

Rosario Camacho Martínez
Málaga, Universidad de Málaga

La arquitectura española entre dos fechas, 1541–1614*

Para comprender la arquitectura española entre las dos fechas citadas en el título de la ponencia que acotan la vida de El Greco, hay que comenzar por la mecánica de introducción de las formas y los agentes que la determinaron. El arte europeo del siglo XVI es el de la recepción del mundo clásico, y España no fue una excepción, pero esa recepción no fue un fenómeno pasivo y cada cultura dio una respuesta diferente. En nuestro país la aparición del renacimiento no se produjo de forma lenta como consecuencia de un proceso de experimentación y elaboración, sino que se debió a la importación de un sistema plástico ya elaborado, que convivió con lo existente, de ahí sus peculiaridades.

Al inicio del siglo XVI España no había establecido una drástica ruptura con la tradición medieval, se había abandonado el dominio musulmán, pero se vive el fenómeno mudéjar, muy acusado en algunas zonas; por razones económicas y políticas se afianzan las relaciones con los Países Bajos, hay gusto por lo flamenco, por el gótico francés y la impronta gótica no desaparece totalmente; la preponderancia de lo religioso, la subordinación del pensamiento y del tono de vida a los postulados eclesiásticos y la ausencia de una cultura laica e independiente marcarán también este renacimiento, y finalmente las formas italianas, que se adoptan cada vez con mayor consciencia, contribuyendo a ello la presencia de artistas italianos en nuestro país o el prestigio de Italia que atrae a maestros españoles ávidos de conocer los planteamientos de su arquitectura y al volver desarrollarán lo aprendido, además de la importación de obras y la difusión de trazas, modelos y tratados que viajan más fácilmente.

Esto determinará la incorporación de la península ibérica a las formas renacentistas en fechas tardías, dándose una simultaneidad de preexistencias tradicionales y novedades,

DOI: <http://dx.doi.org/10.15633/9788374385114.07>

* Agradezco sinceramente la invitación de los organizadores del *Congreso Internacional "Sztuka doby El Greca"*, y especialmente del padre Prof. Andrzej Witko, para participar en el mismo con esta ponencia.

de elementos autóctonos y otros importados, aunque inicialmente el referente no fueron las creaciones florentinas sino las lombardas. Pero esta asimilación no es una copia sino la filtración de lo asimilado, una síntesis, de ahí las particularidades existentes. Además el humanismo cristiano transitó a lo largo del renacimiento artístico español y en gran medida fue responsable de su ritmo y cuantificación así como de sus logros y desaciertos. Nuestra producción fue fundamentalmente de carácter religioso, no sólo por su contenido sino también por su intencionalidad didáctica, catequética y piadosa, incluso mucho antes del Concilio de Trento, que fueron el aval del hecho artístico.

El reformismo de los Reyes Católicos, que fue tanto político como religioso, la política de Carlos V de mantener en Europa la “Universitas Christiana” del Sacro Romano Imperio y la actuación de Felipe II como brazo armado de la ortodoxia cristiana diseñada por Trento, fueron el trasfondo político que sustentaba las mentalidades mayoritariamente expresadas en el mundo de las artes, y el papel de la monarquía adquirió relevancia porque se veía en las formas clásicas la mejor imagen artística de su poder.

También se gestó un nuevo público receptor. La relación de los artistas con los intelectuales y humanistas fue más asidua, toda vez que los primeros trataban de dar un contenido intelectual a su actividad. En el caso de El Greco, sabemos que no se aisló en Toledo y sus relaciones y tensiones con los medios intelectuales y eclesiásticos de la ciudad son cada vez más conocidas. En España la clientela habitual de los artistas era la Iglesia pero desde finales del siglo XV en la Corte o en ciudades muy prósperas como fue el caso de Sevilla, encontramos una nobleza con afanes de mecenazgo y coleccionismo. Lo normal era que esos afanes se ligaran a fundaciones religiosas: edificios completos (il. 62)¹ o capillas funerarias, que fueron más habituales. El arte funerario alcanzó una importancia excepcional como continuación de la adquirida desde finales de la Edad Media, y obras como el sepulcro de D. Pedro González de Mendoza en la catedral de Toledo, o el del cardenal Diego Hurtado de Mendoza en la catedral de Sevilla (Domenico Fancelli 1510), o los encargados a Génova por D. Fadrique Enríquez de Ribera, para sus padres, fueron hitos en la introducción del renacimiento².

A lo largo del siglo XVI el papel del mecenas cambia, al no estar limitado a la Iglesia, y asimismo cambian las funciones de la obra de arte. El encargo asume un papel de

¹ El arzobispo de Sevilla, D. Rodrigo de Castro, fundó un gran monasterio en Monforte de Lemos (Galicia), donde reunió una importante colección con obras del Greco, artistas italianos y flamencos y allí colocó su estatua funeraria encargada a Juan de Bolonia.

² V. Nieto, A. Morales, F. Checa, *Arquitectura del renacimiento en España, 1488–1599*, Madrid 1989, p. 73–76; V. Lleó Cañal, *Nueva Roma. Mitología y humanismo en el renacimiento sevillano*, Sevilla 1979, p. 105 ss.



62. Monforte de Lemos, monasterio, hacia 1600

ostentación del prestigio político, emblemático, que se proyecta como una forma de diferenciación representativa a través de un lenguaje no experimentado en España. La cultura encierra el papel de catalizador de la idea de prestigio.

Uno de los personajes más poderosos del momento, el cardenal Cisneros, plasmó su mecenazgo en la fundación de una universidad en Alcalá de Henares y en la protección de artífices como Pedro Gumiel, el más representativo del llamado “estilo Cisneros”, que aúna formas mudéjares con renacentistas, como vemos en la capilla mozárabe y en la sala capitular de la catedral de Toledo, así como en algunas estancias de la Universidad de Alcalá (paraninfo). Sin embargo la fachada de ésta, obra de Rodrigo Gil de Hontañón del año 1537, es la muestra de un renacimiento ornamentado plenamente asimilado en el plural ambiente artístico de la época (il. 63)³.

No obstante a principios de siglo el estilo oficial de la Iglesia era el gótico. La aplicación de soluciones góticas en los programas regios obedeció a razones funcionales, políticas y representativas. El tipo de cubiertas se ofrece como una solución coherente generando

³ V. Nieto, A. Morales, F. Checa, *Arquitectura...*, op. cit., p. 207.



63. Alcalá de Henares, universidad, 1537



64. Málaga, portada de la primitiva catedral, hacia 1514

un nuevo efecto espacial, y el componente ornamental en esta arquitectura no es mero revestimiento porque a través de él se sublima en una imagen visual la idea que comporta el edificio mismo, su contenido ideológico.

En 1514 se empezaba una portada representativa y simbólica para la nueva catedral de Málaga (il. 64), aún una mezquita adaptada, cuyo programa iconográfico se inscribe en las formulaciones de la teología redencionista expresando argumentos que fueron de gran eficacia en la reconquista cristiana y que, como en Granada, asume su simbología⁴. En 1523 se ponían los cimientos de la catedral de Granada y en 1525 Carlos V inicia la construcción de las catedrales de Segovia y Salamanca, por Juan Gil de Hontañón, en ese estilo gótico renovado; a finales del siglo XVI Juan de Herrera apostaría por un proyecto clasicista para la continuación de la catedral de Salamanca, pero gana el Cabildo y la catedral contará con la presencia de Juan de Rivero Rada, a quien podemos considerarle

⁴ E. E. Rosenthal, *La catedral de Granada*, Granada 1990, p. 125 ss.; R. Camacho Martínez, *Arquitectura y símbolo. Iconografía de la catedral de Málaga*, Málaga 1988, p. 20–24.

ya un clásico, aunque es un artista ambivalente, y transforma en sentido renacentista la cabecera que había diseñado el mismo Juan Gil.

