio-políticos de Juan de Solórzano*. Ed. Tuero. Madrid, 1987.
- GONZÁLEZ VALCÁRCCEL, Javier, "Restauración del Palacio de los condes de Fuensalida en Toledo", *Catálogo de la exposición de pintura flamenca de tiempos de Carlos V*. Madrid, 1969.
- GRASSI, Liliana, "Estudio introductorio". *Trattato di Architettura*. Antonio Averlio detto il Filarete. Ed. facs. Polifilo. Milano, 1972, pp. XI a LXXXVII.
- GREENHALGH, Michael, *La tradición clásica en el arte*. Ed. H. Blume. Madrid, 1987 (1978).
- GRIJALBA, Julio y VILLALOBOS, Daniel, "Veintidós palacios de Valladolid". Separata de revista *El Sereno*, n.º 29. Valladolid, 1987.
- GUADALUPE VICTORIA, José, *Arte y arquitectura en la Sierra Alta. Siglo XVI*. Ed. Universidad Nacional Autónoma de México. México, 1985.
- GUIDONI, Enrico y MARINO, Ángela, *Historia del Urbanismo. El siglo XVI*. Ed. Instituto de Estudios de Administración Local. Madrid, 1985.
- GUILLAUME, Jean y TOULIER, Bernard, "Tissu urbain et types de demeures: le cas de Tours", en: *La Maison de ville a la Renaissance. Recherches sur l'habitat urbain en Europe aux XVe et XVIe siècles. Actes du colloque tenu à Tours du 10 au 14 mai 1977*. Ed. Picard. París, 1983.

- GUILLAUME Jean, "Serlio et l'architecture française". *Sebastiano Serlio*. Sesto Seminario Internazionale di Storia dell'Architettura. Ed. C.I.S.A. Andrea Palladio, Electa y otros. Milano, 1989, pp. 67 y ss.
- GÜTHER, Hubertus, "Serlio e gli ordini architettonici". *Sebastián Serlio*. Sesto Seminario Internazionale di Storia dell'Architettura. Ed. C.I.S.A. Andrea Palladio, Electa y otros. Milano, 1989, pp. 154 y ss.
- GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, Alfonso, "La Regla de J. Barozzi de Vignola y su difusión en España". Prólogo a *Regla de las cinco ordenes de architettura*. Traducción de Cajés. Ed. facs. Albatros. Madrid, 1985.
- GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, Alfonso, "Tratados españoles de arquitectura de comienzos del XVII". *Los traites d'architecture de le Renaissance. Actas del Coloquio*. Ed. Jean Guillame, pp. 317 a 326.
- GUTIÉRREZ RAMÓN Y VIÑUALES, Graciela María, "La fortuna del Palladio in Spagna". *B.C.I.S.A. Andrea Palladio*. Tomo XIII, 1971, pp. 320 y ss.
- GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, Cristina, *Renacimiento y arquitectura religiosa en la antigua diócesis de Cartagena. (Reino de Murcia, Gobernación de Orihuela y Sierra del Segura)*. Ed. Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma y otros. Murcia, 1987.
- HARRIS, John y HIGGOTT, Gordon, *Íñigo Jones. Complete Architectural Drawings*. Ed. A. Zwemmer. New York, 1989.
- HAUPT, Albrecht, *A arquitectura do Renascimento em Portugal. Do tempo de D. Manuel, o Venturoso, até ao fim domínico espanhol*. Ed. Preseca. Lisboa, 1986 (1985).
- HAUSER, Arnold, *Origen de la literatura y el arte modernos. El Manierismo, crisis del Renacimiento*. Ed. Guadarrama. Madrid, 1974.
- HEBREO, León, *Diálogos de amor*. Ed. Tecnos. Madrid, 1986 (1535).
- HENARES CUÉLLAR, Ignacio y LÓPEZ GUZMÁN, Rafael, "La generalización del clasicismo en Granada sobre el modelo imperial". *Arquitectura Imperial*. Ed. Universidad de Granada. Granada, 1988, pp. 63 a 91.
- HERRERA, Juan de, *Discurso del señor Juan de Herrera, aposentador Mayor de S. M., sobre la figura cúbica*. Ed. Editora Nacional. Madrid, 1984.
- HIBBARD, Howard, *Bernini*. Ed. Xarait. Madrid, 1982 (1965).
- HIBBARD, Howard, *Michelangelo*. Ed. Penguin Book. Middlesex, 1978 (1975).
- HITTORFF, Jacques I. y ZANTH, Ludwig, *Architecture moderne de la Sicile*. Ed. facs. Flaccovio. Palermo, 1983 (París, 1835).
- HOAG, John D., *Rodrigo Gil de Hontañón. Gótico y Renacimiento en la arquitectura española del siglo XVI*. Ed. Xarait. Madrid, 1985.
- HOFER, Paul, *Palladios Erstling*. Ed. Birkhäuser Verlag. Basel und Stuttgart, 1969.
- HOLANDA, Francisco de, *De la pintura antigua* (1548). Ed. Madrid, 1921.
- HONNECOURT, Villar de, *Album*. Ed. facs. Leonce Laget. París, 1976.
- HONNECOURT, Villard de, *Manuscritos*. Ed. facs. Léonce Laget. París, 1976.
- HUMBERT, Juan, *Mitología griega y romana*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1984.
- IBÁÑEZ PÉREZ, Alberto, *Arquitectura civil en Burgos en el siglo XVI*. Ed. Caja de Ahorros provincial de Burgos, 1977.
- ÍÑIGUEZ, Manuel, "De lo Rural en lo Clásico". *Herrera y el Clasicismo. Ensayos, catálogo y dibujos en torno a la arquitectura en clave clasicista*. Ed. Junta de Castilla y León. Valladolid, 1986.

