

PUBLICACIÓN DEL
instituto universitario de urbanística
de la universidad de valladolid

DOSSIER

9 ciudades

2023

EL PATIO

LECCIONES SOBRE ARQUITECTURA PALACIAL EN VALLADOLID

Javier Pérez Gil
-Coordinador-



DOSSIER 9 ciudades

EL PATIO. LECCIONES SOBRE ARQUITECTURA PALACIAL EN VALLADOLID / Javier Pérez Gil (coord.) – Valladolid : Instituto Universitario de Urbanística, 2023

160 p. ; 17x24 cm .- (Dossier Ciudades ; 9)

ISBN: 978-84-09-50688-0

DL VA 332-2023

1. Patio. 2. Palacios históricos. 3. Patrimonio. 4. Restauración arquitectónica. 5. Valladolid. 6. Siglos XVI y XVII. I. Pérez Gil, Javier (coord.). II. Instituto Universitario de Urbanística, ed. III. Serie

Coordinador

Javier Pérez Gil

Autores

Rodrigo Almonacid Canseco

Miguel Ángel Zalama

José Eloy Hortal Muñoz

Rafael Domínguez Casas

Javier Pérez Gil

Revisión de textos

Javier Pérez Gil y Víctor Pérez Eguíluz

Maquetación y cubierta

Víctor Pérez Eguíluz

Fotografía de cubierta

Patio del Palacio Real de Valladolid. Javier Pérez Gil

ISBN

978-84-09-50688-0

Depósito Legal

VA 332-2023

Edita

Instituto Universitario de Urbanística de la Universidad de Valladolid

Los textos aquí publicados han sido sometidos a revisión por pares ciegos antes de ser aceptados para su publicación



Este libro, editado por el Instituto Universitario de Urbanística de la Universidad de Valladolid, se encuentra bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0 Internacional.



Reconocimiento (Attribution): en cualquier explotación de la obra autorizada por la licencia hará falta reconocer la autoría.



No comercial (Non commercial): la explotación de la obra queda limitada a usos no comerciales.

ÍNDICE

PERSPECTIVAS SOBRE LOS PATIOS PALACIALES.....	9
Javier PÉREZ GIL	
1. PRECISIONES SOBRE EL ESPACIO Y LA COMPOSICIÓN DEL PATIO CLÁSICO.....	13
Rodrigo ALMONACID CANSECO	
2. EL PATIO DEL COLEGIO DE SANTA CRUZ EN VALLADOLID. ENTRE LA TRADICIÓN ARQUITECTÓNICA Y LA TEORÍA RENACENTISTA	49
Miguel Ángel ZALAMA	
3. LAS GUARDAS REALES DE LOS AUSTRIAS HISPANOS Y LOS PATIOS: CEREMONIAL, JURISDICCIÓN Y SEGURIDAD	75
José Eloy HORTAL MUÑOZ	
4. LA HERÁLDICA DEL PALACIO REAL DE VALLADOLID COMO EXPRESIÓN VISUAL DEL IMPERIO HISPÁNICO	103
Rafael DOMÍNGUEZ CASAS	
5. “EL PATIO DE MI CASA ES PARTICULAR...” O POR QUÉ NO DEBEMOS CUBRIR LOS PATIOS DE NUESTROS PALACIOS HISTÓRICOS	135
Javier PÉREZ GIL	

1.

PRECISIONES SOBRE EL ESPACIO Y LA COMPOSICIÓN DEL PATIO CLÁSICO

Rodrigo ALMONACID CANSECO

Profesor Contratado Doctor de de Teoría e Historia de la Arquitectura
Instituto Universitario de Urbanística. Universidad de Valladolid

ORCID: 0000-0001-5353-7790

rodrigo.almonacid@uva.es

RESUMEN

En el presente texto se aborda el estudio del patio clásico para advertir de su relevancia en la configuración espacial del palacio clásico. Desprendido del cuerpo al que pertenece, y partiendo de una escueta definición arquitectónica del patio clásico, se plantean tres aproximaciones complementarias para tratar de revelar ciertas claves arquitectónicas esenciales: una aproximación espacial, enfocada a reconocer el vacío como abstracción geométrica sin prescindir de su potencial simbólico; un reconocimiento del espacio del patio desde la teoría de la Gestalt, interpretándolo como figura y/o fondo, es decir, como elemento primordial de orden; y una investigación en su naturaleza topológica, donde se analiza la relación biunívoca entre patio y palacio atendiendo a la disposición del vacío en el seno de la masa construida, a su escala y proporción en el conjunto, y a la sintaxis compositiva que vincula el exterior y el interior (fachada y patio) con aspectos fenomenológicos derivados de ella. Al aplicar estos temas abstractos seguimos reconociendo problemas compositivos universales que atañen tanto al proyecto clásico como al contemporáneo, en la medida que una serie de espacios cerrados atrapan a uno abierto al cielo en su seno, ya sea este construido (o simplemente trazado) con más o menos precisión y fortuna.

Palabras clave: composición espacial, proyecto arquitectónico, percepción gestáltica, vacío, topología, sintaxis, proporción, clasicismo.

1.

PRECISIONS ON THE SPACE AND COMPOSITION OF THE CLASSICAL COURTYARD

Rodrigo ALMONACID CANSECO

Associate professor of Theory and History of Architecture
Instituto Universitario de Urbanística. University of Valladolid

ORCID: 0000-0001-5353-7790

rodrigo.almonacid@uva.es

ABSTRACT

Throughout this essay, the classical courtyard is studied in order to highlight its relevance in the spatial configuration of the classical palace. Separated from the body to which it belongs, and starting from a brief architectural definition of the classical courtyard, three complementary approaches are developed to reveal certain essential architectural keys: a discussion on space, focused on recognising the void as a geometric abstraction without disregarding its symbolic potential; a recognition of the courtyard based on Gestalt Theory main principles, thus being considered as a figure and/or background, that is, as a primordial element of order; and an investigation into its topological nature, where the reciprocal relationship between courtyard and palace is analysed, paying attention to the layout of the void within the built mass, its scale and proportion in the whole, and the compositional syntax that links the exterior and the interior (façade and courtyard) with phenomenological aspects derived from it. By taking into account these abstract themes, we continue to recognise universal compositional problems that concern both the classical and the contemporary project, insofar as a series of closed rooms trap another one but opened to the sky, though it may be finally built (or just designed) with more or less precision and fortune.

Keywords: spatial composition, architectural design, gestalt principles, void, topology, syntax, proportion, classicism.

INTRODUCCIÓN

Aproximarse a un tipo arquitectónico desde una de sus partes constituyentes, por muy importante que esta sea, tiene sus riesgos. Lejos de pretender aquí tomar la parte por el todo procediendo de manera inductiva, lo que se propone es analizar un sub-tipo, el patio, entendido este como elemento de jerarquía subordinada respecto al “palacio-clásico-con-patio”, tipo al cual nos iremos remitiendo constantemente como su contexto natural e histórico dentro del campo de investigación del que este trabajo surge. Para este ensayo partiremos de la hipótesis epistemológica inversa, intentando verificar si “lo que le ocurre a una parte del todo es, en los casos pertinentes, determinado por las leyes de la estructura interna del conjunto”, como defendió Max Wertheimer¹ al explicar el alcance de la teoría de la *Gestalt*. Con ello esperamos aproximarnos al palacio clásico, objeto último de la presente investigación, examinando la parte (el patio) para comprender mejor la totalidad (el palacio).

Este estudio pretende profundizar en la naturaleza espacial del patio clásico. Para ello se procederá a realizar una especie de “extirpación quirúrgica” del mismo de su organismo matriz, en tanto que “miembro diseccionable”. Como si se tratase de uno de esos fragmentarios *disiecta membra* referidos por el poeta romano Horacio en sus *Sátiras*, el análisis del patio así abordado permitirá indagar en su esencia primordial —al menos en lo relativo a su condición espacial— y servirá para verificar (o no) si sus cualidades espaciales están determinadas por el palacio o viceversa. Se pretende reflexionar sobre él analizando el diseño o trazado del patio, entendiendo “trazado” en el sentido de Leon Battista Alberti (1991: 61-62):

Y el trazado no depende intrínsecamente del material, sino que es de tal índole que podemos intuir que subyace un trazado en edificios diversos, en donde es posible observar un aspecto único e idéntico, en donde sus componentes, el emplazamiento de cada uno de dichos componentes y su ordenación se corresponden en todos y cada uno de sus ángulos y líneas. Y será posible proyectar en mente y espíritu las formas en su totalidad, dejando a un lado todo el material. (...) Puesto que ello es así, en consecuencia, el trazado será una puesta por escrito determinada y uniforme, concebida en abstracto, realizada a base de líneas y ángulos y llevada a término por una mente y una inteligencia cultas.

1 La cita está tomada del artículo publicado por Wertheimer & Riezler (1944: 84) que recoge el texto traducido al inglés de una conferencia pronunciada por Max Wertheimer en 1924 en Berlín y publicada años más tarde. (Traducción del inglés por el autor).

En el imprescindible libro *El concepto del espacio arquitectónico desde el Barroco hasta nuestros días*, Giulio Carlo Argan (1961: 25-26) identifica “diseño” con la invención, con la creación y con la propia teoría, “puesto que la *invención* es siempre descubrimiento —en el sentido etimológico latino, *invenire* quiere decir descubrir—, pero descubrimiento de una ley más allá de las apariencias”. Es desde ese punto de partida conceptual desde donde aquí se quiere construir este discurso, sin pretender derivar hacia ningún intento de sistematización o formulación tipológico-morfológica. Como las imágenes del *Atlas Mnemosine* de Aby Warburg, los patios aquí presentados tienen valor testimonial en tanto que mera compilación de casos que se hacen colisionar fortuitamente para observar sus correspondencias y oposiciones. Se han tomado como referencias obras y proyectos de los palacios renacentistas que presentan esa sintaxis compositiva clasicista, fundamentalmente italianos y algún caso español. De vez en cuando, se irán enfrentando estos casos paradigmáticos con algunos palacios vallisoletanos, con el fin de indagar y contrastar esas cualidades clásicas en los edificios de nuestra ciudad, con la intención de arrojar nuevas preguntas al discurso teórico existente, académicamente muy consolidado en términos de la Historia del Arte pero no tanto desde la teoría de la Arquitectura.

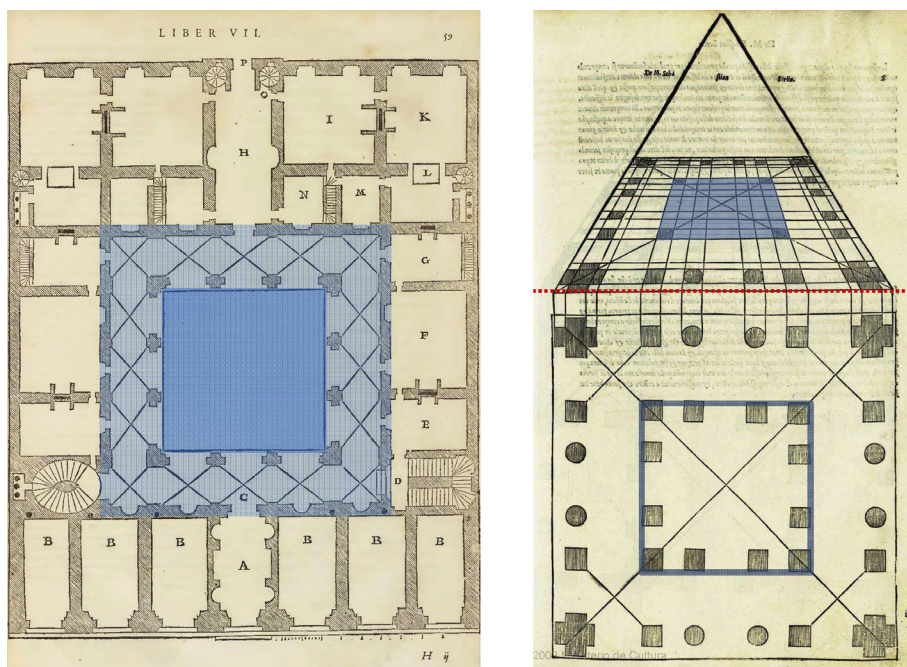


Figura 1. Sebastiano Serlio: planta de *Case alla città in luogo nobile XXV* (1575) y perspectiva de un patio cuadrado (1551). Fuente: esquemas de elaboración propia a partir del *Libro VII* y *Libro II* de Serlio, respectivamente.

Para el desarrollo de este trabajo se atenderá, pues, al análisis del espacio del patio clásico a partir de sus dos componentes básicos, complementarios y antitéticos (fig. 1): uno, el vacío, como espacio libre de múltiple configuración; y otro, sus límites, constituidos por las galerías que delimitan ese vacío, auténticos obstáculos físicos que coartan la libertad potencial del espacio. En tanto que integrantes indispensables del patio en un palacio clásico —a diferencia de los construidos en obras modernas o contemporáneas— asumiremos como premisas su posición aproximadamente centrada en el conjunto arquitectónico, su habitual delimitación perimetral completa por la masa edificada en varias plantas, su ubicación al nivel de la vía o plaza pública (o con escasa diferencia de cota) que le da acceso, su consiguiente posibilidad de pisar su suelo bajo el cielo al aire libre, y su cualidad de erigirse en espacio simbólico con gran carga representativa.