Salamanca fue la ciudad por excelencia del primer renacimiento, del estilo plateresco u ornamentado, ayudada por la calidad de su piedra arenisca, fácil de tallar y resistente, que se manifiesta en obras como la fachada de la universidad, a modo de gran tapiz recubierto de ornatos y símbolos (il. 65). En torno a la catedral nueva y del Colegio dominico de San Esteban se forja un taller de singular importancia en el que destaca Juan de Álava, autor de la fachada del convento, en el que también trabajó Fray Martín de Santiago, y de obras en la catedral de Plasencia. Más avanzado hacia el purismo está Juan de Ibarra que en el patio del Colegio de los Irlandeses o de Fonseca fue el primero en utilizar en un claustro el sistema de columna adosada a un pilar al modo romano, aunque intervino Diego de Siloé, y la novedad es suya⁵.

Pero el renacimiento se manifiesta también en la arquitectura nobiliaria. Se considera el primer palacio español del renacimiento, el de Cogolludo, construido entre 1492–1495 por D. Luis de la Cerda para su hija casada con D. Rodrigo de Mendoza, hijo del Gran Cardenal de España. Es un palacio casi florentino que al introducir interpolaciones como la laura de la fachada o el total almohadillado, pudo inspirarse en algunas imágenes del tratado de Filarete; y en los fustes de sus columnas resaltan los motivos platerescos⁶.

Lorenzo Vázquez, arquitecto de la poderosa familia de los Mendoza, con la que se vinculan los monumentos más antiguos de carácter renacentista, se ha relacionado con las obras de Guadalajara y Valladolid, donde se construyó el Colegio de Santa Cruz, pero también estuvo al servicio del Conde de Tendilla en Granada y aquí inició para D. Rodrigo de Vivar y Mendoza, marqués de Cenete, su italianizado castillo-palacio en La Calahorra (Granada), que se construyó muy aprisa con la intervención de diversos talleres, lo cual resulta evidente en su diversidad estilística (il. 66). Iniciado por Vázquez, quien talló capiteles en los que parece que se inspiró en modelos del *Codex Escorialensis*, al surgir disensiones con el marqués se hizo cargo de las obras el genovés Michel Carlone, a quien se debe la unidad interior del edificio y la presencia de soluciones genovesas; los materiales fueron encargados a Génova, especialmente las portadas que abren al patio con elementos decorativos y representaciones clásicas que ofrecen una lectura simbólica alusiva a la idea de triunfo, al amor a la esposa, al ideal del héroe y sabio, pues en D. Rodrigo concurría la dualidad de militar y humanista⁷.

⁵ V. Nieto, A. Morales, F. Checa, *Arquitectura...*, op. cit., p. 191–196; F. Marías, *El largo siglo XVI*, Madrid 1989, p. 40–42.

⁶ V. Nieto, A. Morales, F. Checa, *Arquitectura...*, op. cit., p. 36 ss.

⁷ S. Sebastián López, *Arte y humanismo*, Madrid 1978, p. 97 ss.



65. Salamanca, universidad, 1529



66. La Calahorra (Granada), palacio, 1509–1513

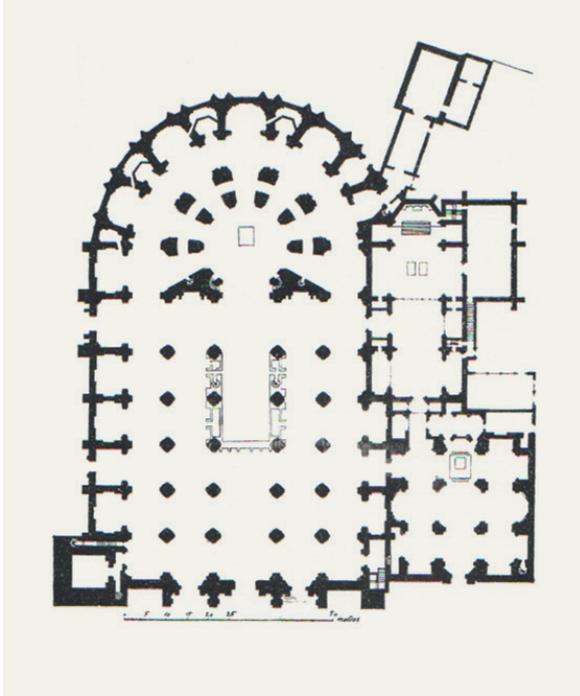


67. Toledo, Hospital Tavera, 1541–1603

La misma dualidad se daba en D. Pedro Fajardo, marqués de los Vélez, que construyó su palacio fortificado en Vélez Blanco, también con un patio italiano en su interior, en el que trabajaron maestros italianos como Francisco Florentín, que plasmaría su arte en la Capilla Real de Granada y en la región de Murcia.

Pero cada vez hay una mayor conciencia de profesionalidad por parte de los arquitectos españoles. Figura capital de la arquitectura castellana a mediados del siglo es Alonso de Covarrubias en el que se puede ver una evolución que muestra todo el proceso de asimilación del clasicismo italiano: desde sus primeras obras en Guadalajara o Sigüenza, de carácter más decorativo y que muestran su formación en la tradición gótica, a intervenciones como las del Hospital de Santa Cruz de Toledo donde se manifiesta ya la asimilación del clasicismo italiano en un sentido estructural y tipológico, a una arquitectura más depurada que responde de lleno al clasicismo. A partir de 1537, al ser nombrado Maestro Mayor de Obras Reales, junto a su intervención en la fachada del Alcázar o la Puerta de Bisagra Nueva, su obra más destacada es el Hospital Tavera o de Afuera (il. 67), también en Toledo, con dos patios separados por una crujía que conduce a la iglesia, cuya regularidad y articulación clásica demuestran la plena absorción del clasicismo⁸.

⁸ V. Nieto, A. Morales, F. Checa, *Arquitectura...*, op. cit., p. 40 ss., 143.



68. Granada, catedral, planta

tendría lugar uno de los más importantes momentos clasicistas del renacimiento español, una etapa de intenso intercambio cultural. En 1523 se habían puesto los cimientos para construir una catedral cristiana, siendo trazista y director de las obras el maestro trazador de los Reyes Católicos, Enrique Egas. Carlos V no aprobaba la Capilla Real que se había construido como panteón real, al considerarla algo mezquina, pero por respeto a la voluntad de su abuela adoptó una solución de compromiso, destinando la capilla mayor de la nueva catedral a panteón imperial, circunstancias que determinarían una serie de cambios¹⁰. Es posible que se hubieran pedido soluciones a Egas, aunque éste no podría apartarse lo suficiente del estilo gótico de su proyecto y fue “despedido” en 1528, encargándose la continuación de las obras a Diego de Siloé, quien estaba trabajando en el

Esa progresiva asimilación y mejor comprensión de lo italiano la reconocemos en “el viaje a Italia”, muy fructífero en Diego de Siloé, un artista con formación de escultor que, al volver de Italia trae aprendida la lección de la arquitectura, y trabajó en la Escalera Dorada de la catedral de Burgos (1519), toda una lección de bramantismo, así como en la torre de Santa María del Campo, donde compone los diferentes cuerpos como arcos triunfales al modo italiano⁹.

Siloé se vincula con Granada, que en 1526 vivió un año importante al albergar a Carlos V y su esposa Isabel, en su luna de miel, y en esta ciudad

⁹ M. Gómez-Moreno, *Diego de Siloé. Homenaje en el IV Centenario de su muerte*, Granada 1963, passim.