- JONGE, Krista de, "La serliana di Sebastiano Serlio. Appunti sulla finestra veneziana". *Sebastiano Serlio*. Sesto Seminario Internazionale di Storia dell'Architettura. Ed. C.I.S.A. Andrea Palladio, Electa y otros. Milano, 1989, pp. 50 y ss.
- JOOST-GAUGIER, Christiane L., "Some considerations regarding the tuscanization of Jacopo Bellini". *La prospettiva rinascimentale. Codificazioni e trasgressioni*. Ed. Centro di. Florencia, 1980, pp. 165 a 176.
- KOSTOF, Spiro, *Historia de la arquitectura*, Tomo II. Ed. Alianza. Madrid, 1988 (1985).
- KRUFT, Hanno-Walter, *Historia de la teoría de la arquitectura, 1. Desde la Antigüedad hasta el siglo XVIII*. Ed. Alianza. Madrid, 1990 (1985).
- KUBELIK, Martín, "Por una nuova lettura del secondo libri de Andrea Palladio". *B.C.I.S.A. Andrea Palladio*. Tomo XXI. Vicenza, 1979.
- KUBLER, George, "Palladio e Juan de Villanueva". *B.C.I.S.A. Andrea Palladio*. Tomo V. Vicenza, 1963, pp. 53 a 60.
- KUBLER, George, "Palladio e l'Escorial". *B.C.I.S.A. Andrea Palladio*. Tomo V. Vicenza, 1963, pp. 44 a 52.
- KUBLER, George, *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII. Ars. Hispaniae*, Tomo XIV. Ed. Plus-Ultra. Madrid, 1957.
- KUBLER, George, *La obra del Escorial*. Ed. Alianza. Madrid, 1983 (1982).
- KÜHBACHER, Sabine, "Il problema di Ancy-le-Franc". *Sebastián Serlio*. Sesto Seminario Internazionale di Storia dell'Architettura. Ed. C.I.S.A. Andrea Palladio, Electa y otros. Milano, 1989, pp. 79 y ss.
- LABORDE, Antoine de, *Voyage Pittoresque et Historique de l'Espagne*. París, 1820. Tomo II.
- LAMPÉREZ Y ROMEA, Vicente, "El Castillo de la Calahorra (Granada)". *B.S.E.E.* Tomo XXI, 1914, pp. 1 a 28.
- LAMPÉREZ Y ROMEA, Vicente, "El Palacio de los condes de Miranda en Peñaranda de Duero". *B.S.E.E.* Tomo XX, 1912, pp. 146 a 151.
- LAMPÉREZ Y ROMEA, Vicente, "El Palacio de Saldañuela en Sarracín (Burgos)", *B.S.E.E.* Tomo XXIII, 1915, pp. 257 a 262.
- LAMPÉREZ Y ROMEA, Vicente, *Historia de la Arquitectura Cristiana en la Edad Media*. Tomo II. Apéndice: El Renacimiento, pp. 617 a 649. Madrid, 1909.
- LAMPÉREZ Y ROMEA, Vicente, *Los palacios españoles de los siglos XV y XVI*. Madrid, 1913.
- LAMPÉREZ Y ROMEA, Vicente, "El Castillo Belmonte (Cuenca)". *B.S.E.E.* Tomo III, pp. 169 y ss.
- LAMPÉREZ Y ROMEA, Vicente, *Arquitectura civil española de los siglos I al XVIII*. Madrid, 1949.
- LANG, Susanne, "Brunelleschi's panels". *La prospettiva rinascimentale. Codificazioni e trasgressioni*. Ed. Centro di. Florencia, 1980, pp. 63 a 72.
- LAVIGNE, Maryannick, "Lyon: le quartier Saint-Jean", en: *La Maison de ville a la Renaissance. Recherches sur l'habitat urbain en Europe aux XVe et XVIe siècles. Actes du colloque tenu à Tours du 10 au 14 mai 1977*. Ed. Picard. París, 1983.
- LEE, Rensselaer W., *Ut pictura poesis. La teoría humanística de la pintura*. Ed. Cátedra. Madrid, 1982.
- LENSI ORLANDO, Giulio, *Le ville de Firenze di la d'Arno*. Ed. Vallecchia. Firenze, 1978 (1954).

- LETAROUILLY, Paul, *Edifices de Rome Moderne*. París, 1840. Ed. facs. en: The Architectural Press. London, 1982.
- LICHT, Meg. (a cura di), *L'Edificio a pianta centrale. Losviluppo del disergno architettonico nel Rinascimento*. Ed. Leo S. Olschki. Firenze, 1984.
- LINAZASORO, José Ignacio, "La herencia de El Escorial y Francisco de Mora". *Herrera y el Clasicismo. Ensayos, catálogo y dibujos en torno a la arquitectura en clave clasicista*. Ed. Junta de Castilla y León. Valladolid, 1986.
- LINAZASORO, José Ignacio, *Apuntes para una teoría del proyecto*. Ed. Universidad de Valladolid. Valladolid, 1984.
- LINAZASORO, José Ignacio, *El proyecto clásico en arquitectura*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1981.
- LINAZASORO, José Ignacio, *Permanencias y arquitectura urbana. (Las ciudades vascas de la época Romana a la Ilustración)*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1978.
- LLAGUNO Y AMIROLA, Eugenio, *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*. Ed. Turner. Madrid, 1977 (1829).
- LLALLAING, Antoine de, *Voyage de Philippe le Beau en Espagne*. Ed. Gachard. Bruxelles, 1876.
- LEO CAÑAL, Vicente, "El palacio del primer Duque de Alcalá". *Arquitectura Imperial*. Ed. Universidad de Granada. Granada, 1988, pp. 93 a 111.
- LOMAZO, Gian Paolo, *Scritti sulle arti*. Recopilados por Roberto Paolo Ciardi (Dos volúmenes). Ed. Marchi & Bertolli. Florencia, 1973.
- LÓPEZ FERNÁNDEZ, María Teresa, *Arquitectura civil del siglo XVI en Ávila (Introducción a su estudio)*. Ed. Caja Central de Ahorros de Ávila. Ávila, 1984.
- LÓPEZ GUZMÁN, Rafael, *Tradición y Clasicismo en la Granada del XVI. (Arquitectura civil y urbanística)*. Ed. Diputación Provincial de Granada y otros. Granada, 1987.
- LÓPEZ PIÑEDO, José María, *Ciencia y Técnica en la Sociedad española de los siglos XVI y XVII*. Ed. Labor. Barcelona, 1979.
- LOTZ, Wolfgang, *La arquitectura del Renacimiento en Italia. Estudios*. Ed. Hermann Blume. Madrid, 1985 (1977).
- MANETTI, Antonio, *Vita dei Filippo Brunelleschi*. Ed. Polifilo, 1976.
- MANTESE, Giovanni, "Montano IV committen del palladiano Palazzo Barbarano Porto". *B.C.I.S.A. Andrea Palladio*. Tomo XXII. Parte I, 1980, pp. 147 y ss.
- MARCHÁN FIZ, Simón, "La arquitectura de K. F. Shinkel desde nuestra presente condición". *Arquitectura*, n.º 250. Madrid, septiembre-octubre, 1984.
- MARÍAS, Fernando y BUSTAMANTE, Agustín, "Las Medidas de Diego Sagredo". Prólogo a *Medidas del Romano*. SAGREDO, Diego. Ed. facs. Madrid, 1986, pp. 5 a 139.
- MARÍAS, Fernando y BUSTAMANTE, Agustín, "Trattatistica teorica e Vitruvianesimo nella architettura spagnola del Cinquecento". *Les Traités d'Architecture de la Renaissance. Actes du colloque tenu à Tours*. Ed. Picard. París, 1988, pp. 307 a 314.
- MARÍAS, Fernando, "A propósito del Manierismo y el arte español del siglo XVI". Prólogo a: *Manierismo*. SHEARMAN, Jhon. Ed. Xarait. Bilbao, 1984, pp. 7 a 47.
- MARÍAS, Fernando, "De iglesia a templo: notas sobre la arquitectura religiosa del siglo XVI". *Arquitectura Imperial*. Ed. Universidad de Granada. Granada, 1988, pp. 113 a 135.