Aceptando esa dialéctica masa-vacío como fundamental y esta serie de cualidades como axiomas, —genéricas, en términos tipológico-morfológicos, pero específicas de la Edad Moderna en términos históricos—, se formula el siguiente planteamiento en forma de tres aproximaciones desde un enfoque estrictamente arquitectónico (no tanto histórico, aunque este aparecerá subliminarmente): primero, una aproximación espacial, enfocada a reconocer el vacío como abstracción geométrica pero no exenta de carga simbólica; segundo, una aproximación desde las propiedades visuales del patio como figura y elemento de orden; y tercero, una aproximación topológica, en la que se estudiará la relación bidireccional entre patio y palacio atendiendo a la disposición del vacío en el seno de la masa construida, a su escala y proporción en el conjunto, y a la sintaxis compositiva que vincula el exterior y el interior (fachada y patio) con aspectos fenomenológicos que se deriva de ella.

EL ESPACIO “OBJETIVO” DEL PATIO

La cualidad vacía es la condición esencial del espacio del patio. Su forma, en el palacio clásico, resulta básicamente de una operación de sustracción respecto a la masa del edificio al que pertenece. Surge como “volumen negativo”, como cavidad inmaterial, espacio libre no ocupado (al menos no intensamente) capaz de adoptar potencialmente cualquier forma geométrica. Si nos refiriésemos a este vacío como lo haríamos con un cuerpo masivo diríamos que está delimitado lateral e inferiormente (galerías perimetrales y suelo del piso bajo), pero no tanto superiormente, pues está abierto al cielo y carece del elemento físico delimitador de esa dimensión vertical en altura; así entendido, sería equiparable al espacio de un pozo de profundidad ilimitada, teóricamente.

Pero en tanto que, como hemos dicho, la configuración del patio emana de la sustracción de masa al cuerpo edificado del palacio —es decir, de un objeto con presencia física y dimensional concreta—, debemos asumir que la altura “real” del patio está vinculada a la del cuerpo matriz del palacio del que es extraído, cuya dimensión vertical ha de ser también la del patio.

Hay, no obstante, una precisión que hacer a este respecto, en tanto que la condición volumétrica pura debe concretarse más al devenir en elemento arquitectónico, el patio, aunque este sea aquí considerado como elemento etéreo o hueco. Existe una cierta ambigüedad o imprecisión a la hora de establecer su altura, pues ese límite superior está necesariamente relacionado con las cubiertas que rodean el patio clásico: si tomamos con referencia la parte baja de esos planos inclinados, las líneas de los aleros, entonces el patio sería una prolongación de los pisos ocupados que lo confinan, y, por tanto, su techo “virtual” coincidiría con el de las galerías perimetrales; en cambio, si el límite se correspondiese con la parte más alta de esos tejados, sus líneas de cumbrera, entonces el patio tendría un alcance mayor que el de las galerías e incluso podría resultar impreciso dimensionalmente, pues la altura de los faldones sobre las galerías a menudo sufren un salto o escalón en su plano inclinado para cubrir la diferencia de altura con las crujías de las estancias perimetrales, al demandar una mayor altura para las estancias privilegiadas del primer piso o *piano nobile* del palacio. Este detalle hace que seamos capaces de comprender la forma del patio como un volumen geoméricamente sencillo o complejo, en virtud de que posea o no una pregnancia figurativa clara, dependiendo de donde quede fijado el límite espacial superior de ese espacio.

En el primer supuesto cabría situar a Donato Bramante, siempre afanado por fijar ese límite superior y, en consecuencia, lograr una definición nítida del espacio teórico del volumen vacío. Así lo hace, y con suma precisión, en su *chiostro* romano de Santa María della Pace (1500)², que resulta sumamente abstracto y depurado al emplear una suave inclinación de sus tejados perimetrales para ocultarlos a la vista desde cualquier punto ocupable del patio (fig. 2). A esto hay que sumar el esmero con que se delinean las aristas de ese vacío teórico, pues Bramante se ocupa de trazar unas molduras sencillas pero efectivas tanto en la cornisa como en el borde del pavimento de las galerías de planta baja, delimitando así el plano inferior y superior de ese vacío prismático. Parece aquí trasladar sus primeras experiencias asimiladas en los palacios de Urbino (1464) y de la *Cancellaria Vecchia* de

2 Las fechas de las obras o proyectos indicadas en el texto se refieren estrictamente al inicio de los mismos. Se ha tomado esta opción porque, para los objetivos de la presente investigación, el rigor cronológico interesa solo en cuanto a la contribución teórica de la obra. La aparición sucesiva de las ideas formuladas y construidas nos aporta un sentido de progreso y evolución que facilitará la argumentación del relato en ciertos momentos del texto, pese a que éste carezca de un enfoque histórico en términos generales.

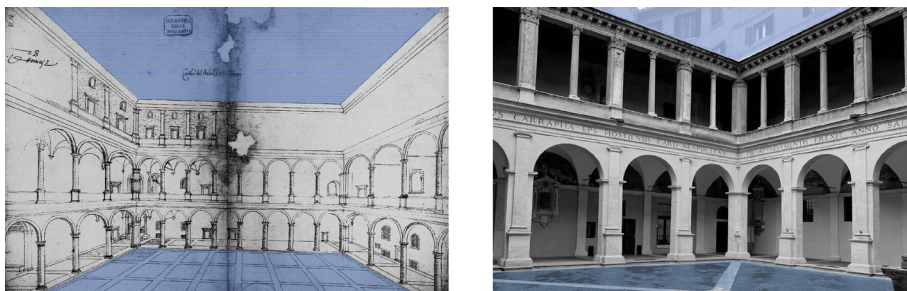


Figura 2. Perspectiva del *cortile* del Palacio de la *Cancelleria Vecchia* y del *chiostro* de Santa María della Pace. Fuentes: elaboración propia a partir de dibujo de Bramante publicado en Borsi 1989: 236 y de fotografía del autor).

Roma (1485), si bien no como autor del diseño de aquellos pioneros *cortiles* renacentistas (Heydenreich & Lotz, 1991: 112-115) sino como sus primeras fuentes de inspiración y aprendizaje, dada su demostrada cercanía a ambas obras.

Incluso cuando esas cubiertas no pueden tener esa uniformidad por la diferencia de altura entre la posición de los techos de las galerías y de las estancias, como sucede en su palacio Giraud-Torlonia (c.1503), Bramante construye un volumen cuyas crujías perimetrales se cubren a la misma altura de cumbrera (pese a que en unos lados son de doble vertiente y en otros de único faldón), dejando la crujía principal hacia la calle con un tejado que independiza ese cuerpo más grueso y de carácter más público y representativo: el patio, con una escala más doméstica, es prácticamente un cubo perfecto delimitado por los aleros continuos de los tejados que vierten a él. Es más, cuando el problema se agrava por la discontinuidad en el plano límite inferior, como ocurre con el suelo aterrazado del enorme patio del Belvedere en el Vaticano (1505), se refuerza notablemente esa continuidad y uniformidad de la cubierta sobre las dos largas logias laterales, en una solución para la que el arquitecto italiano pudo tener presente su experiencia a escala urbana de la alargada plaza ducal de Vigevano (1492).

Por su parte, y en correspondencia con el segundo supuesto, tendríamos a Baldassare Peruzzi, quien no tiene reparos en sacrificar la unidad del contorno espacial del patio en aras a favorecer la máxima comodidad en las estancias que lo rodean. Así lo demuestra en los palacios para los hermanos Angelo y Pietro Massimo (1532), donde la irregularidad extrema de sendas parcelas adyacentes la resuelve mediante vacíos que ordenan las asimétricas crujías que los confinan, sin renunciar al escalonamiento volumétrico de los tejados que cubren el cuerpo principal hacia la calle. Y lo hace de forma desigual en sus cuatro lados, pero cuidándose de esconder a la vista desde el patio interior la cubierta sobresaliente de ese volumen representativo en ambos casos

como acertadamente señaló Antón Capitel (2005: 72) (fig. 3). Ciertamente, la fantasía de sus seductores bocetos arquitectónicos se corresponde con esa destreza imaginativa para resolver problemas de forma insólita (Heydenreich y Lotz 1991: 309), al margen de convenciones clásicas más ortodoxas.

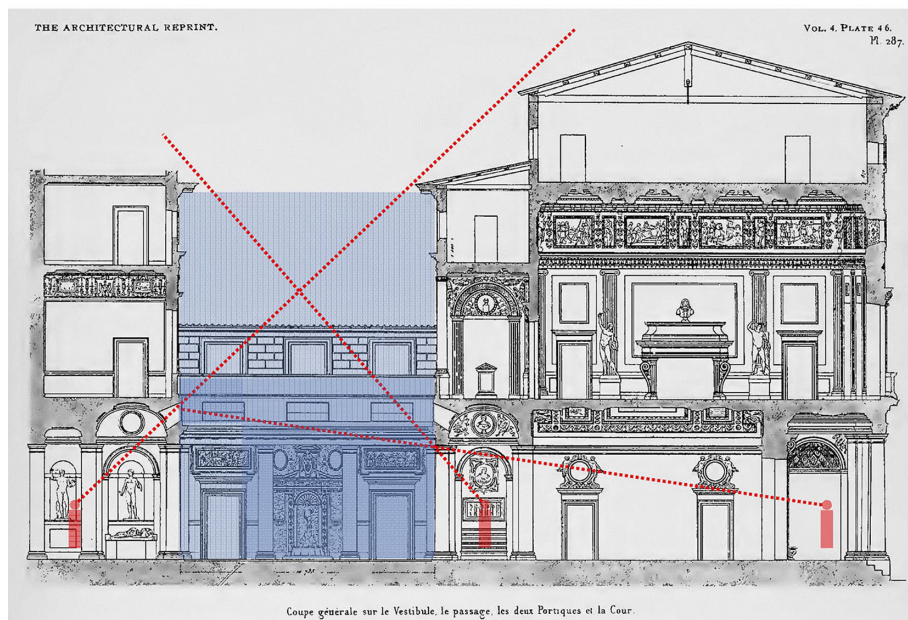
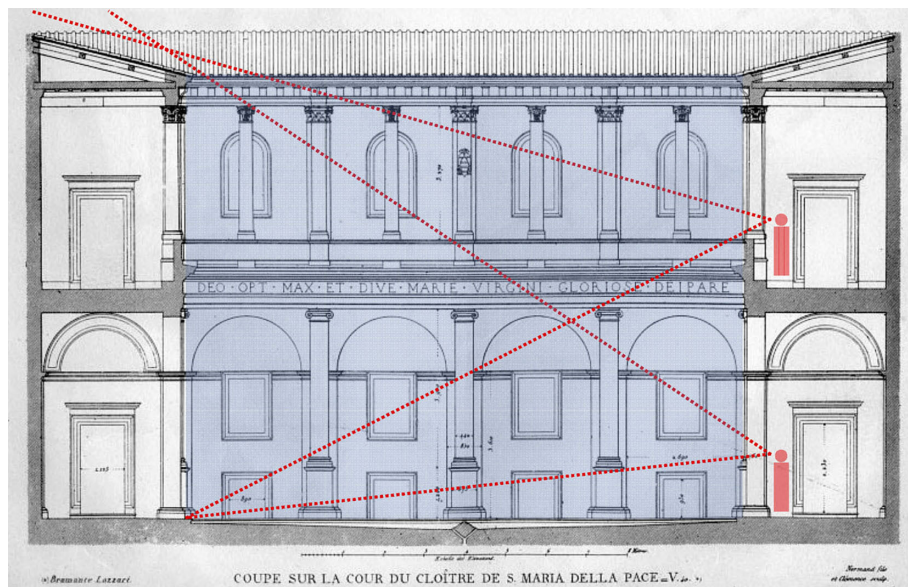


Figura 3. Secciones verticales de los patios de Santa María della Pace (izq.) y del palacio para Pietro Massimo (dcha.) construidos en Roma. Fuente: elaboración propia a partir de Letarouilly, 1840.

El caso extremo de ambigüedad del espacio “objetivo” del patio lo podría representar la casa del pintor Andrea Mantegna en Mantua (c.1476). Allí, la masa ortoédrica encierra un vacío que es cilíndrico solo hasta el nivel del techo de la planta baja, y que arriba se torna en prismático de base cuadrada circunscribiendo al inferior a nivel de planta primera. La solución casi parece tomada de una de las “Case di Signori” (sic) del *Trattato di Architettura Civile e Militare*³ (1478-1500) de Francesco di Giorgio Martini, en el que aparecen frecuentemente recintos de planta circular como “atrios” o “salas” (sic) del palacio, normalmente inscritos entre muros ortogonales trazados en forma cuadrangular.