¹⁰ E. E. Rosenthal, *Del proyecto gótico de Enrique Egas al modelo renacentista de Diego de Siloé*, [en:] *El libro de la catedral de Granada. Sancta Ecclesia metropolitana Granatensis*, ed. L. Gila Medina, I, Granada 2005, p. 93-122.

monasterio de San Jerónimo. El arzobispo Fray Pedro Ramírez de Alba, que fuera prior del monasterio, convencido de que el panteón imperial exigía el estilo romano, trabajó en completa armonía con Siloé y se cambió totalmente la disposición ceremonial de la capilla mayor, defendiendo Siloé este proyecto en Toledo pues el emperador se había dejado seducir por los capellanes reales que consideraban el estilo romano perjudicial para la contigua capilla gótica¹¹; sin embargo Siloé, apoyado por otros personajes de la Corte identificados con las nuevas formas, lo convenció para mantener el estilo romano en la que todavía se pensaba como su capilla funeraria, y en marzo de 1529 empezaban las obras de la cabecera y girola, respetando del proyecto de Egas sólo los cimientos de los muros perimetrales. Las obras de la capilla mayor estaban terminadas en 1560, celebrándose la primera misa en agosto de 1561¹².

El proyecto de Siloé, muy bien analizado por el profesor Earl E. Rosenthal, se caracterizaba por dos unidades centralizadas: una rotonda con deambulatorio y capillas radiales, y una nave basilical con disposición cruciforme al contar con un crucero secundario, zona que se iría completando tras la muerte del maestro, ocurrida en 1563. Este diseño fue condicionado por algunos conceptos: el deseo de crear un monumento digno para la ciudad que había sellado la reconquista, el ambiente reformista de la época, la dirección que el arzobispo Talavera dio a las prácticas religiosas de la ciudad, y fundamentalmente la decisión de Carlos V de convertir la capilla mayor en mausoleo real, que también albergará funciones de capilla sacramental (il. 68).

Todo ello dio lugar al primer intento de diseñar una catedral de estilo renacentista por parte de un arquitecto español, Diego de Siloé, que aprendió bien la lección de Italia, y fue sobre todo la gran arquitectura romana la que le marcó, sin olvidar que algunos edificios del renacimiento italiano también habían asumido esas formas. En la cabecera se ha insistido en las reminiscencias del gótico, aludiendo a las altas proporciones y verticalidad de la rotonda, pero también conecta con algunas estructuras octogonales lombardas como el baptisterio de la iglesia de Santa María presso San Satiro y la capilla funeraria de los Trivulzio en la iglesia de San Nazario in Brolo, ambas en Milán, incluso Rosenthal considera a ésta el único precedente que conoce del emplazamiento proyectado para los sepulcros imperiales de Granada. Además Siloé conocería la iglesia de S^a Annunziata de Florencia de Alberti (que influiría en su diseño del Salvador de Úbeda) y la capilla funeraria

¹¹ Tal vez Alba buscara otros apoyos o informes, lo que podría justificar el pago que el 27 de abril de 1728 se hizo al pintor de Málaga Pedro Vázquez. E. E. Rosenthal, *Del proyecto...*, op. cit., p. 99.

¹² E. E. Rosenthal, *La catedral de Granada*, op. cit., p. 25 ss.; idem, *Del proyecto...*, op. cit., p. 100–101, 105.

de Caracciolo en San Giovanni a Carbonara de Nápoles¹³. Pero las rotondas cupuladas italianas son más pequeñas y siguen la proporción del Panteón de Roma, también propuesto como uno de los modelos para Granada, a pesar de que su sujeción es diferente, y Fernando Marías y Agustín Bustamante ya indicaron que la cúpula semiesférica sobre base cilíndrica no tiene precedentes en España¹⁴.

Aunque los ojos estaban puestos en Italia, no hubo un modelo concreto para Granada sino un conjunto de ideas muy bien combinadas¹⁵. Condicionado Siloé por la idea del sepulcro imperial, Rosenthal señala los antecedentes en la arquitectura paleocristiana, resultado de añadir una nave a un monumento conmemorativo o martirium. La rotonda de Granada es absolutamente romana en sus proporciones, y su altura no se asocia con el gusto gótico; las columnas corintias, a las que se superponen las pequeñas del orden superior, establecen las proporciones del interior y articulan con coherencia y estabilidad las fuerzas horizontales y verticales de este sistema trabado. La forma de cuña de los pilares, túneles y capillas del deambulatorio, de gran flexibilidad, tampoco es pervivencia del gótico sino resultado natural del planteamiento centrípeto de la cabecera; son formas dinámicas que se expanden en el espacio, al diseñar Siloé una profundidad en perspectiva. En cuanto al cerramiento de la bóveda a modo de paraguas refleja sus conocimientos de los avances técnicos medievales en la construcción de nervaduras, y también hay precedentes romanos (il. 69)¹⁶.

El cuerpo de naves de la catedral, coincidente con el esquema medieval de catedral de cinco naves, responde a necesidades litúrgicas, pero Siloé hizo cambios significativos que confirman su intención de crear una catedral al estilo romano llegando, como indica Rosenthal, a una “solución única y excepcionalmente afortunada”. Sus ingeniosas transformaciones son invenciones espaciales de carácter renacentista, su dominio del vocabulario arquitectónico y decorativo de los antiguos romanos nos lo muestran como un arquitecto revitalizador de las formas del arte antiguo, creativo e independiente, y su proyecto para la catedral es uno de los mayores intentos de realizar buena arquitectura a lo romano.

¹³ M. Gómez-Moreno Martínez, *Las águilas del renacimiento español. Ordóñez, Siloé, Machuca, Berruguete*, Madrid (1941¹) 1983, p. 177.

¹⁴ E. E. Rosenthal, *La catedral de Granada*, op. cit., p. 73–76; F. Marías, A. Bustamante, *La catedral de Granada y la introducción de la cúpula en la España del Renacimiento*, “Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar” 1982, no. 8, p. 103–115.

¹⁵ J. Calatrava, *La catedral de Granada: templo y mausoleo*, [en:] *Jesucristo y el emperador cristiano*, ed. F. J. Martínez Medina, Córdoba 2000, p. 67–85.

¹⁶ E. E. Rosenthal, *La catedral de Granada*, op. cit., p. 91 ss.

De las portadas cabe destacar la del Perdón, una obra maestra del estilo ornamentado, que constituye un ejemplo excepcionalmente rico del vocabulario utilizado por Siloé. Compuesta en cuatro niveles, se encaja entre grandes contrafuertes y el primer cuerpo, único terminado antes de su muerte, es una versión monumental del tipo desarrollado desde finales del siglo XV en Italia, señalándose como modelo la portada del Castel Nuovo en Nápoles, que conoció sin duda, enfatizándose la referencia triunfal de la portada en muchos de sus rasgos.

Un grupo de arquitectos continúa en Andalucía la estela de Siloé, quien había trazado la más suntuosa fundación

religiosa particular, la iglesia funeraria del Salvador de Úbeda para el Secretario del Emperador, el magnífico D. Francisco de los Cobos (il. 70). Concebida al modo de la cabecera de la catedral de Granada, en 1536 se comprometió a ejecutar las obras Andrés de Vandelvira, procedente de Alcaraz pero de origen flamenco, cuyas primeras noticias en el mundo de la cantería se encuentran en las obras del monasterio de Uclés en 1530. Por medio de Siloé, Vandelvira entra en contacto con la escuela castellana del estilo ornamentado y llevará a cabo una obra de rara perfección y fantasía, unido también al genio decorativo del francés Etienne Jamete que trabajó en Cuenca (Arco de la catedral) y en Murcia, antes de recalcar en Andalucía. Esta iglesia es la afortunada conjunción de los tres talentos citados. En la planta domina la gran rotonda de la capilla mayor con su preciosa cúpula, bajo la cual se encuentra la cripta con los sepulcros de los fundadores. La fachada principal, con su referente en la portada del Perdón de la catedral granadina, dedicada a D. Francisco y su mujer, presenta un culto programa iconográfico expresando que el edificio fue concebido como mansión de la inmortalidad, cuyas imágenes labró



69. Granada, catedral, capilla mayor, 1561



70. Úbeda, iglesia de El Salvador, 1536–1559



71. Jaén, catedral, a partir de 1554

primorosamente Jamete, a juzgar por los dos años y medio que trabajó en la iglesia; también interesa la sacristía que responde al diseño total de Vandelvira y donde aparecen por primera vez sus características bóvedas vaídas¹⁷.