- MARIAS, Fernando, "La escalera imperial en España". *L'escalier dans l'architecture de la Renaissance. Actes du colloque tenu à Tours*. Ed. Picard. París, 1985, pp. 165 a 170.
- MARIAS, Fernando, "Orden y Modo en la arquitectura española". En: *Dórico, jónico y corintio en la arquitectura del Renacimiento*. ERIK, Forssman. Ed. Xarait. Bilbao, 1983.
- MARIAS, Fernando, "Proporciones y órdenes: Juan de Herrera y la arquitectura clasicista en Toledo". *Herrera y el Clasicismo. Ensayos, catálogo y dibujos en torno a la arquitectura en clave clasicista*. Ed. Junta de Castilla y León. Valladolid, 1986.
- MARIAS, Fernando, *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento español*. Ed. Taurus. Madrid, 1989.
- MARIAS, Fernando, *La arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)*. Tomo IV. Ed. Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos. Madrid, 1986.
- MARSDEN, C. A., "Entrées et fêtes espagnoles au XVIe siècle". *Fêtes et cérémonies au temps de Charles Quint*. Etudes de BATAILLÓN, Marcel y otros. Ed. C.N.R.S. París, 1975, pp. 390 a 411.
- MARTÍ Y MONSÓ, José, "Gregorio Martínez". *Estudios histórico-artísticos relativos principalmente a Valladolid*. Valladolid, 1901, pp. 512 a 529.
- MARTÍ Y MONSÓ, José, "Los Calderones y el monasterio de Nuestra Señora de Portaceli". *B.S.C.E.* Tomo IV, 1908, pp. 574 y ss.
- MARTÍ Y MONSÓ, José, "Menudencias bibliográficas". *B.S.C.E.* n.º 13, 1904, pp. 107 y ss.
- MARTÍ Y MONSÓ, José, "Pleitos de artistas". *B.S.C.E.*, 1907, n.º 49, p. 16, n.º 54, p. 136, n.º 55, p. 150, p. 234, n.º 58, p. 258. *B.S.C.E.*, 1908, n.º 65, p. 411, n.º 74, p. 40.
- MARTÍN GÓMEZ, Pedro, "Las tres primeras piedras del monasterio de San Lorenzo el real de El Escorial". *Homenaje a Juan de Herrera*. Ed. Fundación "Juan de Herrera". Santander, 1988, pp. 75 a 92.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, "Aportaciones al estudio de la casa palacio". *B.V.*, 1944, pp. 169 y ss.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, "Arquitectura, Urbanismo y Escultura del siglo XVII". *Valladolid en el siglo XVII*. Ed. Ateneo. Valladolid, 1982.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, "Bienes artísticos de don Rodrigo Calderón". *B.S.E.A.A.* Tomo LIV. Ed. Universidad de Valladolid. Valladolid, 1988.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, "Datos documentales acerca de la construcción del convento del Carmen Calzado de Valladolid". *B.S.E.A.A.* Tomo XX, 1953-54, pp. 210 y ss.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, "Dibujos de monumentos antiguos vallisoletanos". *B.S.E.A.A.* Tomo XIX. Valladolid, 1953, pp. 23 a 56.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, "El Palacio de Carlos V en Yuste". *A.E.A.A.*, 1950, pp. 27 a 51.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, "El Palacio de Fabio Nelli". *B.S.E.A.A.*, 1943-44, pp. 179 a 183.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, "Formas de representación en la arquitectura clasicista española del siglo XVI". *Herrera y el Clasicismo. Ensayos, catálogo y dibujos en torno a la arquitectura en clave clasicista*. Ed. Junta de Castilla y León. Valladolid, 1986.

- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, "Iglesias jesuíticas en Castilla la Vieja". *España en las crisis del arte europeo*. C.S.I.C. Ed. Instituto Diego Velázquez. Madrid, 1986, pp. 149 a 157.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, "La Casa de las Veneras en Valladolid". *B.S.E.A.A.* Tomo LI. Ed. Universidad de Valladolid. Valladolid, 1985.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, "La ciudad monumental entre 1939 y 1986". Separata de *Arquitectura y Urbanismo de Valladolid en el Siglo XX*. Tomo VIII-I de la Historia de Valladolid. Ed. Ateneo de Valladolid. Valladolid, 1986.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, "La Colegiata de Villagarcía de Campos y la arquitectura herreriana". *B.S.E.A.A.*, 1957, pp. 2 y ss.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, "Los incendios del Palacio del conde de Benavente en Valladolid". *B.S.E.A.A.* Tomos XXXIV-XXX, pp. 351 y ss.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, "Un documento de Pedro Mazuecos y la estancia de Felipe II en Valladolid en 1592". *B.V.* Valladolid, 1958, pp. 173 y 174.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, "Urbanismo y Arquitectura de Valladolid durante el Renacimiento". *Valladolid corazón del mundo hispánico. Siglo XVI*. Ed. Ateneo de Valladolid. Valladolid, 1981, pp. 137 a 177.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José y PLAZA SANTIAGO, Francisco Javier de la, *Monumentos religiosos de la ciudad de Valladolid. (Conventos y seminarios). Catálogo monumental de la provincia de Valladolid*. Tomo XIV. Parte segunda. Ed. Diputación Provincial. Valladolid, 1987.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, *Juan de Juni, vida y obra*. Ed. Patronato Nacional de Museos. Madrid, 1974.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, *La Arquitectura Doméstica del Renacimiento en Valladolid*. Ed. Excmo. Ayuntamiento de Valladolid. Valladolid, 1948.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, *Monumentos civiles de la ciudad de Valladolid. Catálogo monumental de la provincia de Valladolid. Tomo XIII*. Ed. Institución Cultural Simancas. Valladolid, 1983 (1976).
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José y URREA FERNÁNDEZ, Jesús, *Monumentos religiosos de la ciudad de Valladolid. (Catedral, parroquias, cofradías y santuarios). Catálogo Monumental de la provincia de Valladolid*. Tomo XIV. Primera parte. Ed. Institución Cultural Simancas. Valladolid, 1985.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, *Valladolid en sus Monumentos. Un programa para su defensa y puesta en valor*. Ed. Diputación Provincial de Valladolid, 1967.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, *Arquitectura barroca vallisoletana*. Ed. Diputación Provincial de Valladolid. Valladolid, 1967.
- MARTINI, Francesco di Giorgio, *Trattati di architettura, ingegneria e arte militare*. Ed. facs. Maltese. Milano, 1967.
- MASSON, Georgina, *Italian Villas and Palaces*. Ed. Thames and Hudson. London, 1966 (1959).
- MELERO, Carmen, "La Casa de la Quemada". *B.S.E.A.A.* Tomo LIII. Ed. Universidad de Valladolid. Valladolid, 1987.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Historia de las ideas estéticas en España*. Ed. C.S.I.C. Madrid, 1974.
- MERINO BEATO, María Dolores, *Urbanismo y arquitectura de Valladolid en los siglos XVII y XVIII*. Tomo I. Valladolid, 1989.

- MOLEÓN, Pedro, "Las Escalas de la Arquitectura Herreriana". *Herrera y el Clasicismo. Ensayos, catálogo y dibujos en torno a la arquitectura en clave clasicista*. Ed. Junta de Castilla y León. Valladolid, 1986.
- MONEO, Rafael y otros, *Sobre el concepto de tipo en arquitectura*. Ed. E. Tomo S.A. Madrid. Madrid, 1982.
- MONTANER, Pedro de, y MIRALLES, Eduardo, *Pacios de Palma*. Ed. Guillermo Canals. Palma de Mallorca, 1991.
- MORALES, Alfredo J., "Gloria y honras de Carlos V en Sevilla". *Arquitectura Imperial*. Ed. Universidad de Granada. Granada, 1988, pp. 137 a 158.
- MORENO MENDOZA, Arsenio, *El arquitecto Andrés de Valdevira en Ubeda*. Ed. Agrupación Gavellar de Madrid y Excmo. Ayuntamiento de Ubeda. Sevilla, 1979.
- MORENO MENDOZA, Arsenio, *Los Castillos: un siglo de arquitectura en el Renacimiento andaluz*. Ed. Universidad de Granada. Granada, 1989.
- MOROLLI, Gabriel, "Il Cantieri". *Brunelleschiani*. Ed. Officina. Roma, 1979, pp. 75 y ss.
- MOTTA, Paola (a cura di), *I palazzi delle strade nuove*. Ed. Sagep. Genova, 1986.
- MÜLLER PROFUMO, Luciana, *El ornamento icónico y la arquitectura 1400-1600*. Ed. Cátedra. Madrid, 1985.
- MURAROTE, Giorgio, *La ciudad renacentista*. Ed. Instituto de Estudios de la Administración Local. Madrid, 1980 (1975).
- MURRAY, Péter, *Arquitectura del Renacimiento*. Ed. Aguilar. Madrid, 1979 (1971).
- NAVASCUÉS PALACIO, Pedro, "Tipología de la casa toledana en el Renacimiento", en: *La Maison de ville a la Renaissance. Recherches sur l'habitat urbain en Europe aux XVe et XVIe siècles. Actes du colloque tenu à Tours du 10 au 14 mai 1977*. Ed. Picard. París, 1983.
- NAVACUÉS PALACIO, Pedro, *El libro de arquitectura de Hernán Ruíz, el joven. (Estudio y edición crítica)*. Ed. E. Tomo S.A. Madrid, 1974.
- NEWMAN, John, "London", en: *La Maison de ville a la Renaissance. Recherches sur l'habitat urbain en Europe aux XVe et XVIe siècles. Actes du colloque tenu à Tours du 10 au 14 mai 1977*. Ed. Picard. París, 1983.
- NIETO ALCAIDE, Víctor y CHECA CREMADES, Fernando, *El Renacimiento. Formación y crisis del modelo clásico*. Ed. Istmo. Madrid, 1983.
- NIETO ALCAIDE, Víctor, "El mito de la arquitectura árabe: lo imaginario y el sueño de la ciudad clásica". *Fragmentos*, n.ºs 8-9, 1986, pp. 133 a 155.
- NIETO ALCAIDE, Víctor y otros, *Arquitectura del Renacimiento en España, 1488-1599*. Ed. Cátedra. Madrid, 1989.
- NORBERG-SCHULZ, Christian, *Arquitectura Barroca*. Ed. Aguilar. Madrid, 1979 (1971).
- NORBERG-SCHULZ, Christian, *Arquitectura occidental. La arquitectura como historia de formas significativas*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1988 (1979).
- OLIVATO, Loredana, *Ottavio Bertotti Scamozzi studioso di Andrea Palladio*. Ed. Neri Pozza. Vicenza, 1976.
- ORDAX, Andrés, "El Palacio de Moctezuma en Cáceres". *Memoria de la Real Academia de Extremadura de las Letras y Artes*. Tomo I. Badajoz, 1983.
- ORDAX, Andrés, "Los frescos de las salas romana y mejicana del palacio de Moctezuma en Cáceres". *Rev Nova Arte*. Tomo V. Cáceres, 1984.