En todo caso, ese insólito volumen hueco —una superposición o apilamiento de un prisma cuadrado sobre un cilindro—, deja una única escapatoria visual al espectador situado en él al cerrar masivamente las paredes del cilindro —las cuatro puertas situadas en los ejes del cuadrado son monumentales y casi inexpugnables—, obligándolo a mirar al cielo. Desde el patio, el observador podrá admirar ese estático y uniforme fondo de azul celeste y las manchas blancas de las nubes en lento movimiento, como si tratase de un fresco pintado en el plano horizontal superior del volumen prismático. En realidad, se trata de una irónica repetición del juego visual que el propio Mantegna acababa de pintar, en forma de óculo cenital fingido, en la célebre Cámara de los Esposos del Palacio Ducal de Mantua. En su casa-taller Mantegna invierte la fórmula espacial de la Cámara, pues allí es un óculo circular el que se “abre” en el techo de una estancia cúbica, y en el patio de su casa construye un atrio cilíndrico sobre el que se abre una ventana cuadrada al cielo real. Si este observador se sitúa exactamente en el centro geométrico del vacío podrá advertir las dos figuras planas por antonomasia

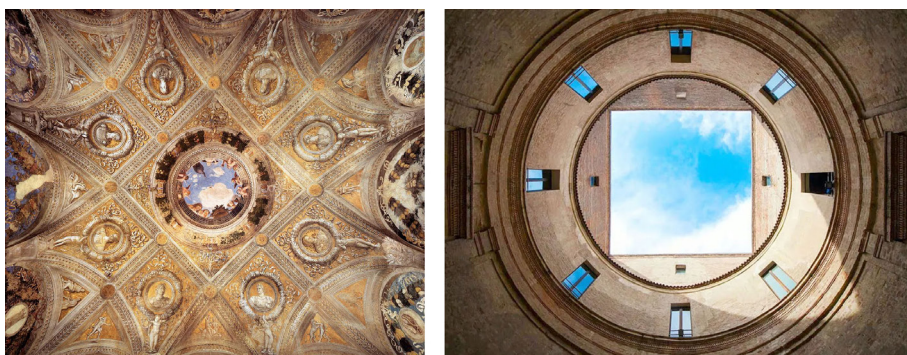


Figura 4. Mantegna: fresco del techo en la Cámara de los Esposos del Palacio Ducal de Mantua (izq.) y patio de su propia casa-taller en dicha ciudad (dcha.). Fuentes: arthistoryblogger.blogspot.com; vocedimantova.it.

3 El tratado de Francesco Di Giorgio tuvo dos versiones: una inicial, conocida como el *Tratatto I*, elaborada por el arquitecto entre 1478-1481; y otra posterior, el *Tratatto II*, fechada entre 1487 y 1500. Tomado de Merrill (2013: 2).

de la belleza renacentista, cuadrado y circunferencia, solo que la perspectiva a contrapicado hace ver a la circunferencia paradójicamente circunscribiendo al cuadrado en este techo del espacio —cuando en realidad es el prisma cuadrado el que circunscribe al cilindro y no al revés—, acaso tratando de mostrarnos la solución a la imposible “cuadratura del círculo” o aludiendo indirectamente a la belleza primordial de las proporciones del cuadrado y la circunferencia a las que responde la figura humana según describió Vitrubio.

LA CONDICIÓN GESTÁLTICA DEL VACÍO COMO FIGURA

En términos puramente gestálticos de la forma, el patio del palacio clásico ha de considerarse necesariamente como una “figura”, nunca como “fondo”. Se trata de una forma con una clara pregnancia en virtud de sus cualidades de simplicidad y estabilidad. Al erigirse en figura como vacío, es decir, “en negativo”, convierte a la masa construida del palacio en un fondo sobre el que destaca. Y esto es así porque, como veremos, es un elemento que condiciona el orden interno del palacio y orienta topológicamente su trazado.

Esta pregnancia figurativa del patio, en tanto que volumen vacío reconocible en el seno del organismo palacial, es una cualidad eminentemente clásica, incluso podríamos decir que de tradición histórica: del mismo modo que las plazas públicas se recortan como vacíos reconocibles en medio del tejido de la ciudad tradicional —y con más rigor y rotundidad geométrica en el caso de las plazas regulares de la Edad Moderna—, el patio se abre hueco en la masa del palacio. Esta equivalencia de “textura”, entendido esto en los términos gestálticos empleados en los análisis urbanos de Colin Rowe y Fred Koetter (1998: 54-86) en su libro *Collage City*, ocurre debido a su claridad en la delimitación morfológica de su contorno, al cerramiento visual de su silueta, es decir, a la precisión con que sus límites espaciales se establecen sin ambigüedades.

Por supuesto, al referirnos al espacio del patio aquí estamos considerando no solo el espacio vacío sino también las galerías que lo circundan, nunca incompletas (al menos no en sentido horizontal). Ahora bien, si el patio es perfectamente identificable como “figura” lo es precisamente por la presencia de ese “fondo” más o menos neutro constituido por las crujías de habitaciones que se disponen a su alrededor. Solo en algunos casos cabe hablar de cierta fluctuación en su percepción como figura o fondo, en la medida en que en ciertos niveles de análisis el patio posee esa cierta ambivalencia debido a ciertas peculiaridades normalmente forzadas por condiciones externas al proyecto arquitectónico.

Este es el caso del patio principal del palacio Borghese en Roma (1560), cuyo resultado final es quizá reflejo de un proceso sucesivo de ampliaciones

de la parcela inicial y las obras realizadas por varios arquitectos en cada fase (Waddy 1990: 73-127; Hibbard 1962). Su masa edificada se dispone perimetralmente, conforme al complicado perímetro poligonal de la parcela dentro la trama urbana histórica. Pese a estas premisas de irregularidad formal, la traza del patio es rectangular aunque de proporciones algo extrañas —es un rectángulo cuyos lados están en relación 7:5, a medio camino entre la sesquiáltera 3:2 y la pentatercia 5:3—, y ocupa una posición inevitablemente descentrada respecto al conjunto; pero está resueltamente alineada con la fachada principal al Largo della Fontanella, recoge su acceso axial en los vanos centrales de su lado menor de cinco vanos, y se modula en planta para que los vanos centrales del lado mayor de siete vanos también sean la prolongación axial de la portada hacia la Piazza Borghese (fig. 5). El patio es, pues, una figura activa, en tanto que articula ortogonalmente los desiguales lados diagonales que lo flanquean y organiza las crujías más representativas del palacio; pero es también un fondo neutro que se traba ambiguamente con el jardín adyacente sin interposición de crujía estancial alguna, quedando algo difuminado en el conjunto al ser percibido como un espacio centrípeto y centrífugo simultáneamente.

Para completar el análisis gestáltico del patio, examinaremos la cuestión de la pregnancia figurativa aplicando la “ley de la buena forma” de Wertheimer a este vacío abstracto que estamos tratando. Resulta evidente que la forma del patio es la más privilegiada de todo el palacio: su geometría y proporciones irradian al resto del edificio. Siendo honestos con la realidad y la diversidad de casos de estudio, cabe afirmar que no siempre el trazado de todo el palacio deja traslucir un control formal completo, seguramente por las necesidades de acomodar diversas estancias de tamaño y usos muy diferentes. A lo sumo, es el trazado del patio el que de alguna manera puede contribuir al orden de ciertas estancias adyacentes a él, y con grados de intensidad variables. En ese sentido reformularíamos la hipótesis de partida de este estudio, pues no podemos verificar que la buena forma del patio provenga de la del palacio.

Hay muy pocas obras en las que esa pregnancia figurativa se dé simultáneamente en el patio y en el palacio. Considerando solo la traza, es decir, la forma en planta del palacio (huella), se aprecia una cierta tendencia en el Renacimiento y Manierismo hacia la forma ideal del cuadrado como la óptima para este tipo. Dejando al margen casos extraordinarios como la villa-palacio Farnese en Caprarola de Vignola (1559) —donde se combinan concéntricamente un pentágono exterior con un vacío circular (en realidad un decágono) en su interior—, la forma cuadrada es la única empleada por los arquitectos renacentistas cuando se han propuesto alcanzar esa completa armonía formal del conjunto, no solo aplicando esa forma a la silueta externa de las fachadas o a la interna del patio sino también desplegando ese orden regular a la configuración de las estancias palaciegas de las crujías perimetrales.

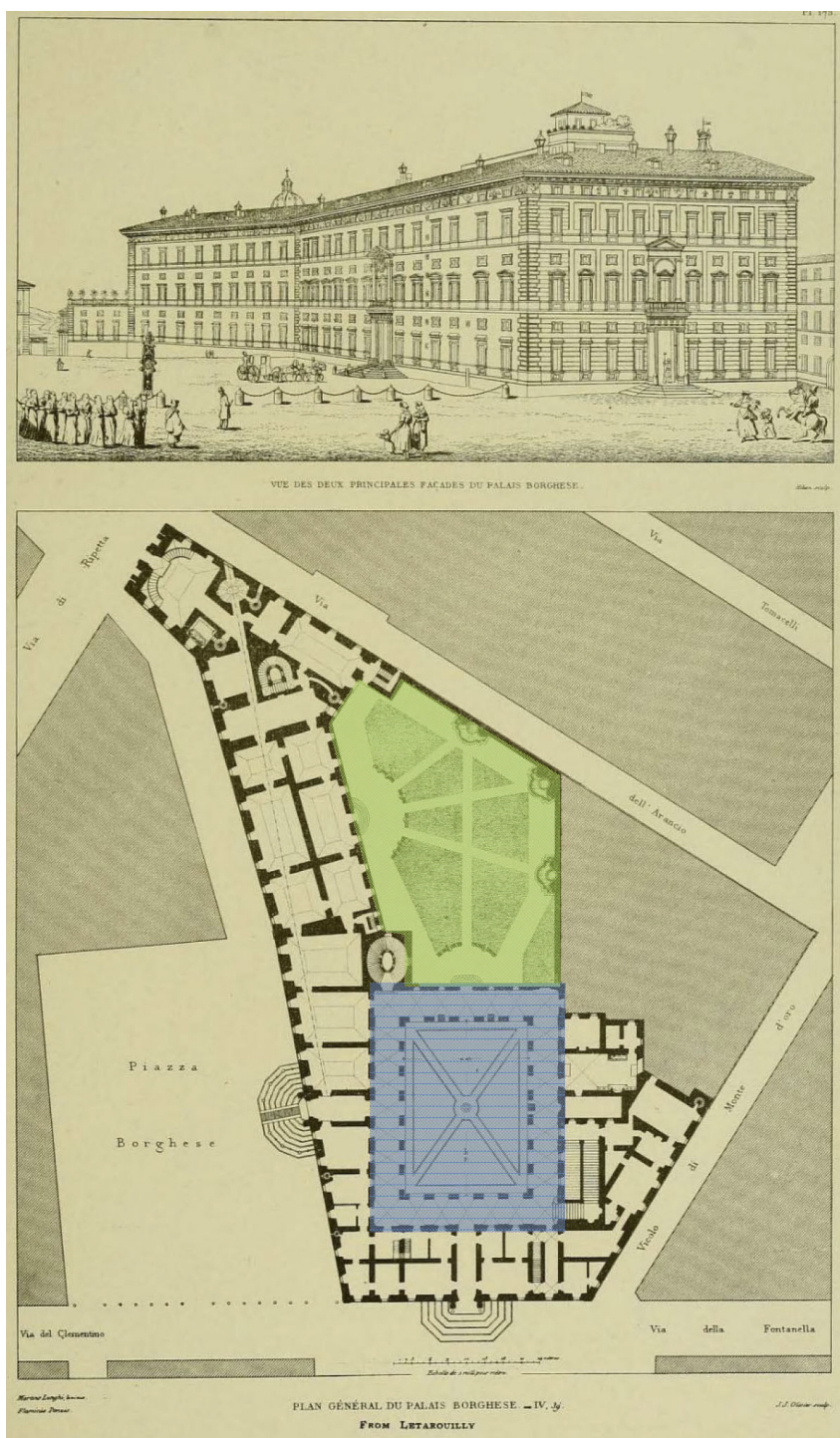


Figura 5. Planta general y vista urbana del palacio Borghese. Fuente: elaboración propia a partir de dibujos de Letarouilly publicados en Rowe y Koetter 1998: 78.

En los primeros intentos de regularidad formal integral, como son los casos del palacio florentino Medici Riccardi de Michelozzo (1444) y del palacio Piccolomini en Pienza de Bernardo Rossellino (1460), el vacío del patio y las cuatro fachadas del edificio se trazan sobre un diseño de proporciones muy próximas al cuadrado. Pero, si superamos ese análisis superficial, advertiremos que en ninguno de los dos se hace coincidir el centro geométrico del cuadrado exterior con el interior: la figura cuadrada, en este momento de gestación del *palazzo all'antica* de mediados del *Quattrocento* es apreciada por su “buena forma” en virtud de sus sencillas proporciones, capaces de resolver los problemas de diseño, si bien todavía parcialmente, no íntegramente.

En el palacio Medici Riccardi (fig. 6), Michelozzo proyecta un patio cuadrado sobre una cuadrícula de 3x3. La precisión de esa retícula sirve únicamente para situar las 12 columnas del *cortile* pero no para configurar regularmente las galerías de planta baja que lo circundan. Tomando por eje principal del patio el proveniente de la puerta y vestíbulo en su fachada principal, el cuadrado solo modula las galerías laterales paralelas al eje pero no las transversales; replica así el trazado de Brunelleschi en el palacio Busini realizado dos décadas antes, solo que aquí favorecido por la ortogonalidad de sus fachadas perimetrales. Cuando, pocos años más tarde, Michelozzo realiza el patio que lleva su nombre en el Palazzo Vecchio de Florencia (1454), el arquitecto se ve obligado a conciliar la falsa escuadra de las fachadas con la pretendida regularidad del *cortile*, tal y como entonces hiciera Brunelleschi antes que él, o como podemos advertir en el patio ligeramente romboidal del Palacio de Villasante (1536), actual palacio episcopal vallisoleitano. La solución final difiere de la de su predecesor pues, mientras en el palacio Busini, Brunelleschi traza el vacío sobre un romboide que simula ser un cuadrado, Michelozzo asume la lógica constructiva de las galerías con anchura uniforme, renunciando a la figura ideal del cuadrado por la de un trapecio rectangular (con tres lados ortogonales y uno inclinado), como también vemos en las trazas del Palacio de los Condes de Rivadavia y del Palacio de Fabio Nelli en

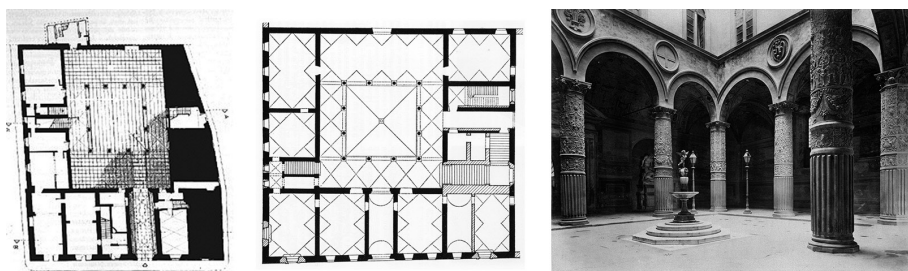


Figura 6. Plantas del palacio Busini (izq.) y del Medici Riccardi (centro), y vista de las arquerías del patio de Michelozzo en el Palazzo Vecchio de Florencia (dcha.). Fuentes: limen.org; Heydenreich & Lotz 1991:38; it.wikipedia.org.