En la iglesia del convento de San Francisco de Baeza se renovó su capilla mayor, con proyecto de Vandelvira y también como capilla sepulcral, en este caso de los Benavides, con grandeza y lujo notables; de orden corintio, todos sus elementos suponen un pleno conocimiento del vocabulario clásico, y se cubre con una amplia bóveda vaída, cruzada por cuatro arcos, hoy desaparecida, que su hijo Alonso describe en su tratado como “la mejor capilla particular y más bien ordenada y adornada que ai en nuestra España”. Todavía en Úbeda, pero en una fase más avanzada, proyectó el Hospital de Santiago, fundación de D. Diego de los Cobos de 1560: es un edificio grandioso de elegante simetría y sobriedad, con una distribución original: la gran crujía de la fachada da acceso a un ordenado patio, vestíbulo para la iglesia, que es lo más interesante del conjunto; con una extraña planta

¹⁷ P. A. Galera Andreu, *Andrés de Vandelvira*, Madrid 2000, p. 76–84.



72. Málaga, catedral, a partir de 1528

en “H” (nave con presbiterio recto y dos cruceros entre los que se asientan sus vistosas torres), se cubre con dos bóvedas vaídas con decoración arquitectónica¹⁸.

Entre estos episodios ubetenses y algunos más Vandelvira realizó a partir de 1554 una labor genial en la catedral de Jaén (il. 71), considerada por Chueca la más armoniosa y mejor proporcionada de las tres grandes catedrales andaluzas, lo cual se debe a la intervención del maestro sobre una obra gótica de la que se mantuvo sólo el muro recto del presbiterio¹⁹. Vandelvira trazó una planta rectangular, de salón, con pilares cruciformes que mejoran el tipo siloesco y las bóvedas vaídas, con su adaptabilidad, son la cubrición más indicada. De 1554 a 1575 las obras marchan con celeridad, ayudado por su discípulo Alonso Barba, construyéndose la sala capitular, la sacristía y el vestuario. De estas dependencias, construidas primero para afianzar los empujes de la capilla mayor, destaca la sacristía, amplio salón cubierto por una majestuosa bóveda de medio cañón rodeada de arquerías que descansan en columnas exentas pareadas, cifrando la sorprendente vitalidad de este

¹⁸ Ibidem, p. 85 y 132 y ss.

¹⁹ F. Chueca Goitia, *Historia de la arquitectura española. Edad Moderna y Contemporánea*, II, Ávila 2001, p. 126.



73. Granada, palacio de Carlos V, a partir de 1527

espacio en el abandono del ornato escultórico que se limita al lenguaje de los miembros arquitectónicos puros²⁰.

Siloé y Vandelvira se relacionan con la catedral de Málaga (il. 72). Comenzada en 1528 con trazas de Egas, debió intervenir Siloé, como lo demuestra su alzado, lo cual pudo ser hacia 1540, cubriéndose, tras presentar el modelo de Vandelvira, con bóvedas vaídas; dirigió la obra el maestro mayor Diego de Vergara, procedente de Salamanca, que arrastra algunos rasgos de goticismo²¹.

Pero en la Alhambra Carlos V en 1527 inició otra obra magnífica: un palacio inspirado en modelos palaciegos del Alto Renacimiento, cuyas formas son avanzadas para la fecha y además es sorprendente por su carácter de “unicum” (no hay antecedentes ni consecuentes en España) (il. 73). Su discutida planta, combinando dos de las figuras geométricas tenidas por perfectas, señala a arquitectos italianos que las diseñaron como Antonio da

²⁰ P. A. Galera Andreu, *Catedral de Jaén*, Jaén 2009, p. 55 ss.

²¹ R. Camacho Martínez, *De mezquita a templo cristiano: etapas en la transformación y construcción de la catedral de Málaga*, [en:] *Retrato de la Gloria. Restauración del altar mayor de la catedral de Málaga*, ed. E. Arcos von Haartman, Málaga 1999, p. 25–30.

Sangallo el Joven, Giulio Romano, Francesco di Giorgio Martini o Peruzzi, incluso Leonardo o Rafael, o personas entendidas en arquitectura del círculo del emperador como D. Luis Hurtado de Mendoza, II Marqués de Mondéjar, que era el superintendente de esta fábrica; Pedro de Machuca, su “criado”, pintor con formación en Italia en el entorno de Miguel Ángel, a quien se ha atribuido tradicionalmente la obra y quien la dirigió, logró un edificio de equilibrada perfección combinando el círculo, con el que se diseñó el patio, rodeado de una fantástica bóveda anular, prodigio de estereotomía, y el cuadrado que lo envuelve y define su perímetro. En las fachadas, el potente almohadillado del cuerpo inferior recorre el edificio, y el superior, con órdenes arquitectónicos traduce la influencia de la tratadística italiana, quizá con motivos no totalmente asimilados, manifestando sus portadas orden, representatividad y simbolismo, al mostrar la virtud del héroe y los triunfos guerreros del Emperador, ya en tierra o en mar en su identificación con Neptuno, en una de las cuales intervino ampliamente el italiano Niccolò della Corte²².

En esta etapa España se encuentra en pleno optimismo triunfal, vencedora en grandes empresas en el Mediterráneo y en Europa, rica con el oro de América y ávida de modernidad, lo cual se traduce en fundaciones fastuosas, es el gran cliente de los comerciantes italianos y de los arquitectos capaces de expresarlo.

Sevilla, la otra gran ciudad de Andalucía, fue la gran factoría de ese comercio, privilegiada en lo comercial y con una nobleza ansiosa de prestigio, explica la importancia de los encargos artísticos²³. Diego de Riaño, procedente de Valladolid donde realizó su colegiata, se considera uno de los creadores más vanguardistas de su generación; en 1526 trazó el edificio más importante del primer renacimiento andaluz, el ayuntamiento de Sevilla, en el que también intervinieron diversos artistas, pero él estableció las líneas maestras y gran parte de su aspecto, siendo lo más auténtico el cuerpo que aloja el vestíbulo y las escaleras, y a través de una armónica fachada presenta el edificio como Templo de la Justicia y espejo de la imagen de la ciudad. Trabajó también en la catedral de la que era maestro mayor en 1528, en las capillas de los Alabastros, y en la sacristía mayor, que también se le atribuye, donde se aparta del modelo tradicional participando de la problemática italiana en torno a los espacios centralizados: con su cúpula contrarrestada sobre pechinas y asimismo por

²² M. Gómez-Moreno Martínez, *Las águilas...*, op. cit., p. 106 ss; E. E. Rosenthal, *El palacio de Carlos V* (Princeton 1985¹), Madrid 1990; M. Tafuri, *El palacio de Carlos V en Granada. Arquitectura “a lo romano” e iconografía imperial*, “Cuadernos de la Alhambra” 1988, no. 24, p. 77-108; P. A. Galera Andreu, *El palacio de Carlos V. Un siglo para la recuperación de un monumento*, Granada 1995, passim; F. Marías, *El palacio de Carlos V en Granada: formas romanas, usos castellanos*, [en:] *Carlos V y las artes. Promoción artística y familia imperial*, eds. M. J. Redondo Cantera, M. A. Zalama, Valladolid 2000, p. 103-124.

²³ V. Lleó Cañal, *Nueva Roma...*, op. cit., p. 105.

trompas abanicadas que se apoyan en hermosas columnas de ornato plateresco, destacan las ventanas elípticas, una auténtica novedad en la época, así como su programa iconográfico. Cabe sospechar su intervención en la colegiata de Osuna por su relación con los patronos, los Condes de Ureña, por el tipo de bóvedas y el alzado²⁴.