- ORTIZ Y SANZ, Joseph, *Los diez libros de arquitectura de M. Vitruvio Polión*. Ed. facs. C.O.A.A. Tomo. Madrid, 1974 (1787).
- OVIDIO NASON, Publio, *Las Metamorfosis*. Ed. Espasa-Calpe. Traducción del latín por Federico Sainz de Robles. Madrid, 1988 (1963).
- PACCIANI, Riccardo, "Ipotesi di omologia fra impianto fruitivo e struttura spaziale di alcune opere del primo Rinascimento fiorentino: il rilievo della base del "S. Giorgio" di Donatello, la "Trinità" di Masaccio, l'"Annunciazione" del convento di S. Marco del Beato Angelico". *La prospettiva rinascimentale. Codificazioni e trasgressioni*. Ed. Centro di. Florencia, 1980, pp. 73 a 84.
- PACCIOLI, Luca, *La divina proporción*. Ed. Losada. Buenos Aires, 1959 (1946). Impresión original de fecha 1509.
- PALLADIO, Andrea, *I Quattro Libri dell'Architettura Di Andrea Palladio*. Ed. facs. Ulrico Hoepli. Milano, 1980 (Venetia, 1570).
- PALLADIO, Andrea, *Libros I y II Traducidos por F. de Praves en Valladolid, 1625*. Ed. C.O.A. en Valladolid, y otros. Valladolid, 1986.
- PALLADIO, Andrea, *Los cuatro libros de arquitectura*. Traducción del italiano de Luisa de Aliprandini y Alicia Martínez Crespo. Ed. Akal. Madrid. 1988.
- PANE, Roberto, *Il Rinascimento nell'Italia meridionale*. Ed. Di Comunità. Milano, 1975.
- PANOFSKY, Erwin, *El significado en las artes visuales*. Ed. Alianza. Madrid, 1987 (1955).
- PANOFSKY, Erwin, *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*. Ed. Cátedra. Madrid, 1981 (1924).
- PANOFSKY, Erwin, *La perspectiva como forma simbólica*. Ed. Tusquets. Barcelona, 1973 (1927).
- PARRADO DEL OLMO, Jesús María, "La escultura, la pintura y las artes menores de Valladolid en el Renacimiento". *Valladolid corazón del mundo hispánico, siglo XVI*. Ed. Ateneo de Valladolid. Valladolid, 1981, pp. 179 a 221.
- PARRADO DEL OLMO, Jesús María, "Nuevas noticias de arquitectura vallisoletana del siglo XVI: Rodrigo de la Maza y Juanes de Urquiza". *B.S.E.A.A.*, Tomo L. Ed. Universidad de Valladolid. Valladolid, 1984.
- PARRADO DEL OLMO, Jesús María, "Precisiones sobre el antiguo Ayuntamiento de Valladolid". *B.S.E.A.A.* Tomo LI. Ed. Universidad de Valladolid. Valladolid, 1985.
- PARRADO DEL OLMO, Jesús María, "Una capilla de la desaparecida iglesia de San Lázaro de Valladolid". *B.S.E.A.A.* Tomo XL-XLI. Ed. Universidad de Valladolid, pp. 648 a 653.
- PARRADO DEL OLMO, Jesús María, *Catálogo monumental de la provincia de Valladolid. Tomo IX. Antiguo partido judicial de Mota del Marqués*. Ed. Diputación Provincial de Valladolid. Valladolid, 1976.
- PASCUAL, Aina, y MURRAY, Donald G., *Casa y Tiempo*. Tomos I y II. Ed. Conselleria de Cultura de Palma de Mallorca y otros. Palma de Mallorca, 1991 (1988).
- PATETTA, Luciano, *Historia de la Arquitectura. Antología crítica*. Ed. Hermann Blume. Madrid, 1984 (1975).
- PEDOE, Dan, *La geometría en el arte*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1979 (1976).
- PEREIRA MORALES, Ana María, *La arquitectura del pazo en Vigo y su comarca*. Ed. C.O.A. de Galicia. Madrid, 1989.