Valladolid; no solo eso, pues en el Palazzo Vecchio, Michelozzo también se ve obligado a sacrificar la geometría circular del arco de medio punto en sus arcadas dada la diferente separación entre las columnas del patio, en aras a alinear las claves de todos los arcos que lo circundan, empleando para ello algunos arcos rebajados (no semicirculares) en los vanos más amplios.

Al proyectar el palacio Piccolomini, Bernardo Rossellino emplea con cierta ambigüedad la geometría del cuadrado. El vacío del patio es trazado sobre una figura casi cuadrada, y está subdividido en una cuadrícula de 3x3 como el Medici Riccardi. Su centro casi coincide con el del rectángulo definido por las fachadas exteriores del edificio y la galería al jardín; y tampoco dista mucho del centro geométrico del cuadrado definido por los cuatro muros de fachada perimetrales (el rectángulo anterior, si eliminamos la galería del lado del jardín). Las galerías del patio son también desiguales, siendo las de los flancos las más estrechas y alejadas de la modulación cuadrada, que solo se conserva en los tres tramos centrales de la galería transversal más próxima a la fachada principal. La cuarta galería, adyacente a la logia del jardín, es mucho más ancha que las demás, casi emulando la del palacio Medici Riccardi en su posición posterior y en sus proporciones.

En estos dos casos anteriores, la “buena forma” del patio y del palacio responden a figuras ortogonales e isomórficas, es decir, que figuras planas de lados perpendiculares que poseen proporciones iguales aunque distinto tamaño, ya sea la figura un cuadrado (Medici Riccardi) o un rectángulo-casi-cuadrado (Piccolomini). Este mecanismo geométrico también lo podemos apreciar en el palacio Strozzi proyectado por Giuliano da Sangallo (1489) y construido por Il Cronaca y Benedetto da Maiano en Florencia, donde el trazado se basa en un rectángulo de proporción pentatercia 5:3, tanto para el vacío central como para el contorno de las galerías que lo rodean, e incluso para el contorno de todo el edificio si se prescinde de una de las crujías de su lado mayor (fig. 7). En este último, se prefirió sacrificar el uso del isomorfismo en planta también para el rectángulo de las fachadas exteriores para procurar de una uniformidad de anchura a las cuatro crujías estanciales del palacio; aunque, a diferencia de los dos casos anteriores, aquí sí existe un punto central común a todas esas figuras rectangulares.

Con el avance del Renacimiento, y gracias a los soportes teóricos ofrecidos por los tratados de Filarete (1465), Alberti (1452, publicado en 1485) y Francesco di Giorgio (1478-1500), el interés neoplatónico por la materialización de estas figuras regulares creció notablemente. Basta mencionar aquí el doble cuadrado que genera la estrella de ocho puntas y dieciséis lados de la ciudad ideal de Sforzinda proyectada por Filarete; o el primer palacio romano en que podemos observar esta preocupación, el de la Cancillería (1485-95), donde

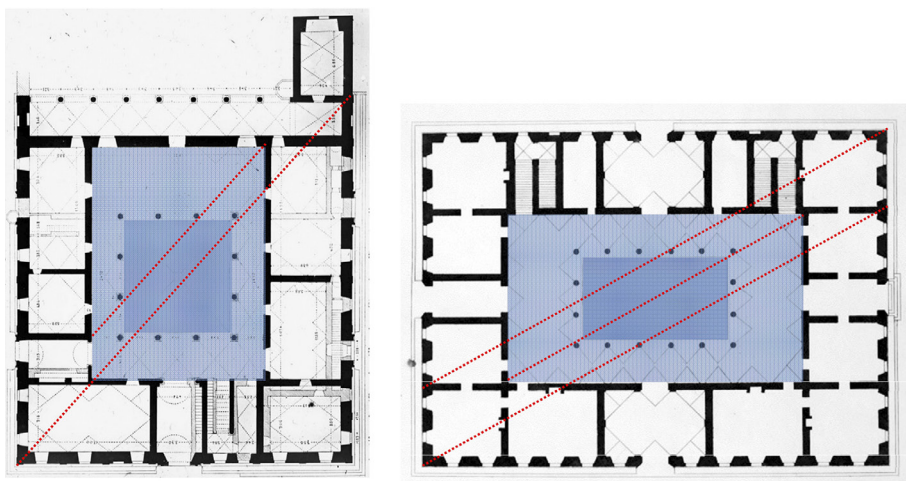


Figura 7. Planta del palacio Piccolomini en Pienza (izq.) y del palacio Strozzi (dcha.) en Florencia. Fuentes: elaboración propia a partir de plantas de la web proxy.europeana.eu y de Grandjean de Montigny 1815: lam. XV, respectivamente.

pudo intervenir precisamente Francesco di Giorgio y que cuenta con un patio rectangular de proporciones casi áureas (con 8x5 arcos en sus lados).

Para encontrar verdaderamente esa expresión ideal del vacío como figura debemos prestar una especial atención a la obra romana de Donato Bramante. Conviene recordar que su formación inicial se realizó en el palacio Ducal Urbino (c.1465), un complejo arquitectónico cuyo patio fue diseñado por Luciano Laurana con una evidente regularidad ortogonal, aunque sin la precisión del cuadrado (con galerías enfrentadas de 5 y 6 arcos). Su aprecio por la sintaxis geométrica y lingüística del patio es fundamental para entender la evolución de Bramante. Así queda reflejado poco después en su intervención en los enormes claustros cuadrados de Sant’Ambrogio en Milán. Y, sobre todo, en su primera obra terminada en la capital papal: el claustro de Santa María della Pace (1500).

El maravilloso *chiostro* se construye sobre una traza cuadrada tanto para el vacío central como para la modulación precisa de las cuatro galerías claustrales. En ese caso, el orden impuesto por la cuadrícula de 4x4 intercolumnios se lleva hasta las paredes que delimitan el patio, replicando el orden de soportes de las arcadas en forma de pilastras pétreas con escaso relieve sobre los paramentos perimetrales en ambas plantas. Es más, la anchura de las galerías se corresponde con ese intercolumnio, y los cuatro vanos abiertos en su crujía septentrional también se alinean con cada arco del patio.

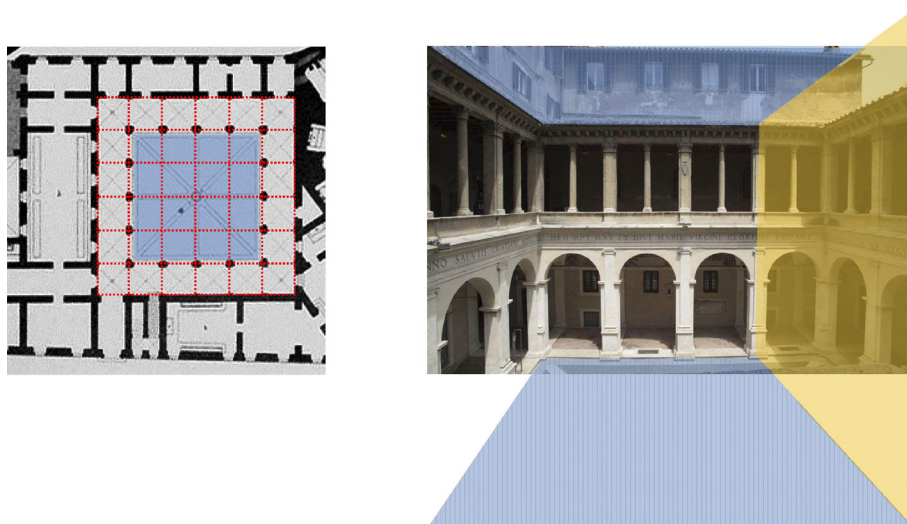


Figura 8. Bramante: frgamento de la planta del *chiostro* de Santa María della Pace y vista del interior del patio con fotomontaje a partir de la hipótesis de espacio cúbico según el trazado inicial de 3x3 vanos. Fuente: elaboración propia a partir de planta de Letarouilly y fotografía del autor.

Ahora bien, si Bramante lo hubiera empezado proyectando con solo tres vanos por lado —como sugirió Francesco Borsi (1989: 225-229)—, ya no sería el trazado el que atendiera a esa figura ideal plan del cuadrado sino todo el espacio tridimensional, puesto que la altura de las dos series de arcadas superpuestas tiene exactamente la dimensión del lado del cuadrado del vacío, lo que significa que ese volumen central hubiera sido un cubo perfecto, un auténtico cuerpo platónico (fig. 8).

Pareciera que Bramante se ocupa de construir aquella figura ideal que Alberti (1991: 390) designaba como “el primer cubo”, del que decía lo siguiente:

El primer cubo, cuya raíz es la unidad, está consagrado a la divinidad, por el hecho de que, obtenido él mismo a partir de la unidad, es a su vez unidad; dicen, además que es el único, de entre todas las figuras, señaladamente estable e igualmente bien asentado, ahora y siempre, sobre una base perfectamente sólida. (...) De ese cubo se derivará el establecimiento de las proporciones.

No podemos estar seguros de hasta qué punto Bramante hubiera preferido materializar el primer patio cúbico que el que finalmente realizó. Si, como decía Tafuri (1982: 50), en la obra bramantesca “la búsqueda de ‘imágenes’ se sustituye por la búsqueda científica de las leyes de configuración del organismo arquitectónico”, entonces ambos proyectos habrían de ser igualmente considerados por su anhelo de la figura ideal en tanto que ambas forman parte del proceso lógico de un proyecto sin soluciones preconcebidas.

Sembraremos aquí nuestra duda al respecto, dado que Bramante volvió a insistir en esa predilección por la figura ideal en su siguiente proyecto: el *tempietto* de San Pedro en Montorio (1502), y más concretamente, para el fallido patio circular que iba a albergarlo, según recoge Sebastiano Serlio en su *Tercer Libro* publicado en 1540 (fig. 9). Aquel patio, de haber sido construido con la misma precisión arquitectónica demostrada en el templete, hubiera representado como ninguno la figura ideal del vacío, aunque con su centro ocupado.

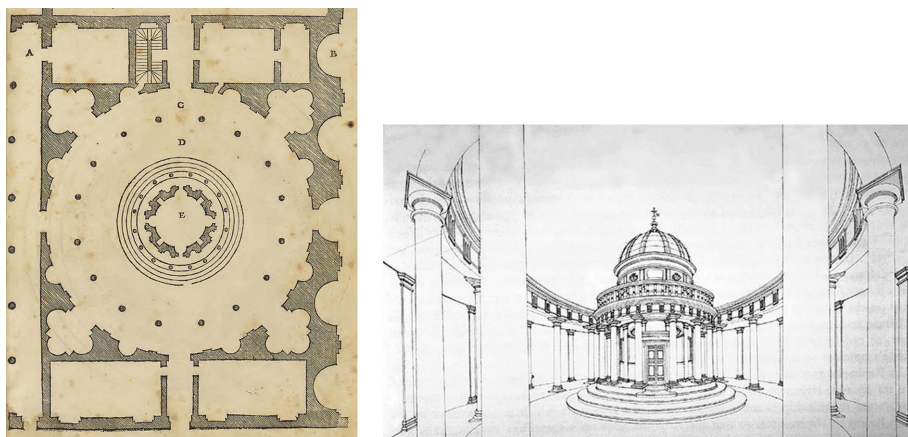


Figura 9. Planta del patio circular con el *tempietto* de San Pedro en Montorio publicado por Serlio (izq.) e hipótesis gráfica del patio circular originalmente proyectado por Bramante (dcha.). Fuentes: *Libro III* de Serlio; intranet.pogmacva.com.

Leonardo Benevolo (1981: 370) dice de este proyecto que es un trazado “irrealizable”, solo considerable en tanto que “hipótesis teórica”, y lo argumenta de esta forma comparando el peristilo del patio circular con el del templete:

En efecto, si la altura del orden resultase constante, los intercolumnios de ensancharían más allá de cualquier límite admisible, tanto constructiva como visualmente; pero si la altura del orden fuese mayor, el templo resultaría sensiblemente reducido y desproporcionado respecto a si agigantado cerco, haciendo perder todo el resalte al juego de las relaciones internas.