La catedral de Sevilla, gótica, será el taller de numerosas empresas a lo largo del siglo XVI, donde dejó importantes obras Hernán Ruiz el Joven, hijo de otro maestro de igual nombre que realizó la polémica catedral de Córdoba en el interior de la mezquita. Nombrado maestro mayor de la catedral en 1557, tras la muerte de Martín de Gainza, Hernán Ruiz el Joven intervino en la Capilla Real realizando la cúpula casetonada y dio las trazas de la Sala Capitular, de disposición oval. En la adaptación del antiguo alminar de la mezquita para el campanario de la catedral (il. 74), mostró su habilidad compositiva y su capacidad resolutive en problemas de estabilidad y resistencia; los cuatro cuerpos añadidos son originales, creados ex profeso, y se unifican visualmente con la obra almohade mediante el uso de tres materiales: ladrillo, piedra y azulejos de vivos colores que combina con ornamentación clásica y remata, sobre el cuerpo de las Carambolas, con una veleta, el Giraldillo, escultura en bronce que representa el triunfo de la Fe Cristiana. Fue nombrado en 1568 maestro del Hospital de las Cinco Llagas donde su obra más destacada fue la iglesia que, con su planta de cruz latina, crucero poco desarrollado, capilla mayor semicircular y sacristía tras ésta, está considerada como la síntesis estructural y espacial del renacimiento sevillano. Su portada con esquema de arco triunfal superponiendo los cuerpos dórico y jónico, y rematada por un frontón triangular, remite a modelos italianos²⁵.

Francisco del Castillo el Mozo (Jaén 1528) se formó en Roma junto a Vignola con quien trabajó en Villa Giulia. A su regreso trabajó en la zona de Jaén (Fuente y Cárcel de Martos) y en Granada donde diseñó la fachada de la Chancillería, de apretados ejes verticales con una hermosa portada, muestra del buen gusto e influencia italiana (il. 75)²⁶.

La última etapa del siglo ofrece uno de los capítulos esenciales del debate arquitectónico, e implica el papel decisivo que Felipe II, incluso cuando era príncipe de España, tuvo en su desarrollo. Felipe II demostró interés personal por las cuestiones artísticas

²⁴ V. Nieto, A. Morales, F. Checa, *Arquitectura...*, op. cit., p. 132–134; A. León Alonso, *La sacristía mayor de la catedral de Sevilla: estilo e interpretación iconológica*, “Boletín de Arte” 1984, no. 4–5, p. 129–156.

²⁵ T. Falcón Márquez, *La catedral de Sevilla. Estudio arquitectónico*, Sevilla 1980, p. 87–97; A. Morales Martínez, *Hernán Ruiz, el Joven*, Madrid 1996, p. 23 ss.

²⁶ P. A. Galera Andreu, *Arquitectura y arquitectos en Jaén a fines del siglo XVI*, Jaén 1982, p. 69–90; R. Taylor, *The façade of the Chancillería of Granada*, [en:] *España entre el Mediterráneo y el Atlántico*. Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte, Granada 1973, II, Granada 1976, nota 25.



74. Sevilla, catedral, La Giralda, 1196–1568



75. Granada, fachada de la Chancillería, antes de 1587

y arquitectónicas que concebía con criterios de la más estricta modernidad, a lo que hay que añadir una idea política obsesiva: continuar, desarrollar y engrandecer la herencia de su padre. La depurada educación del príncipe, el aprovechamiento de sus muchos viajes, su interés por la arquitectura como imagen de la idea del Estado y su intuición de que sólo mediante el Clasicismo se podía ofrecer un lenguaje controlado y representativo, marcarán las formas arquitectónicas de su reinado.

Para elaborar los amplísimos programas constructivos del rey había que reorganizar la arquitectura como profesión, a la que se dotó, al modo de Italia, de un carácter culto del que hasta entonces carecía, y empezó por la organización del cuerpo de arquitectos al servicio de la Corte, creando la Junta de Obras y Bosques, que centraliza y controla burocráticamente los amplios programas constructivos del monarca²⁷.

²⁷ A. Cámara, *Arquitectura y sociedad en el Siglo de Oro. Idea, traza y edificio*, Madrid 1990, p. 74 ss.; J. M. Barbeito, *Felipe II y la arquitectura. Los años de juventud*, [en:] F. Checa, *Felipe II, un monarca y su época. Un príncipe del Renacimiento*, cat. exp., Madrid, Museo Nacional del Prado, Madrid 1998, p. 83; B. Blasco Esquivias, *Arquitectos y tracistas (1526–1700). El triunfo del barroco en la corte de los Austrias*, Madrid 2013, p. 71 ss.

Alonso Covarrubias y Luis de Vega, los primeros arquitectos reales, plantean un nuevo lenguaje arquitectónico en el camino de la depuración estilística del clasicismo. Y los gustos de Felipe II se mueven entre el clasicismo italiano de raíz serliana y el mundo flamenco que había visto en sus viajes por el norte de Europa.

Ya se han señalado las intervenciones de Covarrubias en el Alcázar de Toledo, sobre todo en el planteamiento de su fachada norte, cuyo rasgo más sorprendente es el ritmo vivaz del cuerpo superior, almohadillado, “un capricho arquitectónico” contra toda lógica clasicista, algo que también se repite en la cercana puerta de Bisagra, obra ya de madurez que acusa definitivamente el impacto de Serlio²⁸. No podemos describir las obras del Alcázar de Madrid, desaparecido, pero dada su ubicación en la capital de España elegida por Felipe II, tenía que representar la exaltación monárquica que comporta un palacio para el rey. Porque fue en 1561 cuando Felipe II decidió trasladar la corte a Madrid, pero desde mucho antes la villa era objeto de transformaciones urbanísticas demostrando una clara voluntad regia de ennoblecer el lugar para una ciudad-capital acorde con las necesidades de una monarquía católica²⁹.

Madrid asumiría las funciones administrativas pero pronto se comienza a pensar en otro espacio que acogería las funciones culturales y religiosas, un palacio que tendría un carácter diferente, el palacio-monasterio-panteón dinástico de El Escorial, una obra de profunda significación política y religiosa, para el cual quiso contar con un arquitecto formado en Roma en la órbita de Miguel Ángel y fábrica de San Pedro, Juan Bautista de Toledo, que dará un giro a las obras reales hacia un clasicismo más riguroso e italianizante³⁰.

En 1561 Toledo fue nombrado “arquitecto regio” del monasterio y su proyecto responde a las habilidades aprendidas en Roma, pero es algo diferente al que luego se realizó. Consistía en una gran superficie rectangular dividida en dos partes que se articulan en torno a diferentes patios, centrada por la basílica que emergía visualmente del conjunto, no sólo por la cúpula, sino por estar rodeada de cuatro torres. Se han señalado diversas fuentes para este edificio: la arquitectura hospitalaria española, el palacio de Diocleciano en Spalato, el templo de Salomón o la arquitectura monástica medieval, siendo posiblemente la confluencia de estos dos últimos los prototipos a tener en cuenta: la experiencia de las tipologías conventuales que relacionan a la iglesia con un sistema de patios, y el templo de Salomón con el que se la ha comparado repetidas

²⁸ V. Nieto, A. Morales, F. Checa, *Arquitectura...*, op. cit., p. 258–261.

²⁹ B. Blasco Esquivias, *Arquitectos...*, op. cit., p. 63 ss.

³⁰ J. Rivera Blanco, *Juan Bautista de Toledo y Felipe II. La implantación del clasicismo en España*, Valladolid 1984, p. 101 ss.

veces³¹. Es significativo que Felipe II costeara la edición del libro que los jesuitas Prado y Villalpando escribieron sobre la reconstrucción del templo interpretando la profecía de Ezequiel, como precisó Juan Antonio Ramírez³². George Kubler, que hace también un magnífico estudio del monumento, alude asimismo a otros condicionantes simbólicos: al haberse obtenido la victoria de San Quintín el día de la festividad de San Lorenzo, se dedicó a este mártir de origen hispano, lo que contribuye a la exaltación de lo nacional desde el ángulo religioso, y se ha querido ver una esquematización de su atributo en la planta general³³.