- PÉREZ PICÓN, Conrado, *Villagarcía de Campos. Estudio histórico-artístico*. Ed. Institución Cultural Simancas. Valladolid, 1982.
- PERRAULT, Claudio, *Compendio de los Diez Libros de Arquitectura de Vitruvio. Traducido por Joseph Castañeda*. Ed. facs. C.O.A.A. Tomo Murcia, 1981 (1761).
- PEVSNER, Nikolaus, *Historia de las tipologías arquitectónicas*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1980 (1976).
- PIFERRER, Francisco, *Nobiliario de los reinos y señorías de España*. Madrid, 1860.
- PIOVENE, Guido, "Trissino e Palladio nell'umanesimo vicentino". *B.C.I.S.A. Andrea Palladio*. Tomo V. Vicenza, 1963, pp. 13 a 23.
- PIVA, Antonio, *Le chiese. Dal Paleocristiano al Gotico. Monumenti d'Italia*. Ed. Istituto Geográfico de Agostini. Novara, 1987.
- PLATÓN, *El banquete o del amor*. Traducción del griego por Luis Gil. Ed. Aguilar. Madrid, 1978.
- PLATÓN, *Fedro o de la belleza*. Traducción del griego por María Araujo. Ed. Aguilar. Madrid, 1989.
- PLATÓN, *Obras completas*. Traducción del griego por María Araujo, Francisco García, Luis Gil, José Antonio Míguez, María Rico, Antonio Rodríguez, Francisco de P. Samaranch. Ed. Aguilar. Madrid, 1988 (1966).
- PONZ, Antonio, *Viage de España. En el que se sa noticia de las cosas mas apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella*. Madrid, 1787. Ed. facs. Atlas. Madrid, 1972.
- POPE-HENNESSY, John, *El retrato en el Renacimiento*. Ed. Akal. Madrid, 1985.
- PORCARO, Giuseppe, *Le Porte di Napoli*. Ed. Delfino. Nápoles, 1970.
- PORTOGHESI, Paolo, *El ángel de la historia. Teorías y lenguajes de la Arquitectura*. Ed. Blume. Madrid, 1985 (1982).
- PORTOGHESI, Paolo, *Francesco Borromini*. Ed. Electra. Milano, 1984 (1967).
- PRESSOUYRE, Sylvia, "L'imagen de la maison dans la littérature du XVI^e siècle" en: *La Maison de ville a la Renaissance. Recherches sur l'habitat urbain en Europe aux XV^e et XVI^e siècles. Actes du colloque tenu à Tours du 10 au 14 mai 1977*. Ed. Picard. París, 1983.
- PUPPI, Lionello, *Andrea Palladio. Ópera completa*. Ed. Electra. Madrid, 1986 (1973).
- QUADRADO, José María, *Recuerdos y Bellezas de España*. Ed. facs. Zocodover. Toledo, 1981 (Madrid, 1853).
- QUADRADO, José María, *Valladolid. Historia, monumentos, artes y naturaleza*. Ed. facsímil, Grupo Pinciano. Valladolid, 1989 (Valladolid, 1885).
- QUATREMERRE DE QUINCY, Antoine Chrisostome, *Histoire de la vie et ouvreges del plus celebres architectes. Du XI siecle jusqu'a la fin du XVIII*. Ed. J. Renouard. París, 1830.
- RAGGHIANI, Carlo Ludovico, *Filippo Brunelleschi, un uomo un universo*. Ed. Vallecchi. Firenze, 1977.
- RAGGIO, Olga, "El patio de Vélez Blanco, monumento señero del Renacimiento". *Anales de la Universidad de Murcia*. Tomo XXVI, 1967-68, pp. 231 a 261.
- RAMALLO ASENSIO, Germán, *La arquitectura civil asturiana. (Época Moderna)*. Ed. Ayalga. Salinas, 1978.
- RAMÍREZ, Juan Antonio, "El sistema de los órdenes arquitectónicos o la utopía de la razón y el sueño de la libertad". *Edificios y sueños. (Ensayos sobre Arquitectura y Utopía)*. Ed. Universidad de Málaga y Universidad de Salamanca. Madrid, 1983, pp. 127 a 182.

- RAMÍREZ, Juan Antonio, "La iglesia cristiana imita a un prototipo: el templo de Salomón como edificio de planta central (algunos ejemplares medievales)". *Edificios y sueños. (Ensayos sobre Arquitectura y Utopía)*. Ed. Universidad de Málaga y Universidad de Salamanca. Madrid, 1983, pp. 47 a 121.
- REBECCHI, Marcelo, *Il fondamento tipológico dell'architettura*. Ed. Bulzoni. Roma, 1978.
- REBOLLO MATÍAS, Alejandro, *La Plaza y Mercado Mayor de Valladolid, 1561-1595*. Ed. Universidad de Valladolid. Valladolid, 1988.
- REDONDO CANTERA, María José, "Nuevas noticias sobre el desaparecido Colegio de San Gabriel, de Valladolid", *B.S.E.A.A.*, Tomo LIV. Ed. Universidad de Valladolid. Valladolid, 1988.
- REDONDO CANTERA, María José, *El Sepulcro en España en el siglo XVI. Tipología e Iconografía*. Ed. Ministerio de Cultura. Madrid, 1987.
- REVUELTA TUBINO, Matilde, *El Palacio de los condes de Fuensalida en Toledo*. Ed. Ministerio de Cultura. Madrid, 1979.
- RIBOT GARCÍA, Luis Antonio, "Valladolid durante el reinado de Carlos I". *Valladolid corazón del mundo hispánico, siglo XVI*. Ed. Ateneo de Valladolid. Valladolid, 1981, pp. 11 a 69.
- RIGÓN, Fernando, "Un Progetto de Barrera per l'ampliamento di palazzo Cordellina di Vicenza". *B.C.I.S.A. Andrea Palladio*. Tomo XIII, 1971, pp. 349 y ss.
- RIPA, Cesare, *Iconología*. Ed. Akal. (Traducido de Ed. Hereders Fiorimi, Siena 1613). Madrid, 1987.
- RIVERA BLANCO, Javier, "Algunos conceptos sobre restauración e intervención en monumentos antiguos desarrollados en Castilla y León (siglos XVI-XX). En *Informe que hizo el Arquitecto de S.M.D. Ventura Rodríguez, en el año de 1768, de la Santa Iglesia de Valladolid*. Ed. C.O.A. Valladolid. Colección Tradadistas Castellano-Leoneses, pp. 47 a 54.
- RIVERA BLANCO, Javier, "El Clasicismo castellano-leonés: Francisco de Praves y Andrea Palladio". Estudio introductorio a: A. PALLADIO. *Libros I y II traducidos por Francisco de Praves en Valladolid, 1625*. Ed. C.O.A. en Valladolid y otros. Valladolid, 1986, pp. 13 a 37.
- RIVERA BLANCO, Javier, "Francisco de Salamanca (c. 1514-1573), trazador mayor de Felipe II". *B.S.E.A.A.*, Tomo XLIX. Ed. Universidad de Valladolid. Valladolid, 1983.
- RIVERA BLANCO, Javier, "Juan de Herrera en el contexto de la arquitectura del siglo XVI". *Homenaje a Juan de Herrera*. Ed. Fundación "Juan de Herrera". Santander, 1988, pp. 59 a 72.
- RIVERA BLANCO, Javier, "Materiales para el conocimiento de la Historia y para la intervención del presente". *Tesoros de la Real Chancillería de Valladolid. Planos y dibujos de arquitectura*. Catálogo exposición. Ed. Ministerio de Cultura. Valladolid, 1988, pp. 11 a 23.
- RIVERA BLANCO, Javier, "Planos y comentarios". *Herrera y el Clasicismo. Ensayos, catálogo y dibujos en torno a la arquitectura en clave clasicista*. Ed. Junta de Castilla y León. Valladolid, 1986, pp. 205 a 258.
- RIVERA BLANCO, Javier, "San Benito: "Ave Fenix" vallisoletano. Idea e imagen de una interpretación albertiana". *Monasterio de San Benito el Real. VI Centenario (1390-1990)*. Ed. Excmo. Ayuntamiento de Valladolid. Valladolid, 1990, pp. 111 a 131.