En cambio, Wolfgang Lotz, apoyándose en la descripción de Serlio, dice que al ser las columnas del patio iguales en número y proporciones pero de mayor tamaño⁴, el efecto de la perspectiva centralizada hubiera generado

4 Este detalle solo podemos constatarlo en la planta del grabado de Serlio en su *Tercer Libro*, donde el diámetro de las columnas del patio es vez y media la del templete, pero no se dispone de ninguna sección vertical o alzado del proyecto de este patio circular.

en el espectador una falsa percepción de equivalencia entre las columnas del patio y las del templete, pareciendo este de mayor tamaño y el patio también más espacioso (Heydenreich & Lotz 1991: 240). Creemos que esta interpretación es más verosímil, en tanto que el isomorfismo es un mecanismo muy habitual en los trazados de Bramante y su manejo del trampantojo ya lo había demostrado con maestría en el ábside de Santa María *presso* San Sático en Milán pocos años antes. La inverosimilitud constructiva aducida por Benevolo nos parece menos acertada si tenemos en cuenta, por ejemplo, el patio circular de la Villa Madama de Rafael en Roma o el del Palacio de Carlos V en la Alhambra de Granada, o incluso su precedente morfológico de época imperial romana: el Teatro Marítimo de la Villa de Adriano en Tívoli.

En todo caso, ambos patios bramantescos presentan un asunto clave común en términos perceptivos y simbólicos: el volumen vacío “irradia” su orden de manera concéntrica y centrífuga hasta los límites espaciales del patio y los soportes perimetrales (las cuatro arcadas o el peristilo de columnas) actúan como elementos “terrenales” interpuestos entre el espectador y la divinidad, representada aquí por ese espacio vacío central (si nos atenemos a la interpretación albertiana antes citada del primer cubo). ¿Cabría pensar este vacío perfecto como la perfección inalcanzable (aunque deseable)? Desde el interior de un recinto así no se alcanza a aprehender el espacio: hay que salirse fuera, escapar del espacio ideal central para poder captarlo, lo cual es factible gracias al control dimensional del espacio en base a la perspectiva del vacío enmarcada por las arcadas (Santa María della Pace) o la columnata (San Pedro en Montorio). El mundo real, el delimitado por las paredes del patio bramantesco, recibe la luz y el orden de la divinidad que ocupa el inefable centro (vacío) del universo, al cual el hombre no puede asomarse más allá del límite terrenal impuesto por las arcadas perimetrales.

Cerramos aquí el asunto gestáltico de la “buena forma”, si bien hay numerosos ejemplos en el *Cinquecento* que atestiguan esta preocupación por diseñar el vacío del patio como la figura del palacio, principalmente enfocada hacia las apodícticas formas del cuadrado y la circunferencia. Rescataremos aquí, como última prueba de lo expuesto, la alabanza excluyente exhortada por Diego de Sagredo en *Las Medidas del Romano* (1526):

(...) destas dos figuras sobredichas que son redondo y quadrado hizieron los maestros antiguos estatuto: que todo lo que labrasen y edificasen se formase sobre el redondo y sobre el quadrado: y todo lo que fuera destas dos figuras se hallare sea tenido por falso y no natural” (Tafuri 1995: 250).

A modo de colofón y muestrario, baste recordar aquí ejemplos italianos tan relevantes como los patios cuadrados del Palacio del Té en Mantua de Giulio Romano (1525), el del Palacio Farnese en Roma de Antonio da Sangallo el

Joven (1541), o el del Palacio Thiene en Vicenza, obra de Giulio Romano pero ejecutada por Andrea Palladio (1570); y con trazado circular, el de la Villa Madama (c.1516) proyectado —aunque no completado— por Rafael a las afueras de Roma y el inscrito en la pentagonal villa-palacio Farnese en Caprarola de Vignola (1559), anteriormente mencionado. En España encontramos dos obras excepcionales a este respecto: el majestuoso patio circular del Palacio de Carlos V en la Alhambra de autoría atribuida Pedro Machuca (c.1528), y el patio cuadrado de la Lonja de Sevilla de Juan de Herrera (1572), el más abstracto debido a su isotropía bidireccional, quizá como transliteración de su *Discurso de la figura cúbica* según sugiere Rafael Moneo (2017: 53-103).

No obstante, conviene hacer una precisión final en este aspecto de la figura ideal en relación al espacio del patio. Su forma ha de considerarse en términos espaciales, pues es así como es percibido por el espectador, por lo que las argumentaciones bidimensionales en planta son obviamente incompletas. En términos fenomenológicos no es equivalente tratar de un vacío de traza cuadrada con una sola planta de altura (Palacio del Té en Mantua) que cuando posee dos (Palacio Thiene, claustro de Santa María della Pace) o incluso tres (palacios Strozzi o Farnese). La aprehensión de ese vacío no responde únicamente a criterios de abstracción geométrica, sino que sus tres dimensiones condicionan la experimentación del espacio en cada caso, además del lenguaje arquitectónico y las proporciones de sus elementos.

Un vacío extenso y delimitado solo por un volumen perimetral de planta única como el Palacio del Té se percibe espacialmente casi con la misma sensación de generosa amplitud horizontal de un claustro perteneciente a un monasterio medieval o a una catedral. El espacio se percibe con una tensión centrífuga, atenta al perímetro delimitador y no al vacío del centro. Quizá por ello Juan de Herrera, siguiendo la tradición tipológica de los claustros catedralicios, diseñó el claustro de su gigantesca Catedral de Valladolid como pieza anexa de una sola planta, en un tono que roza lo doméstico, es decir, sin una escala proporcionada al volumen al que pretendía acompañar. Podríamos interpretar que ese claustro era un liberador contrapunto al espacio interior de la catedral, tan inmenso como opresor por su fuerte interioridad.

En cambio, cuando el vacío es menos extenso y se rodea de dos o tres alturas el espacio, la percepción del patio deviene centrípeta, convirtiendo a las galerías perimetrales en excepcionales balconadas volcadas a ese vacío central. A esto se suma la concepción estratificada del palacio, que, al llegar al patio, se traduce en una compleja sintaxis lingüística y tectónica de arcadas superpuestas con un sentido ascensional, representativo y simbólico. Así ocurre con la superposición de órdenes toscano y jónico en el patio del Palacio Farnese (en los dos primeros niveles proyectados por Antonio da Sangallo), en el del Palacio de Carlos V en Granada, en el de la Lonja de Sevilla o en el

conocido como “Patio Herreriano” de Valladolid. En cambio, en casos como el vallisoletano Palacio del Licenciado Butrón, que cuenta con una mayor dimensión en altura que en anchura, la figura se hace más abstracta y cúbica —sin serlo, pues es cuadrado en planta pero su altura supera a la altura de la arista del teórico cubo espacial—, efecto que queda reforzado por el empleo de arcadas de número par de vanos —tres galerías de cuatro arcos de medio punto de idéntico radio cada una— y por el uso del orden jónico en los 3 niveles superpuestos, si bien con altura decreciente del fuste de las columnas en sentido ascendente.

En este sentido es pertinente volver sobre la hipótesis de este estudio y preguntarse si las dimensiones del vacío condicionan las de la masa o si es al contrario. Dicho de otra forma: si al tratar de proporcionar la forma ideal de la cúpula sobre crucero en la iglesia renacentista es el radio de la cúpula o de los arcos del crucero que la sostienen los que sirven de pauta modular al resto de las naves y arquerías, ¿podemos llegar a suponer algo similar sobre las dimensiones del espacio vacío respecto a las de las alturas de cada planta del palacio, es decir, a la de los estratos compositivos de su fachada principal? Evidentemente, el rango de dimensiones para fijar la altura de las plantas de un palacio posee unos márgenes razonables a los que el patio también debe atenerse por razones de comodidad y economía.

Con el planteamiento casi axiomático de unidades espaciales seriadas o “*campatas*” (Benevolo 1981: 81-82) desarrollado por Brunelleschi, la dimensión en altura del palacio ya no es libre como vemos en obras tardo-medievales como el Palacio de los Vivero de Valladolid, resuelto con sistema arquitebrado de vigas de madera. El uso del arco de medio punto relaciona el intercolumnio en planta con la altura de la arcada y la anchura de la galería, casi siempre igual o muy próxima a la separación entre columnas (fig. 10).

De este modo, solo cabe el juego de alturas que deriva de la distancia entre el extradós de las arcadas y la imposta horizontal que separa los pisos: la flexibilidad de la composición oscila entre la tangencia estricta entre arco e imposta, empleadas por Brunelleschi, Michelozzo o Laurana en el primer Renacimiento de Florencia o Urbino; o por la inserción de un friso sobre las arcadas cuando los arcos no descansan directamente sobre el capitel de las columnas, en una articulación del soporte más compleja y rica como descubrieron en Roma arquitectos como Bramante o Antonio da Sangallo, luego canonizado con la figura de “la serliana” ampliamente usada en el Manierismo por Palladio o la escuela herreriana en el entorno vallisoletano.

Ante la libertad con la que los arquitectos del palacio clásico respondieron a las demandas y condicionantes en sus proyectos, no cabe una respuesta cerrada a la cuestión arriba planteada. El orden externo no refleja el interno, o lo que es lo mismo, la composición del palacio no deriva de la del patio

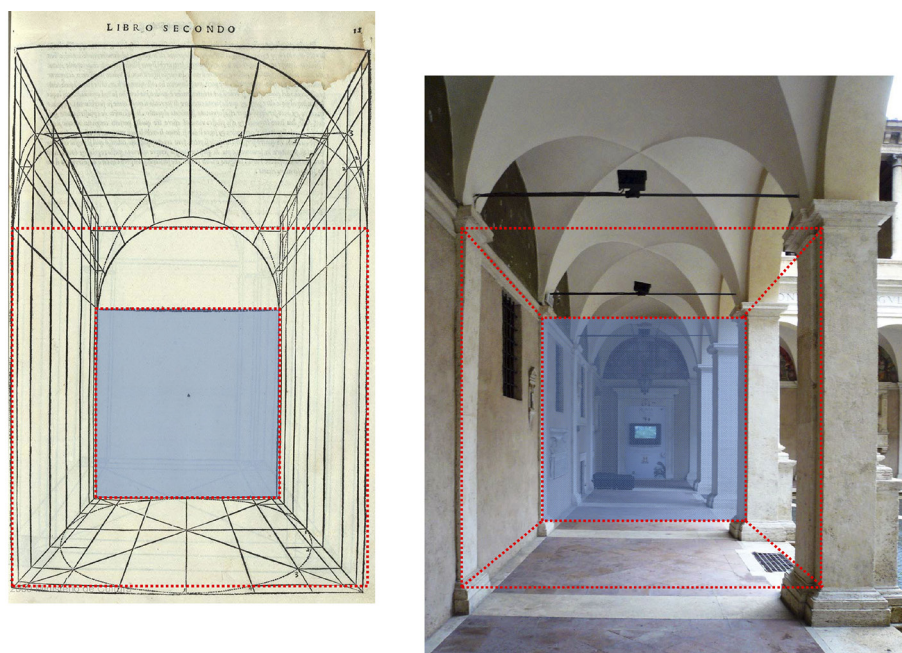


Figura 10. Serie de *campatas* en una galería del *chiostro* de Santa María della Pace Planta y explicación gráfica de dicha unidad espacial según Serlio. Fuente: elaboración propia sobre fotografía del autor y *Libro II* de Serlio, 1551.

necesariamente pero tampoco puede ignorar sus fuertes limitaciones compositivas. La observación de los principios clásicos no implica por igual a los elementos del patio y de la fachada, pues en esta última incluso pueden no hacerse visibles los órdenes clásicos, como sucede en los palacios florentinos o en los mismísimos palacios Farnese de Roma o en el de Carlos V en Granada. En el caso de Valladolid esta interdependencia está ausente por completo, pues, aunque el patio pueda tener cierta sintaxis compositiva más rigurosa en ocasiones —como ocurre en los palacios del Licenciado Butrón o de Fabio Nelli—, el diseño exterior de los palacios se limita a combinar herencias tardo medievales con algunos elementos sueltos o portadas clasicistas pero que en ningún caso ordenan compositivamente todo el conjunto en su apariencia exterior. Únicamente podríamos señalar a la Lonja de Sevilla de Juan de Herrera como el único ejemplo que verdaderamente es resuelto como una estructura palaciega surgida de la composición del patio, o al menos, al todo unitario del edificio; en palabras de Rafael Moneo (2017: 83-84):

(...) la estructura de la planta se transparenta en el plano vertical de la fachada con increíble rigor. La fachada como extensión de la planta o, mejor dicho, como paradigma plano de la tridimensionalidad de lo construido. Y así, en el plano vertical que la configura están presentes tanto la estructura muraria del edificio como el sistema de vacíos, que da lugar al espacio habitable.

TOPOLOGÍA Y ESTABILIDAD FORMAL DEL PATIO

La configuración dialéctica del palacio clásico como suma del patio (figura) y de las estancias (fondo), puede plantearse como axioma tipológico pero no topológico. Dicho de otro modo: si en el tipo “palacio-clásico-con-patio” la coexistencia de una masa y un vacío interno es primordial y constante en todos los modelos que pudiéramos señalar —desde, por ejemplo, el palacio Busini-Bardi (Florencia, c.1425), atribuido a Filippo Brunelleschi, hasta el palacio Valmarana (Vicenza, 1565) de Andrea Palladio—, las diferencias espaciales en términos de topología son notorias en los palacios clásicos.

Bajo una perspectiva topológica cabe al menos tratar de dos asuntos clave para explicar la diversidad en este tipo y su “estabilidad formal”, parafraseando a Cortés (1991: 9-14): una, relativa a la posición, según la figura del patio ocupe o no el centro del palacio; y otra, relativa a la dimensión, que atañe a la escala y, en consecuencia, a la densidad del tipo, según la proporción que represente el tamaño de la figura vacía respecto al fondo lleno. Ambos parámetros definen conjuntamente el carácter espacial del patio y, sobre todo, muestran la capacidad de éste como “figura activa”, no solo en el nivel puro-visual que hemos visto antes sino en el del orden interno del palacio —lo que antes hemos denominado como “estabilidad formal”—, pues es el elemento responsable de conciliar las demandas funcionales y las estéticas, la comodidad y su representatividad.