Juan Bautista de Toledo murió en 1567, y en 1574 se inicia la basílica, eje del conjunto y la parte que presentó más complicaciones para el rey y su equipo de arquitectos. Su proyecto fue sometido a diversas críticas, especialmente por parte del ingeniero Francesco Paccioto a quien se debe la sustitución de la planta basilical por otra cuadrada, de mayores dimensiones, más relacionada con la basílica de San Pedro del Vaticano. Se suprimieron dos torres, las bóvedas ovaladas y se cuadró el edificio que ganó en coherencia y sencillez pero siempre se mantuvo la imponente presencia de la cúpula y los coros alto y bajo. El carácter funerario explica algunos de los rasgos del edificio como el énfasis con que se trata el tema de la planta centralizada, la importancia de esta cúpula sobre tambor, la primera que así se elevó en España, y la cripta-panteón, que no se terminaría hasta el siglo siguiente. La cúpula acentúa el carácter centralizado de la iglesia y refuerza el eje vertical generador de la composición total del edificio. Por otro lado, tal vez por influencia de los monjes sobre ideas que podían considerarse poco instructivas, cuando no judaizantes, Felipe II cedió en sus motivaciones políticas originales para adaptarse a una coyuntura motivada en parte por las presiones inquisitoriales y la doctrina tridentina, incidiendo más en los fines didácticos y funerarios³⁴.

El comienzo de la construcción de la basílica coincide con la importancia progresiva que en las obras del monasterio estaba adquiriendo el matemático y arquitecto Juan de Herrera, a quien se debe la responsabilidad final de la basílica y la resolución de sus

³¹ *Dios arquitecto*. J. B. Villalpando y *el Templo de Salomón*, ed. J. A. Ramírez, Madrid 1991, passim.

³² J. A. Ramírez, *Del valor del templo al coste del libro. Las finanzas de Salomón, el mecenazgo de Felipe II, y Juan Bautista Villalpando*, “Boletín de Arte” 1988, no. 9, p. 19–45.

³³ G. Kubler, *La obra del Escorial*, Madrid 1984, p. 90 ss.

³⁴ J. Rivera Blanco, *Juan Bautista de Toledo...*, op. cit., p. 285–289; R. Taylor, *Arquitectura y magia. Consideraciones sobre la idea de El Escorial*, “Traza y Baza” 1976, no. 6, p. 5–62; C. von der Osten Sacken, *El Escorial. Estudio iconológico*, Madrid 1984, passim; F. Checa Cremades, *Felipe II, mecenas de las artes*, Madrid 1992, p. 202; F. Marías, *La iglesia del Escorial: de templo a basílica*, [en:] *Felipe II y el arte de su tiempo*, Madrid 1998, p. 29–53; R. Flórez Flórez, I. Balsinde Rodríguez, *El Escorial y Arias Montano*, Madrid 2000, passim.



76. El Escorial, 1563–1584

problemas, así como los gigantes pilares (il. 76). La atención a la zona del ábside plano de la iglesia, alrededor del cual se desarrolla el palacio, se debe a su consideración como ámbito estrictamente cortesano, cuya razón hay que verla en las ideas acerca de la majestad oculta del rey, escondido y sólo en contacto con Dios, también oculto en el espacio dedicado al Santísimo Sacramento. Y asimismo por encontrarse sobre el nivel de la cripta, lo que explica la solución del presbiterio elevado³⁵.

Terminados los patios de la clausura, en 1569 se inició el claustro grande de los Evangelistas, cuya solución final también se debe a Herrera, quien resuelve los paramentos con una elegante superposición de órdenes dórico y jónico de pilastras con columnas adosadas, siguiendo modelos serlianos (il. 77). Las obras terminaron en 1579 aunque el espléndido templete, pieza clave de su simbología, no se inició hasta 1586. El claustro es procesional, ubicado en uno de los lados de la iglesia y en él desemboca la escalera, pieza excepcional y de lo más discutida. José de Sigüenza, cronista de la obra de El Escorial, no dudó en atribuirle al Bergamasco, sin embargo el exhaustivo estudio de Catherina Wilkinson Zerner, propone a Herrera como autor del proyecto³⁶.

La última parte construida fue la crujía de la entrada sobre la que se encuentra la biblioteca y cierra el patio de los Reyes que de este modo recuperaba el sentido de atrio de la basílica. La gran portada de acceso es también de Herrera, prelude de la verdadera fachada de la basílica, resuelta con cinco arcos y medias columnas dóricas coronadas por las estatuas de los Reyes de Judá, aunque Herrera había propuesto la forma abstracta

³⁵ C. Wilkinson Zerner, *Juan de Herrera. Arquitecto de Felipe II*, Madrid 1996, p. 90–121.

³⁶ *Ibidem*, p. 101 y ss.



77. El Escorial, patio de los Evangelistas, 1569–1579

de las pirámides enfatizando el carácter funerario. A él se debe asimismo el sistema de cubiertas a dos aguas, empizarradas, resaltando las torres de las esquinas con un hermoso juego de chapiteles, clara referencia al mundo flamenco que Herrera conocía y era del gusto real.

También al gusto del monarca se debió el emplazamiento del edificio y su integración en la naturaleza. Está todo rodeado de jardines, huerta y naturaleza acentuando su carácter de retiro espiritual en el campo, como lo quería el rey que hizo de este enclave el lugar donde transcurrían sus “vacaciones sagradas” y donde había edificado su mansión para la muerte³⁷.

La preponderancia que Herrera había alcanzado junto al rey le permitió tener en su mano todas las empresas constructivas de la corona que antes se hubieran adjudicado a diferentes maestros. Interviene en las residencias reales, en obras como el Alcázar de Toledo y el palacio de Aranjuez; realizó el proyecto para la Lonja de Mercaderes de Sevilla (Archivo

³⁷ P. Martínez-Burgos, *El Greco, el pintor humanista. Obra completa*, Madrid 2004, p. 157.

de Indias), un edificio que es pura simetría, un cuadrado exacto encerrado en su propia perfección (il. 78), y aunque no fue a Sevilla, envió a Juan de Minjares, responsable de las pirámides escurialenses, un tanto desproporcionadas, que se han convertido en *Leitmotiv* de la arquitectura sevillana. Herrera se centró más en las obras de la catedral de Valladolid, donde se construía antes una colegiata en la que habían intervenido Riaño y Rodrigo Gil de Hontañón, aunque muerto éste las obras se apagaban. Felipe II quería dotar de catedral a su ciudad natal, pero el país ya declinaba. Herrera debió dar las trazas entre 1580–1585, que anulaban lo realizado anteriormente, y hubo bastante actividad hasta 1594 cuando el maestro, enfermo, se retira a Madrid, donde dirigirá la Academia de Matemáticas, dejando la obra en manos de sus discípulos, que no supieron comprender la grandiosidad de su proyecto y la obra quedó disminuida. Afortunadamente se conservan las trazas de Herrera que suponen la definición más acabada de su estilo personal³⁸.

En pleno fragor de las obras escurialenses, en 1577, El Greco llegó a España. Se ha indicado que Felipe II no comprendió sus propuestas y él se refugió en Toledo, pero no fue rechazado por su calidad o estilo sino por su interpretación de los textos sagrados. Felipe II sabía distinguir la piedad privada de la liturgia colectiva, que debía estar arropada en imágenes de claro contenido dogmático y ejecución formal, y vio en su arte, tan intelectualizado, la dificultad para ser entendido como imagen de culto³⁹.