- RIVERA BLANCO, Javier, "Tradición y modernidad en la arquitectura palentina de los comienzos de la Edad Moderna". *Jornadas sobre el Renacimiento en la provincia de Palencia*. Ed. Excma. Diputación Provincial de Palencia. Palencia, 1987.
- RIVERA BLANCO, Javier, *El Palacio Real de Valladolid (Capitanía General de la VII región militar)*. Ed. Institución Cultural Simancas. Valladolid, 1981.
- RIVERA BLANCO, Javier, *Juan Bautista de Toledo y Felipe II. La implantación del Clasicismo en España*. Ed. Universidad de Valladolid. Valladolid, 1984.
- RIVERA BLANCO, Javier, *La arquitectura de la segunda mitad del siglo XVI en la ciudad de León*. Ed. Diputación Provincial de León y Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CECEL). León, 1982.
- ROBBIANI, Eros, "La verifica costruttiva del finto coro di S. María presso S. Satiro a Milano". *La prospettiva rinascimentale. Codificazioni e trasgressioni*. Ed. Centro di. Florencia, 1980, pp. 215 a 232.
- ROBERTSON, Donald S., *Arquitectura Griega y Romana*. Ed. Cátedra. Madrid, 1981.
- RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso y CASASECA, Antonio, "Juan del Ribero Rada y la introducción del Clasicismo en Salamanca y Zamora". *Herrera y el Clasicismo. Ensayos, catálogo y dibujos en torno a la arquitectura en clave clasicista*. Ed. Junta de Castilla y León. Valladolid, 1986.
- RODRÍGUEZ LLERA, Ramón, "Herrerianismo imperial y castizo". *Herrera y el Clasicismo. Ensayos, catálogo y dibujos en torno a la arquitectura en clave clasicista*. Ed. Junta de Castilla y León. Valladolid, 1986.
- RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, Luis, "Valladolid, capital benedictina de España en el siglo XVI". *Valladolid corazón del mundo hispánico. Siglo XVI*. Ed. Ateneo de Valladolid. Valladolid, 1981, pp. 277 a 301.
- RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, Luis, *Historia del monasterio de San Benito el real de Valladolid*. Ed. Caja de Ahorros Popular de Valladolid y Ateneo de Valladolid. Valladolid, 1981.
- ROKISKI LÁZARO, María Luz, *Arquitectura del siglo XVI en Cuenca*. Ed. Excma. Diputación Provincial de Cuenca. Cuenca, 1986.
- ROSENTHAL, Ear E., "El programa iconográfico-arquitectónico del palacio de Carlos V en Granada". *Arquitectura Imperial*. Ed. Universidad de Granada. Granada, 1988, pp. 159 a 177.
- ROSENTHAL, Ear E., *El Palacio de Carlos V en Granada*. Ed. Alianza. Madrid, 1988 (1985).
- ROSSI, Aldo, "Las características urbanas de las ciudades venecianas: tipología residencial en Venecia". *Para una arquitectura de tendencia. Escritos, 1956-72*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1977 (1975).
- ROUDIE, Paul, "Bordeaux et la région bordelaise", en: *La Maison de ville a la Renaissance. Recherches sur l'habitat urbain en Europe aux XVe et XVIe siècles. Actes du colloque tenu à Tours du 10 au 14 mai 1977*. Ed. Picard. París, 1983.
- RUBENS, Peter Paul, *Palazzi di Genova*. Ed. Harenberg Kommunikation. Dormund, 1982 (1622).
- RUBIO GONZÁLEZ, Lorenzo, "Vida cultural y literatura de Valladolid en el Renacimiento". *Valladolid corazón del mundo hispánico. Siglo XVI*. Ed. Ateneo de Valladolid. Valladolid, 1981, pp. 223 a 276.
- RUBIO ROJAS, Antonio, *Cáceres, ciudad histórico-artística*. Ed. autor. Madrid, 1981.
- RUCQUOI, Adeline, *Valladolid en la Edad Media: La villa del Esgueva*. Ed. Excmo. Ayuntamiento de Valladolid, 1983.

- RUEDA HERNANZ, Germán, *La desamortización de Mendizábal en Valladolid (1836-1853). Transformaciones y constantes en el mundo rural y urbano de Castilla la Vieja*. Ed. Institución Cultural Simancas y Excma. Diputación Provincial de Valladolid. Valladolid, 1980.
- RUIZ ASENSIO, José Manuel, *Valladolid Medieval*. Historia de Valladolid. Tomo II. Ed. Ateneo de Valladolid. Valladolid, 1980.
- SAGREDO, Diego, *Medidas del Romano*. Ed. facs. Dirección General de Bellas Artes y Archivos y otros. Madrid, 1986 (1549).
- SALADINA IGLESIAS, Lena, "El Hospital de Nuestra Señora de la Concepción de Burgos". *B.S.E.A.A.* Tomo LIII. Ed. Universidad de Valladolid. Valladolid, 1987, pp. 390 a 397.
- SAMBRICIO, Carlos, *La fortuna de Sebastiano Serlio*. Separata del libro *Todas las obras de arquitectura y perspectiva de Sebastián Serlio*. Ed. C.O.A.A. Tomo de Asturias. Oviedo, 1986.
- SAMONA, Giusepe y otros, *Piazza San Marco*. Ed. Marsilio. Padova, 1970.
- SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier, "La ciudad de Lerma". *Academia, San Fernando*. Tomo XX, 1965.
- SÁNCHEZ-MORENO, Moral de, *Historia del palacio de Capitanía General de Burgos y sus antecedentes*. Ed. Capitanía General de Burgos. Burgos, 1986.
- SASLOW, James M., *Ganímedes en el Renacimiento. La homosexualidad en el arte y en la sociedad*. Ed. Nerea. Madrid, 1989 (1986).
- SAVARESE, Silvana, *Francesco Grimaldi e l'architettura della Controriforma a Napoli*. Ed. Officina. Roma, 1986.
- SCAMOZZI, VICENZO, *L'idea della Architettura universale*. Ed. facs. Arnaldo Forti. Sala Bolognese, 1982 (Venetia, 1615).
- SCHEPERS, Joseph, "Le nord-ouest de l'Allemagne", en: *La Maison de ville a la Renaissance. Recherches sur l'habitat urbain en Europe aux XVe et XVIe siècles. Actes du colloque tenu à Tours du 10 au 14 mai 1977*. Ed. Picard. París, 1983.
- SCHUBERT, Otto, *Historia del Barroco en España*. Ed. Saturnino Calleja. Madrid, 1924.
- SCOTT, Geoffrey, *Arquitectura del Humanismo*. Ed. Barral. Barcelona, 1970 (1914).
- SCOTTI, Aurora, "Milano", en: *La Maison de ville a la Renaissance. Recherches sur l'habitat urbain en Europe aux XVe et XVIe siècles. Actes du colloque tenu à Tours du 10 au 14 mai 1977*. Ed. Picard. París, 1983.
- SCOTTI, Aurora, "Scale milanesi del Cinquecento". *L'escalier dans l'architecture de la Renaissance. Actes du coloque tenu à Tours*. Ed. Picard. París, 1985, pp. 145 a 151.
- SEBASTIÁN, Santiago y ALONSO FERNÁNDEZ, Antonio, *Arquitectura mayorquina moderna y contemporánea*. Ed. Estudio General Culiario. Mallorca, 1973.
- SEBASTIÁN, Santiago y otros, *El Renacimiento*. Ed. Alhambra. Madrid, 1986 (1980).
- SEBASTIÁN, Santiago, "Interpretación iconológica del Palacio del conde de Morata en Zaragoza". *Goya*, n.º 132, 1976, pp. 362 a 368.
- SEBASTIÁN, Santiago, "La Casa Zaporta: espejo de palacios aragoneses". *Goya*, n.º 105, 1971, pp. 164 a 167.
- SEBASTIÁN, Santiago, "Los grutescos del Palacio de la Calahorra". *Goya*, n.º 93, 1969, pp. 144 a 148.
- SEBASTIÁN, Santiago, *Arte y Humanismo*. Ed. Cátedra. Madrid, 1981.