El *Trattato di Architettura Civile e Militare* de Francesco di Giorgio se convirtió en la primera compilación de trazados de palacios a finales del *Quattrocento*, más como fórmula intuitiva que como catálogo científico. En él únicamente se diferencian tres clases de *case* (casas o palacios): las de los *artisti* (artesanos), las de los *mercanti* (comerciantes) y las de los *signori* (nobles). Solo las dos últimas contienen un *cortile* (patio interior columnado), seguramente por su mayor tamaño y reflejo de su superior estatus social (fig. 11). Lo que a nosotros nos interesa de esos primitivos esquemas —no pueden considerarse trazados reales de la planta de un edificio, y carecen de precisión métrica, pues son meros bocetos de líneas sin sentido constructivo— es la manera en que todos ellos, independiente de su disposición interna y de su tamaño, son dibujados en esas páginas manuscritas.

En todos esos trazados, el patio, rectangular o cuadrado, ocupa una posición centrada respecto al volumen edificado y es alineado con el acceso axial desde su puerta principal. Las escaleras, a menudo un par, se disponen en los flancos con simetría bilateral respecto al eje central señalado. Los atrios, identificables por su forma circular, y los salones, normalmente rectangulares pero no demasiado alargados, ocupan una posición axial o formando parejas simétricas en los lados y generan un orden interno de habitaciones secundarias a su alrededor. Si examinamos con calma el amplio repertorio

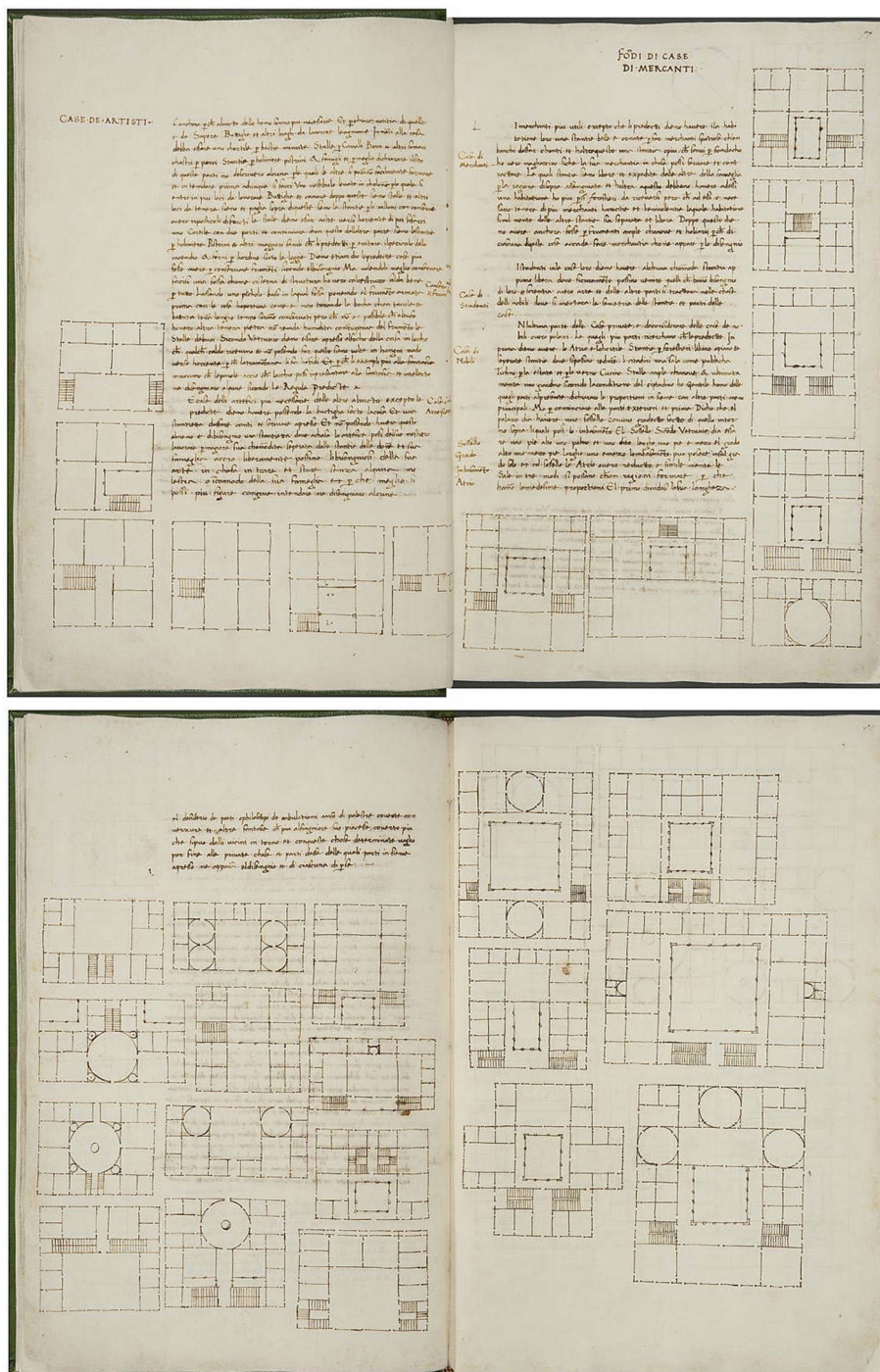


Figura 11. Trazados de casas para artistas, comerciantes y nobles dibujados por Francesco di Giorgio Fuente: *Trattato di Architettura Civile e Militare*, 1478-1500.

tipológico dibujado podemos colegir que todos los trazados parten de dentro hacia fuera: primero se dibuja la forma cuadrangular del patio como silueta ortogonal y luego se prolongan sus cuatro líneas perimetrales, extendiéndose periféricamente su elemental orden geométrico hacia el resto de la planta sin que ninguna de esas líneas maestras sufra interrupción alguna. En el interior del patio se marcan series de puntos gruesos a modo de columnas, y quedan enlazados mediante una línea continua que delimita el vacío central y lo separa de las galerías claustrales. También en todos los casos se respeta la norma aritmética dictada por Alberti (1991: 292): “Harás los intercolumnios impares: las columnas no las coloques sino en número par”. La mayoría de los patios cuentan con tres o cinco vanos —es decir, cuatro o seis columnas o pilares—, y solo algunos tipos señoriales alcanzan a ser de siete. Y las crujías que rodean a este *cortile*, cuando son simples, no suelen duplicar en anchura la de la galería claustral adyacente, aunque esto es menos riguroso al haber gran disparidad de soluciones. Si comparamos estos “trazados esquemáticos” del *Trattatto* con los precisos dibujos de las diversas versiones de la planta para el proyecto para la nueva Casa della Sapienza en Siena —datado en torno al 1492 (Fiore & Tafuri 1993: 296-301), y, por tanto, coetáneo del *Trattatto II*— podemos advertir ese interés de Francesco di Giorgio por ordenar el edificio a partir del patio, pues independientemente de las proporciones cuadradas o rectangulares de éste, la disposición de las estancias en las crujías perimetrales son ajustadas conforme a la modulación de los intercolumnios de su *cortile*. Hay, en resumidas cuentas, previsto un papel “ordenador” del espacio en la naturaleza del patio clásico desde sus primeras manifestaciones teóricas, hecho que queda refrendado más adelante por Serlio en su *Settimo Libro* (publicado en 1575) como ejemplo “*D’vna habitatione per far drento alla citta in luogo nobile*” (fig. 12).

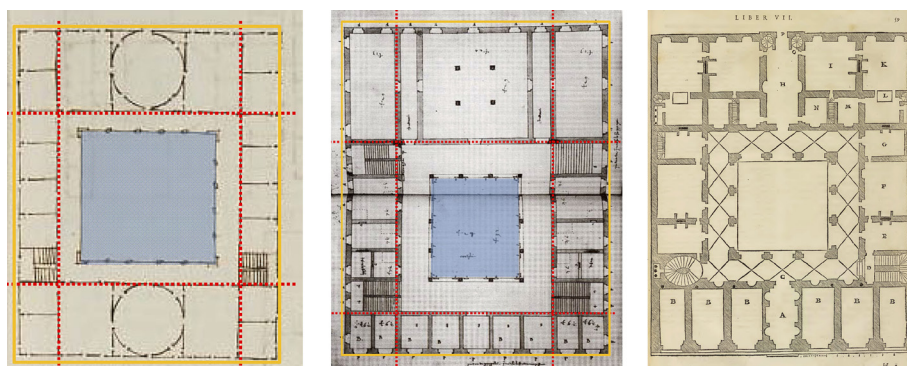


Figura 12. Boceto de trazado en planta para una *Case di Signori* (izq.) y para la Casa della Sapienza en Siena (centro) por Francesco di Giorgio, y planta de un palacio noble urbano (dcha.) según Serlio. Fuentes: *Trattatto di Architettura Civile e Militare* de F. di Giorgio, 1478-1500; *código Magliabechiano* II.I.141 en Fiore & Tafuri 1993:299, c.1492; *Libro VII* de Serlio, 1575.

No ha de extrañar, pues, que aún en las parcelas urbanas más complicadas geométricamente hablando, la primera decisión del arquitecto sea la de situar el patio con precisión de la manera más centrada posible y con un tamaño adecuado. Los ejemplos más ilustrativos de lo que supone crear un orden regular mediante el vacío del patio en el seno de una masa muy irregular son los dos palacios contiguos para los hermanos Angelo y Pietro Massimo, construidos en Roma por Peruzzi (1532 y 1536), como acertadamente ha analizado Antón Capitel (2005: 68-79).

En el palacio de Angelo, el patio es dispuesto reforzando la axialidad central de la traza; está ubicado en una posición muy retrasada en la parcela y su tamaño es desproporcionado —si consideramos a la cantidad de estancias a las que sirve en sendas plantas—, a tal punto que se resuelve con solo una de las cuatro galerías que habitualmente rodean al vacío y con el único cometido de actuar de vestíbulo distribuidor en el arranque y desembarco de la escalera. En cambio, en el palacio de Pietro —más conocido como el *Palazzo Massimo alle Colonne*— Peruzzi elude la rigidez axial al centrar el patio en favor de una disposición más cómoda y representativa con gran habilidad de diseño (Murray, 1986: 164-166) (fig. 13). La axialidad, anunciada desde el célebre pórtico columnado de su fachada, desaparece al llegar al patio al producirse un *décalage* entre el eje de ingreso y el del patio interior. Este cuenta con una forma en planta muy próxima al cuadrado y con la clásica subdivisión en retícula de 3x3 vanos, propio de los patios de

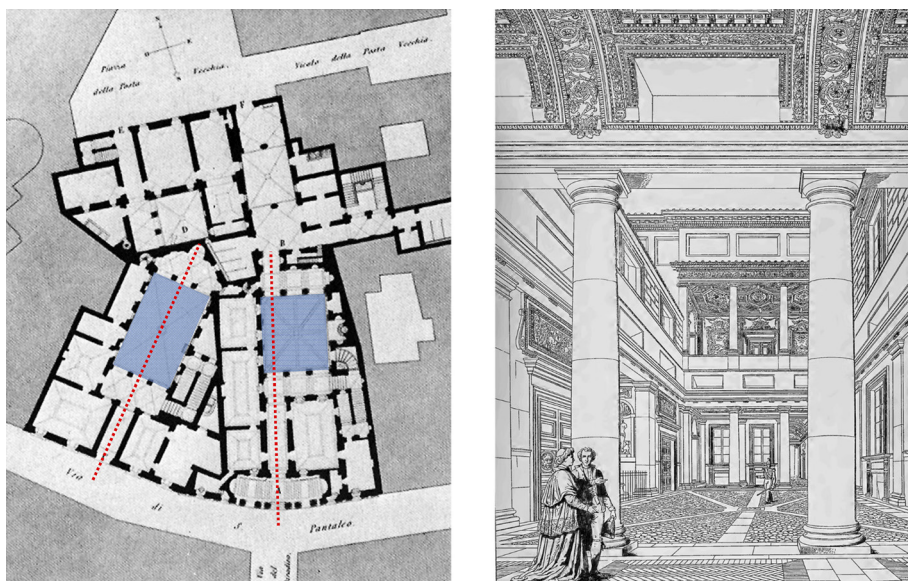


Figura 13. Plantas de los palacios romanos para Angelo y Pietro Massimo proyectadas por Pereuzzi (izq.) y perspectiva del patio del de Pietro Massimo. Fuente: elaboración propia a partir de Letarouilly 1840.

tamaño reducido. Efectivamente, este vacío es mucho más comedido que el del palacio vecino y cumple un papel articulador más completo en ambas plantas, pese a no disponer tampoco de las cuatro galerías en su perímetro: en planta baja se mantienen dos de ellas enfrentadas y en perpendicular al eje de avance del espectador, adquiriendo así la presencia convencional de un patio clásico; además, en los otros dos lados del patio se simulan las galerías restantes mediante el recurso de las pilastras que contribuyen a sostener un entablamento continuo a lo largo de los cuatro frentes del patio. En él se repiten los huecos apaisados (en forma de tragaluz diagonal) a intervalos iguales, con el fin de homogeneizar el perímetro del patio pese a la naturaleza desigual de sus lados.