A Toledo llegó de la mano de Luis de Castilla, hijo del deán de la catedral Diego de Castilla, quien supervisaba las obras de construcción y amueblamiento del convento de Santo Domingo el Antiguo, encargándole tres grandes retablos para el mismo, y también a ellos se debe el encargo del cuadro *El Expolio* para la sacristía de la catedral, obras magníficas que sostuvieron su reputación en la ciudad del Tajo⁴⁰.

Los años de estancia de El Greco en España (1577–1614) suponen un período de grandes transformaciones en la arquitectura hispánica. Su llegada coincide con los últimos coletazos del manierismo romanista, que será sustituido por una corriente de clasicismo severo que se difunde desde El Escorial. Pero, aún siendo muy importante el peso de esta arquitectura realizada en torno a la corte, no puede olvidarse el prestigio de otros centros de finales del siglo XVI, como el “italianizado sur” o las zonas de Toledo, Valencia o Valladolid, que alcanzan un destacado protagonismo.

Toledo no era entonces una ciudad decadente y en quiebra, si bien es cierto que había perdido preponderancia, sobre todo desde que en 1561 Felipe II, después de residir dos

³⁸ C. Wilkinson Zerner, *Juan de Herrera...*, op. cit., p. 87 y 122.

³⁹ P. Martínez-Burgos, *El Greco...*, op. cit., p. 166.

⁴⁰ J. Brown, *El Greco, el hombre y los mitos*, [en:] *El Greco de Toledo*, cat. exp., Madrid, Museo Nacional del Prado, Madrid 1982, p. 16.



78. Sevilla, lonja, 1584–1598



79. Toledo, catedral, capilla-relicario “el Ochoavo”, 1604–1653

años en la ciudad, creando esperanzas en ella, trasladó la corte a Madrid⁴¹. Toledo fue un importante foco clasicista con Nicolás de Vergara el Mozo, quien en 1604 había diseñado la planimetría del Sagrario de su gótica catedral, donde ya en el proyecto de 1591 quedaba plasmado el camarín de la Virgen del Sagrario, el primero construido en España de esta tipología que es una gran aportación de la arquitectura barroca española. Las obras de la capilla-relicario del “Ochoavo” de la catedral (il. 79), con la que comunica, también trazada por Vergara, se reanudaron en 1622 según el proyecto de Juan Gómez de Mora pero el presentado por Jorge Manuel Theotocópuli, el hijo de El Greco, organizando el marco arquitectónico en función de la luz cenital de la poderosa linterna y con mayor riqueza decorativa en detrimento de la tradicional severidad, resultaba innovadora y apuntaba a un nuevo estilo. El importante escenógrafo italiano Giovanni Battista Crescenzi apoyó el proyecto, que no fue aprobado por el Cabildo y, aunque Jorge Manuel realizó otro más conservador, la

⁴¹ R. L. Kagan, *La Toledo del Greco*, [en:] *El Greco de Toledo*, op. cit., p. 35 ss.

muerte no le permitió realizarlo⁴². Antes había intervenido en el ayuntamiento, con Juan Bautista Monegro, otra destacada muestra de clasicismo, también con diseño de Herrera⁴³.

En Alcalá de Henares Gómez de Mora realizó la iglesia de las Bernardas (1618), que con planta oval inserta en un bloque cúbico que aloja las capillas, acusado chapitel y clásica fachada de piedra y ladrillo, se adapta al modelo jesuítico. Y en Madrid, además de la Plaza Mayor (1617) e intervenciones en el alcázar, dio los planos para la cárcel de corte (1629) y el ayuntamiento. También dio trazas para el panteón de El Escorial, cuyas obras, detenidas desde 1598, reanudó Felipe III en 1617, siendo Crescenzi autor del novedoso ornato⁴⁴.



80. Córdoba, bóveda de la catedral, 1607

En Andalucía pervive el recuerdo de su fecundo renacimiento y manierismo, pero la arquitectura, manipulando formas ornamentales y esquemas clasicistas, ofrece notable vitalidad. Esta arquitectura mantiene tres características: la tradición de las iglesias de cajón (Sagrario de Sevilla), fachadas organizadas rítmicamente con preocupaciones retóricas de tipo visual paralelas al retablo (Hospital de La Caridad) y ornamentación de yeserías con diseños del repertorio italiano y nórdico, cuyo punto de arranque son las bóvedas de la catedral de Córdoba (1607; il. 80), que irán evolucionando en formalizaciones más

⁴² F. Marías, *La arquitectura del renacimiento en Toledo (1541–1631)*, Toledo 1983, II, p. 97 y III, p. 196, 212.

⁴³ C. Wilkinson Zerner, *Juan de Herrera...*, op. cit., p. 85.

⁴⁴ V. Tovar, *Arquitectura madrileña del siglo XVII. Datos para su estudio*, Madrid 1983, p. 67 ss.; A. Cámara, *Arquitectura y sociedad...*, op. cit., p. 35 ss.



81. Málaga, iglesia de los Jesuitas, 1604–1630

carnosas y naturalistas y acabarán desmantelando la retícula arquitectónica (S^a María la Blanca)⁴⁵.
Las órdenes religiosas jugaron en esta etapa un papel primordial, especialmente la Compañía de Jesús, que formó excelentes matemáticos y arquitectos. En Andalucía trabajaron los padres Bustamante y Villalpando, proyectando éste el Colegio de San Hermenegildo de Sevilla (1578), de planta elíptica y plástica decoración, que dirigió el hermano Pedro Sánchez quien, junto con Pedro Pérez, proyectó para Málaga la pequeña iglesia circular del Colegio de San Sebastián (1604; il. 81), con una espléndida bóveda encamonada, la primera de España, destacando la impronta serliana de su alzado. Sánchez repitió esta planta en otras obras, como San Antonio de los Portugueses en Madrid (1624). En ésta, la iglesia del Colegio Imperial (1620), al modo del Gesú de Roma, ofrece nuevos valores y ritmos italianizantes en el tratamiento del muro y en su espléndida bóveda encamonada, terminando este conjunto otro notable arquitecto jesuita, el hermano Bautista, cuya actividad se reparte entre la corte y Toledo⁴⁶.

Pero fueron muchos los frailes arquitectos, destacando entre los agustinos fray Alberto de la Madre de Dios, continuador del arquitecto regio Francisco de Mora, al cual

⁴⁵ G. Kubler, *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*, Madrid 1957, p. 26 ss. (Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispánico, XIV); R. Camacho Martínez, P. A. Galera Andreu, *Arquitectura barroca en la Alta Andalucía*, [en:] J. Bernalles Ballesteros et al., *El arte del Barroco: urbanismo y arquitectura*, Sevilla 1989, p. 106 (Historia del Arte en Andalucía, VI).

⁴⁶ A. Rodríguez G. de Ceballos, *El arquitecto hermano Pedro Sánchez*, "Archivo Español del Arte" 43, 1970, no. 169, p. 60 ss.; R. Camacho Martínez, *Aportaciones al estudio del Manierismo en Málaga: la iglesia del Santo Cristo, antigua del Colegio de la Compañía de Jesús*, "Boletín de Arte" 1980, no. 1, p. 74–85; A. Cámara, *Arquitectura y sociedad...*, op. cit., p. 114 ss.

sigue los pasos en las iglesias de Lerma. Mora había trabajado para el valido, Duque de Lerma, y en su ciudad natal además de la traza urbana llevó a cabo su magnífico palacio y muchas iglesias; creó una tipología de iglesia carmelitana, sencilla y de gran porvenir, que difundió ampliamente Fray Alberto a través de la Encarnación de Madrid (1611–1616).