- SEBASTIÁN, Santiago, *Contrarreforma y barroco*. Ed. Alianza. Madrid, 1985 (1981).
- SEDLMAYR, Hans, *Épocas y obras artísticas*. Ed. Rialp. Madrid, 1965 (1959).
- SENDÍN CALABUIG, Manuel, *Arquitectura y heráldica de Ciudad Rodrigo. Siglos XV y XVI*. Ed. Centro de Estudios Salmantinos. Salamanca, 1972.
- SENDÍN CALABUIG, Manuel, *El Colegio Mayor del Arzobispo Fonseca en Salamanca*. Ed. Universidad de Salamanca, 1977.
- SERLIO, Sebastiano, *I Sette Libri dell'Architettura*. Ed. facs. Arnaldo Forni. Sala Bolognese, 1978 (Venezia, 1584).
- SERLIO, Sebastiano, *On Domestic Architecture, de sixth book*. Ed. facs. The Sixteenth-Century Manuscript of Book VI in the Avery Library of Columbia University. The Architectural History Foundation. New York, 1978.
- SEVERI, Carlo, "Note sull'immagine del corpo nel sistema prospettico". *La prospettiva rinascimentale. Codificazioni e trasgressioni*. Ed. Centro di. Florencia, 1980, pp. 35 a 42.
- SHEARMAN, Jhon, *Manierismo*. Ed. Xarait. Bilbao, 1984 (1967).
- SINDONA, Enio, "Prospettiva e crisi nell'Umanesimo". *La prospettiva rinascimentale. Codificazioni e trasgressioni*. Ed. Centro di. Florencia, 1980, pp. 95 a 124.
- SITTE, Camillo, *Construcción de ciudades según principios artísticos*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1980 (1889).
- SMITH, J. Tomo, "English tow houses of the XVth and XVIth centuries" en: *La Maison de ville a la Renaissance. Recherches sur l'habitat urbain en Europe aux XVe et XVIe siècles. Actes du colloque tenu à Tours du 10 au 14 mai 1977*. Ed. Picard. París, 1983.
- SOTERRAÑA MARTÍN, María de la, *Historia del Archivo de la Real de Valladolid*. Ed. Autor. Valladolid, 1979.
- STRONG, Roy, *Arte y poder. Fiestas del Renacimiento 1450-1650*. Ed. Alianza. Madrid, 1988 (1973).
- SUMMERSON, John, *El lenguaje clásico de la arquitectura. De León Bautista Alberti a Le Corbusier*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1978 (1963).
- SZAMBIEN, Werner, *Symétrie Goût Caractère. Théorie et terminologie de l'architecture à l'âge classique 1550-1800*. Ed. Picard. París, 1986.
- TABARILLI, Gian María, *Palazzi Pubblici. (Nascita e trasformazione del Palazzo Pubblico in Italia fino al XVI secolo)*. Ed. Bramante. Italia, 1980.
- TAFURI, Manfredo, *La Arquitectura del Humanismo*. Ed. Xarait. Madrid, 1982 (1978).
- TOLLÓN Bruno, "Toulouse", en: *La Maison de ville a la Reinassance. Recherches sur l'habitat urbain en Europe aux XVe et XVIe siècles. Actes du colloque tenu à Tours du 10 au 14 mai 1977*. Ed. Picard. París, 1983.
- TONNESMANN, Andreas, "L'escalier du palais Gondi et la tradition florentine. L'escalier dans l'architecture de la Renaissance. Actes du coloque tenu à Tours". Ed. Picard. París, 1985, pp. 133 a 134.
- TORRES BALBAS, Leopoldo, "El Palacio de los Castro". *B.R.A.H.*. Tomo CXLII, 1958, pp. 275 a 277.
- TORRES BALBAS, Leopoldo, *La vivienda popular en España*. Colección de Folklore y Costumbres. Barcelona, 1931.
- TOVAR MARTÍN, Virginia, *Arquitectura madrileña del siglo XVII. (Datos para su estudio)*. Ed. Instituto de Estudios Madrileños. Madrid, 1983.

- URREA FERNÁNDEZ, Jesús, "El Palacio Real de Valladolid". *B.S.A.A.* Tomos XL-XLI. Ed. Universidad de Valladolid. Valladolid, 1975, pp. 241 a 253.
- URREA FERNÁNDEZ, Jesús, "Las trazas de Mazuecos y otros datos sobre el convento de Santa Catalina, de Valladolid". *B.S.E.A.A.* Tomo LII. Ed. Universidad de Valladolid. Valladolid, 1986, pp. 401 a 404.
- URREA FERNÁNDEZ, Jesús, "Palacios Reales". *Cuadernos Vallisoletanos*, n.º 48. Ed. Caja de Ahorros Popular. Valladolid, 1988.
- USTARROZ, Alberto, "Juan de Herrera y la fachada del templo. Geometría, proporción y ornamento desde el Patio de los Reyes". *Herrera y el Clasicismo. Ensayos, catálogo y dibujos en torno a la arquitectura en clave clasicista*. Ed. Junta de Castilla y León. Valladolid, 1986.
- VALBUENA, Ángel, *La vida española en la Edad de Oro*. Ed. Alberto Martín. Barcelona.
- VALDEÓN BARUQUE, Julio, *Valladolid en los siglos XIV y XV. Historia de Valladolid Medieval*. Valladolid, 1980.
- VASARI, Giorgio, *Vidas de pintores, escultores y arquitectos ilustres*. Ed. Ateneo. Buenos Aires, 1945.
- VELARDE, Julián, *Juan Caramuel. Vida y obra*. Ed. Pentalfa. Oviedo, 1989.
- VIANA SÁNCHEZ, Licenciado, *Las transformaciones de Ovidio: Traducidas del verso Latino, en tercetos y octavas rimas. Por el Licenciado Viana. En lengua vulgar castellana*. Ed. Diego Fernández de Córdoba. Valladolid, 1589. A.B.S.C.
- VILLALOBOS ALONSO, Daniel, "El A.R.CH.V. como fuente para el estudio de las portadas clasicistas". *Tesoros de la Real Chancillería de Valladolid. Planos y dibujos de arquitectura*. Catálogo exposición. Ed. Ministerio de Cultura. Valladolid, 1988, pp. 41 a 46.
- VILLALÓN, Cristóbal, *El Crotalón*. Ed. Espasa-Calpe. Madrid, 1973.
- VIRGILI BLANQUET, María Antonia, *Desarrollo urbanístico y arquitectónico de Valladolid (1851-1936)*. Ed. Excmo. Ayuntamiento de Valladolid. Valladolid, 1979.
- VITRUVIUS POLLIO, Marcus, *Architectura Libri Decem*. Ed. Daniel Barbaro, 1586. A.B.S.C.
- VREDEMAN DE VRIES, Jan, *Perspective*. Ed. facs. Dover. New York, 1968 (Amberes, 1577-1581).
- WAKAYAMA, Eiko, "La prospettiva como strumento di visulizzazione dell'istoria": il caso di Masolino". *La prospettiva rinacentale. Codificazioni e trasgressioni*. Ed. Centro di. Florencia, 1980, pp. 151 a 164.
- WARD-PERKINS, John B., *Arquitectura Romana*. Ed. Aguilar/Asuri. Madrid, 1989 (1980).
- WATTENBERG, Federico, *Valladolid. Desarrollo del núcleo urbano de la ciudad desde su fundación hasta el fallecimiento de Felipe II*. Ed. Excmo. Ayuntamiento de Valladolid, 1975.
- WATTENBERG GARCÍA, Eloísa, *Museo Arqueológico Provincial. Valladolid*. Ed. Dirección General de Patrimonio Artístico y Cultural. Valladolid, 1976.
- WERTHEY, Harold, "Escaleras del primer Renacimiento español". *A.E.A.* Tomo XXXVII, 1964, pp. 295 a 305.
- WIEBENSON, Dora, *Los Tratados de arquitectura. De Alberti a Ledoux*. Ed. Hermann Blume. Madrid, 1988 (1982).