Como es sabido, *Il Settimo Libro d'Architettura* de Sebastiano Serlio (1575) apareció publicado póstumamente, casi un siglo más tarde que el *Tratatto* de Francesco di Giorgio. En él encontramos un magnífico repertorio de soluciones de palacios (y villas), muchos de ellos con patio, para ser construidos *fuori della città o alla villa* (sic). Serlio tuvo en gran consideración a los edificios ya construidos o proyectos realizados con suma regularidad —recordemos la extraordinariamente cuadrada villa napolitana en Poggio Reale de Giuliano da Maiano (c.1488) publicada en su *Libro III*, sobre la que Serlio hizo su propia versión—, sobre todo en ubicaciones campestres y de costa, aunque también hay algunos casos urbanos. La libertad de contar con un solar despejado sin condicionantes, lógicamente conlleva una disposición centrada del patio —cuando lo tiene, pues no siempre es necesario y es el contorno el que deja de ser tan compacto y cerrado en favor de composiciones más abiertas resueltas con varios cuerpos— conforme a trazados axiales y a unas proporciones en planta notablemente regulares mayoritariamente inscritas o derivadas de la figura cuadrada.

Sin embargo, los casos más interesantes del *Libro VII* (para nuestro estudio) son aquellos que el autor ofrece al lector como *propositioni*⁵ (sic), es decir, como propuestas de solución al problema de la irregularidad. Serlio (1575: 128) designa a estos once proyectos como “*De siti di diverse forme fuori di squadra*”, resueltos en parcelas entre medianeras “*dove non si potra sperare luce alcuna*”, obviamente en medio urbano. Además de comentar cada *propositione*, para ilustrar cada caso dibuja y publica dos láminas: una, de la traza en planta; y otra, de la fachada principal. Este detalle, como ahora veremos, resulta fundamental para la comprensión del planteamiento

5 Las *propositioni* a las que aquí nos referimos están numeradas ordinalmente entre la primera y la decimoctava, y ocupan los capítulos entre el LV y el LVII (Serlio 1575: 128-190). De estas 18 soluciones hay 7 —la nº8 (cap. LXII), la nº9 (cap. LXIII), la nº10 (cap. LXIII), la nº11 (cap. LXV), la nº12 (cap. LXVI), la nº13 (cap. LXVII) y nº15 (cap. LXIX)— que no responden a ese planteamiento sobre una parcela irregular; tampoco nos interesa la nº18 (cap. LXXII) por no ser un tipo palacial sino una agrupación de apartamentos a modo de *insulae* romana. Por tanto, todos estas *propositioni* han quedado al margen de nuestro análisis.

topológico del vacío del patio, y supone un respaldo a nuestra hipótesis acerca de la vinculación directa entre su condición topológica y la estabilidad formal del palacio entero.

Nos interesa analizar aquí estos casos difíciles, pues es en ellos donde ese descuadre del contorno del solar genera conflictos compositivos en el encaje del patio interior respecto al trazado general del palacio. En todos esos palacios la masa del edificio se torna en “relleno”, una especie de fondo amorfo que colmata la parcela hasta sus tres medianeras y el plano de fachada. El vacío es situado en una posición central respecto a los irregulares límites de la parcela, de modo que pueda quedar rodeado por la masa periférica con el mayor grosor posible. Así entendido, el patio es proporcionado en escala respecto a la silueta perimetral, con unas dimensiones que oscilan entre $1/3$ y $1/2$ respecto a la anchura y a la profundidad del solar. Por este motivo de escala, la regularidad geométrica del patio no aspira al ideal cuadrado en todos los casos —habitualmente, de 3×3 intercolumnios—, pero como poco adopta una forma rectangular con 3 vanos en su lado más corto y 5 en el más largo.

Hay, no obstante, tres directrices compositivas a las que Serlio se atiene indefectiblemente al trazar el patio regular de estos diez palacios urbanos *fuori di squadra* (fig. 14):

1. Las arcadas tienen soluciones diversas en número de galerías y vanos, dependiendo de la forma y tamaño relativo del patio, pero siempre con una pretensión de unidad espacial.

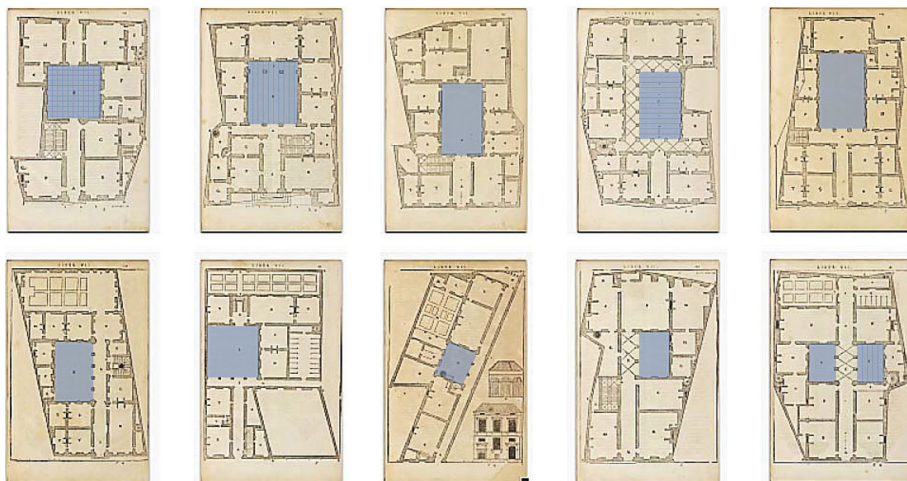


Figura 14. Plantas de las *propositioni* de palacios urbanos *fuori di squadra*. Fuente: *Libro VII* de Serlio (1575). Identificación ordinal y por capítulos de cada modelo, de izquierda a derecha y de arriba abajo: 1ª (LXV), 2ª (LVI), 3ª (LVII), 4ª (LVIII), 5ª (LIX), 6ª (LX), 7ª (LXI), 14ª (LXVIII), 16ª (LXX) y 17ª (LXXI).

2. Al centrar el patio entre los límites del solar, se da siempre preferencia al centrado en sentido de la profundidad, no en el de la anchura, para lograr un equilibrio masa/vacío bien proporcionado.
3. El patio tiene una disposición ortogonal derivado de la alineación urbana, que viene marcada por el abatimiento del eje de simetría bilateral desde el plano vertical de fachada hacia el plano horizontal del suelo.

Las consecuencias de la primera directriz se reflejan en la diversidad tipológica del patio como tal. En los casos más estrictos, el patio se limita a ser un vacío definido por los muros perimetrales, con ausencia total de galería alguna (1ª *propositione*, cap. LXV; 3ª, cap. LVII). En otros casos el patio cuenta con al menos una galería que da continuidad al vestíbulo alargado del acceso principal, bien alineándose con él (6º, cap. LX; 14ª, cap. LXVIII; 16ª, cap. LXX; 17ª, cap. LXXI) o bien atravesado (5ª, cap. LIX; 7ª, cap. LXI). Cuando hay posibilidad de dos galerías, estas se disponen en perpendicular al eje de avance del espectador según se adentra en el palacio, de modo que la perspectiva del patio esté enmarcada por la primera arcada y se enfoque hacia la arcada opuesta del fondo del espacio (2ª, cap. LVI). Si llega a tener tres galerías, entonces se adopta el criterio anterior de dos arcadas enfrentadas en paralelo a la fachada principal y la otra galería se enfrenta a una pared medianera articulada con pilastras repitiendo su ritmo de intercolumnios para construir una ilusión de patio completamente rodeado por galerías claustrales con arcadas (4ª, cap. LVIII). Este recurso de las pilastras está también presente en otras *propositioni* articulando hasta 3 paramentos del patio (5ª, LIX; 6º, cap. LX). En todo caso, la aspiración a mostrar un patio completo, con todos sus elementos, llevan a una configuración escenográfica del vacío, no gobernada meramente por criterios funcionales.

La segunda de las directrices compositivas es aplicada cuando el polígono irregular del solar posee considerables entrantes cóncavos hacia el centro del mismo. Serlio no duda en dar preferencia a la posición centrada del vacío respecto a la profundidad del solar, aunque eso suponga la renuncia a que el patio esté rodeado perimetralmente por crujías de anchura aproximadamente homogénea. En ese caso, la medianera actúa como límite lateral del patio total (7ª, cap. LXI) o parcialmente (1ª, cap. LXV y 4ª, cap. LVIII), pero la posición centrada del vacío permanece intacta. El hecho de que, en prácticamente todos los casos propuestos por Serlio, el patio interior se localice tras un cuerpo con doble crujía paralelo a la fachada conlleva un “retraso” notable de la visión del vacío desde la puerta de entrada. Este desarrollo en profundidad alarga la idea del tránsito exterior-interior, dilata ceremonialmente el ritual de acceso al patio, lo cual genera una expectativa prolongada en el tiempo, al quedar el vacío luminoso visible al final de la secuencia espacial. Las demandas de representación son atendidas desde el

proyecto arquitectónico clásico manipulando el espacio y el tiempo en las entrañas del palacio como un recurso fenomenológico y psicológico.

En correspondencia con la anterior, la tercera directriz adquiere una suma relevancia en el entendimiento último del patio, pues compromete de nuevo los asuntos compositivos con los representativos. En nueve de las diez *propositioni* objeto de estudio las trazas del palacio se apoyan sobre una línea básica: la alineación de la fachada en la calle a la que se asoma la parcela. En efecto, el trazado compositivo del palacio asume una pauta ortogonal que deriva del cruce en ángulo recto de las líneas paralelas a la fachada y de las perpendiculares a estas. Con ello se garantiza el buen orden interno de las estancias en recintos de formas ortogonales, incluyendo al patio como uno de ellos. Pero siendo importante la línea de calle, aún más importante es la decisión de componer los huecos de la fachada de modo que la puerta siempre esté centrada en la mitad de la misma. Al hacerlo así, la fachada adquiere la solución regular *par excellence*: la composición con simetría bilateral clásica con la que siempre fueron concebidos los frontispicios de los templos a imagen y semejanza del rostro y el cuerpo humanos, referencias antropomórficas fundamentales en el Renacimiento (Wittkower 1995: 17-37). Y, lo que es más, la puerta de entrada al palacio se proyecta sobre la mediatriz de ese frente principal, dando origen al eje que vertebró todo el edificio hasta el fondo de la parcela. De hecho, este eje central pone en contacto las dos “figuras activas” de todo palacio clásico: su fachada principal y su patio interior. Se favorece así “una progresión a partir de fachada-figura (sólida) hacia patio-figura (vacía)”, parafraseando a Rowe y Koetter (1998: 80). Y esa vinculación fachada-patio es inteligentemente advertida por Serlio, pues, como anunciábamos antes, la mayoría de estas *propositioni* fueron ilustradas en su *Libro VII* precisamente con la planta y la fachada principal de cada palacio urbano.

La posición centrada de la puerta, independientemente de la configuración regular o irregular del palacio, se convierte en un axioma de la sintaxis clásica, al cual se subordinan el resto de decisiones del trazado. Así, de las diez soluciones *fuori di squadra* dibujadas, seis de ellas cuentan con una axialidad manifiesta al hacer coincidir el eje de la puerta principal con el centro geométrico del vacío del patio —en términos estrictamente geométricos, se produce un abatimiento del eje de simetría del plano vertical de fachada sobre el plano horizontal del suelo, fijada la charnela de giro en la línea de tierra de ese alzado—, siempre conservando la ortogonalidad entre eje central y línea de calle (plano de fachada). El vacío se percibe como un espacio iluminado al fondo de la perspectiva de ingreso, y siempre enmarcado por una serie de arcos perpendicular al sentido de avance del espectador; este actúa como diafragma o atajo visual, construyendo un marco arquitectónico de la vista más escenográfica y representativa del interior palacial, como hemos visto

antes en el Palacio de Pietro Massimo de Peruzzi. En las restantes opciones, la axialidad central se impone pese a la irregularidad del palacio, pero aun así se ubica con tal habilidad que al menos se hace coincidir el eje con una galería lateral del patio (fig. 15), tal y como sucede en el Palacio de Ángelo Massimo de Peruzzi. Se genera así un acceso al vacío de manera tangencial, indirecta, que se entiende con bastante naturalidad en tanto que contribuye a potenciar esa dilatada transición espacial entre el vestíbulo profundo y oscuro y el vacío central iluminado gracias a la penumbra de esa galería lateral alineada con esas *fauces* clásicas

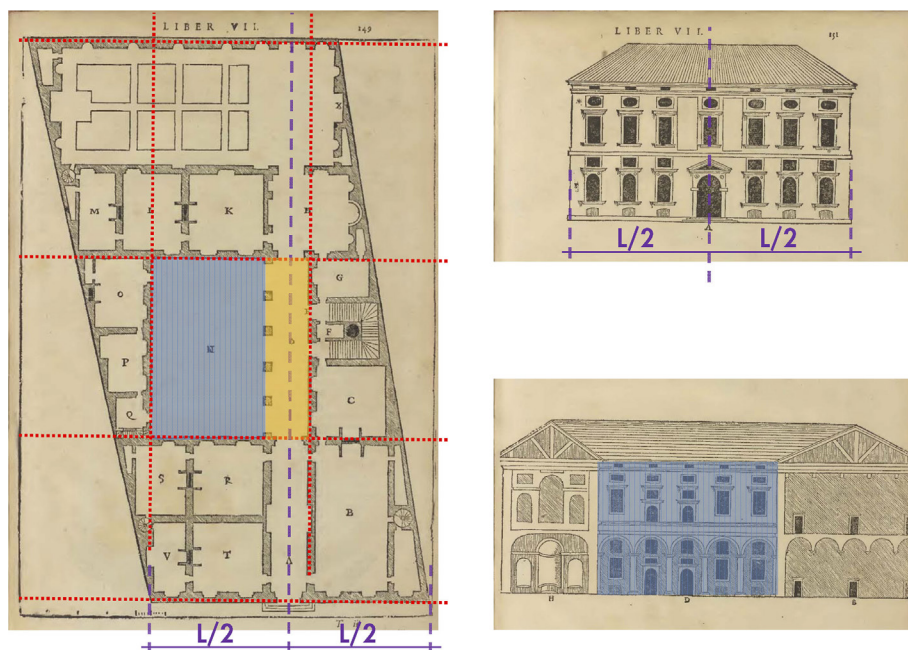


Figura 15. Planta, fachada urbana y sección por el patio de la *Sesta propositioni* de palacio urbano *fuori di squadro* según Serlio. Fuente: láminas del capítulo LX publicados en el *Libro VII* de Serlio, 1575.