- WILKINSON, Catherine, "Il Bergamasco e il palazzo del Viso del Marqués". *Galeazzo Alessi e l'architettura del Cinquecento*. Génova, 1975, pp. 625 a 630.
- WILKINSON, Catherine, "La Calahorra and the Spanish Renaissance staircase". *L'escalier dans l'architecture de la Renaissance. Actes du colloque tenu à Tours*. Ed. Picard. París, 1985, pp. 153 a 160.
- WITTKOWER, Rudolf, "El balaustre del Renacimiento y Palladio". *Palladio and english palladianism*. Ed. Thames and Hudson. London, 1974. Cap. III.
- WITTKOWER, Rudolf, "L'influenza del Palladio sullo sviluppo dell'architettura religiosa veneziana nel sei e settecento". *B.C.I.S.A. Andrea Palladio*. Tomo V. Vicenza, 1983, pp. 61 a 73.
- WITTKOWER, Rudolf, *La arquitectura en la edad del Humanismo*. Ed. Nueva Visión. Buenos Aires, 1968 (1949).
- WITTKOWER, Rudolf, *Palladio and Palladianism*. Ed. George Braziller. New York, 1974.
- WITTKOWER, Rudolf, *Sobre la arquitectura en la edad del Humanismo. Ensayos y escritos*. Ed. Gustavo Gili. Madrid, 1979 (1974).
- WÖLFFIN, Heinrich, *Renacimiento y Barroco*. Ed. Comunicación. Madrid, 1977.
- WÖLFFLIN, Heinrich, *El arte clásico. Una introducción al Renacimiento italiano*. Ed. Alianza. Madrid, 1985 (1968).
- WURM, Heinrich, *Der Palazzo Massimo alle Colonne*. Ed. Walter de Gruyter & Co. Berlín, 1965.
- XINENO, Darío, *Peñaranda de Duero, honor de villas castellanas*. Ed. Ministerio de Cultura. Junta Coordinadora. Madrid, 1981.
- ZALAMA RODRÍGUEZ, Ángel, "Portadas retablo renacentistas en Valladolid y Palencia". *B.S.E.A.A.* Tomo LIII. Valladolid, 1987, pp. 312 a 317.
- ZALAMA RODRÍGUEZ, Ángel, *El Palacio de La Calahorra*. Ed. Caja de Ahorros de Granada. Granada, 1990.
- ZALAMA RODRÍGUEZ, Ángel, *La arquitectura del siglo XVI en la provincia de Palencia*. Ed. Diputación Provincial de Palencia. Palencia, 1990.
- ZEVI, Bruno, *Architettura in nuce. Una definizione de architettura*. Ed. Aguilar. Madrid, 1969 (1964).

ÍNDICE

	Págs.
PRÓLOGO	11
I. INTRODUCCIÓN	
LAS CONDICIONES DE LA FORMA DEL PALACIO ESPAÑOL	17
– Villalón y el palacio de alabastro.....	18
– El espacio diagonal	20
– El espacio dual	23
– La disposición del palacio italiano	27
– El espacio ocultado	33
– El hospital de Santa Cruz, el colegio de Fonseca y la imagen del poder.....	34
– La condición común.....	38
– El zaguán como organizador espacial.....	43
– Planos de palacios españoles	48
II. EL PALACIO DE FABIO NELLI: FORMA Y LENGUAJE	
PRIMERA PARTE: LA FORMA DEL PALACIO	
LA IMAGEN DE FABIO NELLI.	
– Presentación de las intervenciones.....	61
– Las compras	63
– Las pretensiones de Fabio Nelli y la villa de la Vega...	66
– La capilla funeraria	68
– El mobiliario del palacio.....	72
– Los signos del poder.....	73
– La imagen humanista de Fabio Nelli	79
– El acceso a la cultura	82
EL PALACIO ENSIMISMADO: LA INTERVENCIÓN DE JUAN DE LA LASTRA.	
– La puerta manierista	87
– El zaguán quebrado.....	92
– La visión sesgada	97
– El Palacio del Licenciado Butrón.....	98
– El estilo del palacio malogrado.....	101

	Págs.
LA PRIMERA INTERVENCIÓN DE PEDRO DE MAZUECOS.	
– La confianza en el joven arquitecto.....	105
– El contrato con Francisco de la Maza.....	108
– El momento de la razón	111
– La formación de Pedro de Mazuecos.....	113
– La traza del patio y de la escalera.....	115
– El tipo anticlásico.....	117
– El juego perspectivo.....	119
– La perspectiva oblicua.....	124
– La perspectiva de Brunelleschi.....	128
– La pintura de Altdorfer.....	133
 LA IMPACIENCIA DEL BANQUERO Y EL CAMBIO DE INTERESES.	
– La decoración.....	137
– El encargo a Diego de Praves.....	140
– La renuncia de la idea palaciega	144
– Los nuevos Tratados	147
– Influencias cercanas.....	151
 EL PALACIO A LA “ANTICA E BUONA MANIERA MODERNA”.	
– El plano de Mazuecos el Mozo: un documento de trabajo	161
– La primera planta de Mazuecos: teoría y práctica	166
– El segundo proyecto de Mazuecos.....	170
– Proceso disciplinar, logros clasicistas y la capilla funeraria.....	174
– Un palacio para la admiración.....	179
– La construcción.....	180
 EL “SERLIANISMO” DEL PALACIO NELLI Y LA TEORÍA DE ALBERTI.	
– Sebastiano Serlio o Andrea Palladio	185
– Giangiorgio Trissino y el Palacio Godi.....	188
– El palacio torreado.....	192
– Serlio y el Palacio Fabio Nelli.....	197
– La teoría de Alberti	202
 EXCURSO: EL PALACIO COMO MODELO	
LOS MODELOS DE MAZUECOS Y FABIO NELLI COMO PARADIGMA PALACIEGO.	
– La escuela vallisoletana.....	205
– Las arquitecturas de Mazuecos el Mozo.....	209
1. La fachada jesuítica	211
2. La capilla	221
3. La capilla y la iglesia.....	230
4. El tipo compuesto	237
– El retorno imposible	242

IDEAL DE RENOVACIÓN.

– Pedro Mazuecos y Francisco de Mora	245
1. El templo	248
2. El palacio y la ciudad.....	254
3. El palacio y el convento	262
4. El Palacio Real	267

SEGUNDA PARTE: LENGUAJE ARQUITECTÓNICO

LA PROPUESTA DE PRAVES.

– Su oportunidad	275
– Esquema general del proyecto.....	277
– La portada de Diego de Praves y los órdenes clásicos ..	279
– Restitución de la portada de Diego de Praves.....	287
– Los modelos de Ribero Rada.....	292
– El comodín tipológico	300

EL DEBATE SOBRE LOS ÓRDENES.

– El carácter del Palacio Fabio Nelli.....	303
– Serlio frente a Vignola	306
– La portada que contrata Fabio Nelli	309
– El abandono del orden dórico.....	311
– Los nuevos órdenes de Mazuecos	314
– La ocasión del cambio de orden.....	317

LA PORTADA CONSTRUIDA.

– El orden de Mazuecos	325
– La estructura formal de la portada.....	326
– La procedencia de los órdenes.....	329
– El significado.....	335
– La proporción en la portada.....	337

EL ORNAMENTO.

– La opinión de Vitruvio	349
– El mito de Apolo y Dafne	351
– El mito como lenguaje.....	356
– Los tres cupidos	360
– El palacio como la estética del amor	367
– Imagen diabólica	373
– El amor útil	375
– El personaje	380
– El tondo de Fabio Nelli.....	382

III. FOTOGRAFÍAS DEL PALACIO DE FABIO NELLI..... 385

IV. FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

– Abreviaturas empleadas	397
– Fuentes, obras generales y bibliografía citada	399

V. ANEXO

– Carpeta de planos del Palacio de Fabio Nelli.	
---	--

ESTA PRIMERA EDICIÓN DEL LIBRO “EL DEBATE CLASICISTA Y EL PALACIO DE FABIO NELLI”, JUNTO CON SUS LÁMINAS ANEXAS, DEL QUE ES AUTOR EL ARQUITECTO DANIEL VILLALOBOS ALONSO SE TERMINÓ DE IMPRIMIR EN LOS TALLERES SEVER-CUESTA DE VALLADOLID EL DÍA 31 DE OCTUBRE DE 1992, FESTIVIDAD DE SAN ALONSO.



COLEGIO OFICIAL DE ARQUITECTOS
EN VALLADOLID