PRECISIONES⁶ FINALES: COMPLEJIDAD Y ELEMENTALIDAD DEL PATIO CLÁSICO

A lo largo de los epígrafes anteriores se han ido presentando una serie de “precisiones” con la intención de diseccionar el elemento “patio” y analizarlo al margen de la matriz “palacio”. Estas apreciaciones finales tratarán de aclarar

⁶ Usamos aquí el término “precisión” en la doble acepción según el Diccionario de la R.A.E. (edición del Tricentenario, 2021): uno, como cualidad de preciso (del latín *precisio*, *-onis*, es decir, “corte”, “concisión”); y dos, en sentido filosófico, como “abstracción o separación

en qué medida el empleo de esta metodología invertida (por aislamiento del componente individual) nos ha permitido profundizar en ciertos aspectos compositivos claves del palacio clásico (como totalidad).

En primer lugar, al reconocer la esencia del espacio del patio como vacío sustraído a la masa del edificio, se ha podido comprobar su concepción espacial elemental, en tanto que unidad primordial espacial, debido a su configuración próxima al cubo. La preferencia por las proporciones cúbicas no hace sino resaltar su condición abstracta como vacío y como figura ideal. Podríamos afirmar que, en términos compositivos, ese volumen vacío del patio (en negativo, cóncavo) en el palacio clásico es equivalente a la forma semiesférica de la cúpula (en positivo, convexa) respecto a la iglesia centralizada clásica: forma e idea se alinean para dotar de un sentido simbólico y armónico al edificio en tanto que unidad compositiva. Aunque a veces los límites de este volumen no lleguen a estar perfilado con nítida precisión respecto a la masa palacial construida, su pregnancia figurativa unitaria introduce siempre un orden severo en la totalidad que condiciona notablemente la disposición del organismo entero, pero sin que su rigidez formal llegue a incomodar o forzar la solución en cada caso. De hecho, en algunas ocasiones el estricto orden advertido en la percepción visual del patio no hace sino ocultar las graves incomodidades de las medianerías, los descuadres geométricos del solar, la irregularidad y disparidad de las dependencias perimetrales o la heterogeneidad volumétrica de sus cubiertas.

En segundo lugar, hemos comprobado que, en la composición final del patio, se parte de una regularidad del trazado en planta, que luego es manipulada según las necesidades con una sección vertical de una, dos y hasta tres pisos de altura. Desde las primeras indagaciones tipológicas de los primeros tratados renacentistas italianos, el conjunto palacial surge de la disposición de un recinto cuadrado central con sus galerías columnadas en sus cuatro lados. La prolongación de los muros de ese patio y la ubicación axial de las puertas que le dan acceso sirven de pautas básicas para el trazado de todo el palacio; y de la misma forma que la anchura de la *cella* en el templo griego tiene respuesta en el peristilo mayoritariamente como frente hexástilo u octástilo según sea aquella de menor o mayor dimensión, también en el palacio clásico la disposición y número de columnas del patio remiten a una cierta jerarquía social del palacio (al menos en tamaño, como también ocurre en los templos griegos).

Además del posible isomorfismo entre la planta del patio y la del palacio (total o parcial, según los casos), se han aportado algunos argumentos no

mental que hace el entendimiento de dos cosas realmente identificadas, en virtud de la cual se concibe la una como distinta de la otra”, dado que, en nuestro caso, se ha abordado el análisis separando al patio del palacio clásico, como si se tratase de la extirpación de una víscera.

geométricos que provienen del ámbito puro-visual, con consecuencias espaciales definitivas. La localización centrada o lateral del acceso al patio desde el zaguán de entrada al palacio condiciona la solución de sus galerías: el paso tangencial genera una continuidad natural entre zaguán y galería en forma de pasillo profundo que se prolonga más allá del patio, convirtiéndose en eje vertebrador del recorrido por el palacio en el nivel de calle, relegando en cierto modo la importancia del patio como una estancia más en la secuencia visual de ingreso; en cambio, el paso clásico situado en el centro de los lados mayores del patio (a veces, incluso con doble paso centrado, pues aparece otro acceso transversal en los lados menores) convierte a la galería del patio por la que se entra en un espacio de receso, en tanto que su directriz se opone transversalmente al avance del espectador desde el zaguán. Las arquerías actúan a favor de cada caso: mientras que, en el acceso lateral, la serie de arcos y sus soportes limitan a un escorzo la presencia visual del vacío del patio y acentúan la perspectiva del pasillo en profundidad, en el acceso centrado, la arcada actúa como diafragma espacial, al interrumpir la direccionalidad del movimiento del espectador, y también como marco visual, pues enmarca con precisión la vista frontal del patio, destacando así su carácter representativo como espacio de luz rodeado de una tenue penumbra perimetral.

Es precisamente en todos estos argumentos de orden donde reside la enorme estabilidad formal del patio, y, por tanto, en pieza clave en sentido topológico de la composición del palacio clásico. Si, en la arquitectura de la modernidad del siglo XX, bien a través de la disolución de los límites entre interior y exterior, bien a través de la ubicación periférica del vacío del patio respecto al edificio, su condición topológica primordial aparece reformulada o al menos cuestionada, en el Renacimiento se erige en elemento primordial por su posición centrada, su configuración perimetral cerrada y sus proporciones equilibradas siempre en relación al tamaño de la masa palacial. La naturaleza del patio clásico como espacio fundamental del palacio vincula la escala interior doméstica con la exterior urbana, y se erige en articulación y símbolo de los dominios privados y públicos, respectivamente. Es así como la lógica compositiva de la nueva plaza renacentista se refuerza con la construcción de las nuevas fachadas palaciales (empleando el aparato del lenguaje clásico como código de representación social), y con la vista discreta del maravilloso patio desde ese ámbito urbano. Por ese motivo, la alineación del eje vertical de simetría bilateral de la fachada clásica con el eje horizontal principal del patio enfatiza esa estabilidad formal de ambos, patio y palacio, propiciando con ello la renovación del escenario urbano medieval hacia uno mucho más ambicioso, donde el palacio clásico expresará ese complejo sincretismo de la vida pública y privada de la sociedad de la Edad Moderna.

Y en último lugar, aunque quizá sea la “precisión” de mayor importancia de todas las aquí señaladas, se ha presentado al patio como espacio simbólico. Aceptadas sus condiciones “objetivas” como espacio interno con notable pregnancia figurativa y estabilidad formal en términos topológicos, se han formulado varias interpretaciones abiertas acerca de su capacidad comunicativa en términos simbólicos, que en los comienzos de la Edad del Humanismo se puede identificar con ciertas aspiraciones idealistas del neoplatonismo emergente. El armónico diseño arquitectónico de sus proporciones volumétricas, el escrupuloso control de su percepción visual y su estudiada conexión espacial con piezas adyacentes facilitan ser interpretado como una especie de “universo único” en cada caso, capaz de expresar cuestiones trascendentales a partir de su composición arquitectónica: la virtud de la belleza ideal como aspiración del alma humana, la relación entre la divinidad (techo descubierto) y lo terrenal (suelo del patio), el orden cósmico reflejado en el orden arquitectónico, etc. Es así que haya sido considerado como “una ventana al cielo pone en contacto al hombre con lo incommensurable; un espacio con fuerte carácter simbólico, no contaminado de lo terrenal, en torno al cual se estructura la casa” (Díaz Recasens, 1997: 8). Por supuesto, a estos rasgos meramente arquitectónicos hay que añadir los mensajes explícitos que proporcionan los elementos decorativos del patio —asunto este del programa iconográfico muy extenso y diverso, que no ha sido abordado en este estudio—, cuya ordenada disposición en el seno del patio refuerza el mensaje subjetivo que cada propietario pretende otorgarle a la arquitectura de su palacio.

El patio es, al fin, un lugar de conciliación y disputa, de armonía y conflictos nunca del todo resueltos. Los principios objetivos —morfológicos, sintácticos, gestálticos y topológicos— aquí analizados no formulan códigos universales, sino que expresan una tendencia a un pluralismo no normativo, pese a las recurrencias advertidas y a la costumbre asumida como “nueva tradición” desde los comienzos de la Edad Moderna. Se trata, en efecto, de un testigo de la *complexio oppositorum*, de una nueva “cultura de la contradicción” (Tafari, 1995: 36). La resistencia crítica a asumir un canon clásico heredado (Vitruvio) ya está presente en Alberti y, mucho más acusado aún en Serlio, cuya asombrosa maleabilidad teórica se manifiesta claramente en su manipulación realista del patio, como hemos demostrado. Si esta serie de precisiones tienen algún valor para la reflexión y debate teóricos es precisamente el de pretender mostrar la diversidad y complejidad del fenómeno a través del sub-tipo “patio”, eludiendo presentar planteamientos sincréticos (alcanzados por simplificación histórica) que solo perjudican a la riqueza interpretativa de estos espacios arquitectónicos palaciegos.

BIBLIOGRAFÍA

- ARGAN, G. C. (1961), *El concepto del espacio arquitectónico desde el Barroco hasta nuestros días*, Buenos Aires, Infinito.
- ALBERTI, L. B. (1991), *Leon Battista Alberti. De Re Aedificatoria*, Madrid, Akal. (Traducción al castellano de la versión original de 1485 por Javier Fresnillo Núñez; prólogo de Javier Rivera).
- BENEVOLO, L. (1981), *Historia de la Arquitectura del Renacimiento. La arquitectura clásica (del siglo XV al siglo XVIII)*, vol.1, Barcelona, Gustavo Gili, col. "Biblioteca de Arquitectura" (edición española actualizada con la 4ª edición italiana).
- BORSI, F. (1989), *Bramante*, Milán, Electa (Catálogo de la exposición).
- BURROUGHS, Ch. (2002), *The Italian Renaissance Palace Façade. Structures of authority, Surfaces of sense*, Cambridge – Reino Unido, Cambridge University Press. (Versión digital de 2010. DOI: <https://doi.org/10.1017/CBO9780511666568>).
- CAPITEL, A. (2005), *La arquitectura del patio*, Barcelona, Gustavo Gili. Disponible en: <https://oa.upm.es/35270/> (acceso: 28.03.2022).
- CORTÉS, J. A. (1991), *La estabilidad formal en la arquitectura contemporánea*, Valladolid, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Valladolid.
- DÍAZ RECASENS, G. (1997), "La tradición del patio en la arquitectura moderna", *DPA - Documents de Projectes d'Arquitectura*, 13, 6-11. Disponible en: <http://hdl.handle.net/2099/12155> (acceso: 11.05.2022).
- IORE, F. P. & TAFURI, M. (1993). *Francesco di Giorgio architetto*. Milán: Electa. (Catálogo de la exposición).
- GRANDJEAN DE MONTIGNY, A. & Famin, A. (1815), *Architecture toscane; ou, Palais, maisons et autres édifices de la Toscane*, París, P. Didot l'aîné.
- HEYDENREICH, L. H. & LOTZ, W. (1991), *Arquitectura en Italia 1400-1600*, Madrid, Cátedra.
- HIBBARD, H. (1962), *The architecture of the Palazzo Borghese*, Roma, American Academy in Rome.
- LETAROUILLY, P. (1840), *Édifices de Rome Moderne ou Recueil des Palais, Maisons, Églises, Couvents et autres monuments publics et particuliers les plus remarquables de la ville de Rome*, París, Firmin Didot Frères.

- MERRILL, E. (2013), "The Trattato as Textbook: Francesco di Giorgio's Vision for the Renaissance Architect", *Architectural Histories*, 1(1): 1-19. DOI: <http://dx.doi.org/10.5334/ah.at>
- MONEO, R. (2017), *La vida de los edificios. La mezquita de Córdoba, la lonja de Sevilla y un Carmen en Granada*, Barcelona, Acanilado.
- MURRAY, P. (1986), *The Architecture of the Italian Renaissance*, Nueva York, Schocken Books (edición revisada del original: Londres: Thames & Hudson, 1969).
- SERLIO, S. (1575), *Il Settimo Libro d'Architettura*, Frankfurt, Jacopo Strada. Disponible en: https://archive.org/details/ldpd_12467423_000 (acceso: 26.05.2022).
- ROWE C. & KOETTER, F. (1998), *Ciudad collage*, Barcelona, Gustavo Gili, 2ª ed., col. "GG Reprints".
- TAFURI, M. (1982), *La arquitectura del humanismo*, Madrid, Xarait.
- TAFURI, M. (1995), *Sobre el Renacimiento. Principios, Ciudades, Arquitectos*, Madrid, Cátedra.
- WADDY, P. (1990), *Seventeenth-Century Roman Palaces: use and the art of the plan*, Nueva York / Cambridge / Londres, The Architectural History Foundation / MIT Press.
- WERTHEIMER, M. & RIEZLER, K. (1944), "Gestalt Theory", *Social Research* 11 (1): 78-99.
- WITTKOWER, R. (1995), *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo*, Madrid, Alianza editorial, col. "Alianza Forma".