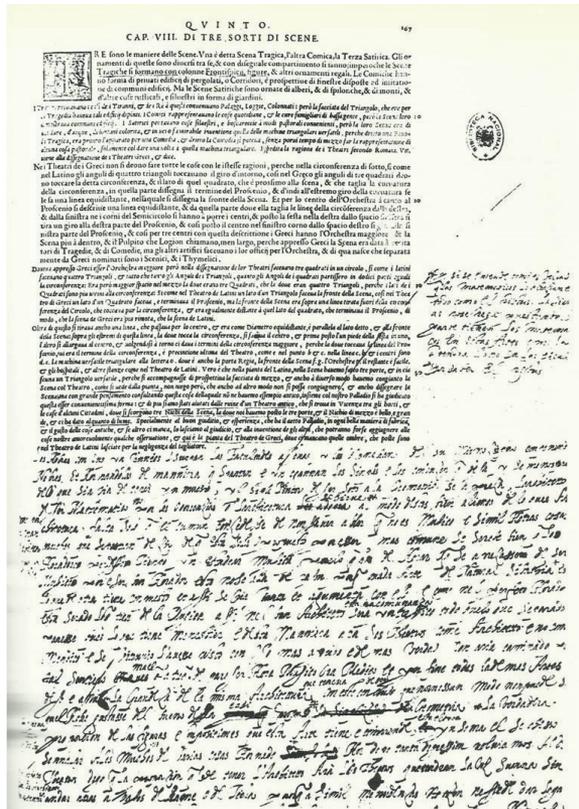
Finalmente hay que señalar el debate arquitectónico que se genera por medio de la lectura de la tratadística italiana y la acelerada traducción de sus textos, aunque también hay obras originales, siempre basadas en la aceptación de la doctrina vitruviana. La tratadística apareció en el Renacimiento pero hay un precedente ilustre, el libro de Vitruvio, *De architettura*, redescubierto en el Renacimiento y del que se hicieron numerosas ediciones, incluso en España, aunque muchas quedaron inéditas, como la realizada hacia 1555 por Lázaro de Velasco, el hijo de Jacopo Florentino el Indaco, que en su proemio demuestra profundos conocimientos sobre la arquitectura y arquitectos españoles, lo que le convierte en el primer historiador de la arquitectura española.

De las obras publicadas, Francisco Villalpando tradujo el *Tercero y cuarto libro de architettura* de Serlio (1552), el más importante recetario de modelos para los arquitectos españoles. En 1582 el arquitecto Miguel de Urrea publicó la versión castellana de Vitruvio que, a pesar de lo farragoso del texto, fue la más utilizada por los arquitectos españoles hasta finales del siglo XVIII. En la misma fecha se publicó la traducción de *Los diez libros de arquitectura*, de Alberti, traducidos por Francisco Lozano, y la *Regla* de Vignola, traducida por Patricio Cajés, en 1593. La importancia concedida a Palladio se manifiesta en la traducción del *Libro I de arquitectura* por Francisco de Praves en 1625⁴⁷.

No obstante los tratados publicados en castellano circulaban desde mucho antes. Diego de Sagredo escribió *Medidas del Romano* (Toledo 1526) que recoge las teorías de Vitruvio y, en texto dialogado, viene a ser una preceptiva sobre las formas y medidas que deben tener los elementos arquitectónicos, en relación con las proporciones del cuerpo humano⁴⁸. El libro de Juan de Arfe *De varia conmesuración para la escultura y arquitectura* (Sevilla 1585) es una prueba más de la vigencia de los postulados de Vitruvio, Alberti, Vignola y Serlio; su libro IV es el dedicado a la arquitectura donde resume lo fundamental de los órdenes, sirviendo para los orfebres y arquitectos, y en el I recoge los *Elementos de Euclides*.

⁴⁷ A. Bonet Correa, *El libro de arte en España*. Catálogo de la Exposición bibliográfica para el XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte, Granada, 1973, I, Granada 1975, p. 21; A. Cámara, *Arquitectura y sociedad...*, op. cit., p. 155 ss.

⁴⁸ D. de Sagredo, *Medidas del Romano* (1526), eds., introducción F. Marías y A. Bustamante, Madrid 1986, passim.



82. Vitruvio, *De architectura*, a cura di D. Barbaro, Venezia 1556, ejemplar anotado por El Greco hacia 1592

También Herrera dejó textos inéditos: el *Tratado de la figura cúbica*, de índole filosófica y matemática, valora la perfección del cubo como figura que contiene todas las operaciones matemáticas posibles. Otro manuscrito, *Arquitectura y máquinas*, centrado en el principio motoriz de las grúas empleadas en El Escorial, tiene un carácter mucho más técnico.

⁴⁹ El *Libro de arquitectura* de Hernán Ruiz, el Joven, ed. P. Navascués Palacio, Madrid 1974; A. Morales Martínez, *Hernán Ruiz, el Joven*, op. cit., p. 129 ss.

⁵⁰ S. García, *Compendio de arquitectura y simetría de los templos*, ed. J. Camón Aznar, Salamanca 1941, passim; A. Bonet Correa, *Figuras, modelos e ideas en los tratadistas españoles*, Madrid 1993, p. 179-189.

⁵¹ *El Tratado de arquitectura* de Alonso de Vandelvira, ed. G. Barbé-Coquelin de Lisle, I-II, Albacete 1977, passim.

Aunque publicados en el siglo XX, el *Libro de arquitectura* de Hernán Ruiz el Mozo (1974) se redactaría hacia 1560 y no se concibió para la imprenta sino como un instrumento de trabajo personal, pero traduce el primer libro de Vitruvio y otros textos teóricos, de Alberti y Serlio, incorporando interesantes dibujos⁴⁹. Rodrigo Gil de Hontañón, en su libro (recogido en el de Simón García), trata de conciliar a Alberto Durero y Vitruvio con la tradición gótica⁵⁰. Alonso de Vandelvira escribió entre 1575-1590 el *Libro de traças de cortes de piedra*, un excepcional tratado técnico de cantería que recoge las enseñanzas de su padre; aunque perdido el original, que en 1596 guardaba Herrera en El Escorial, se han conservado copias y se publicó en 1977⁵¹.



83. El Greco, *Vista y plano de Toledo*, hacia 1600, Toledo, Museo del Greco

Asimismo El Greco se interesó por la arquitectura y la teoría arquitectónica. Poseía una importante biblioteca, 130 libros en aquella época es una cantidad nada despreciable que se conocen por los inventarios realizados por su hijo⁵². Algunos libros tienen *marginalias* en los que dejó sus ideas artísticas, como una edición de las *Le vite de' piú eccellenti pittori, scultori e architettori* de Vasari y un Vitruvio de la Biblioteca Nacional de Madrid, en edición de Daniele Barbaro (1556), que Marías y Bustamante atribuyen, con fundamento, al Greco quien lo pudo anotar hacia 1592 (il. 82)⁵³.

Entre sus contemporáneos, Francisco Pacheco señala que había escrito de arquitectura e intervenido en obras de arquitectura efímera y sabemos que algunos de sus retablos responden a su propio diseño⁵⁴. Antonio Palomino en el siglo XVIII, que considera extravagante su pintura y la ridiculiza “así en lo descoyuntado del dibujo como en lo desabrido del color”⁵⁵, lo llamó arquitecto. Más avanzado el siglo se incluye en el diccionario de arquitectos de Eugenio de Llaguno y Amírola, atribuyéndole más obras de las que realizó, si bien se considera que participa “un poco de la sequedad que se le nota en las otras artes”⁵⁶, y Juan Agustín Ceán Bermúdez indica que hizo trazas y “se ejercitó también con inteligencia en la escultura y arquitectura”⁵⁷. La crítica postromántica, que vio en su poco convencional estilo el aura de un gran maestro, quiso presentárnoslo como “nuestro Miguel Ángel”, genial pintor, escultor y arquitecto. Una crítica más rigurosa y documentada ha precisado la verdadera dimensión de su hacer artístico, pero de su interés por el diseño arquitectónico y la perspectiva y por la ciudad no cabe duda, y de ello dan cuenta asimismo sus interesantes y sugerentes vistas de Toledo (il. 83)⁵⁸.

⁵² J. Riello, *La biblioteca del Greco*, [en:] *La biblioteca del Greco*, eds. J. Docampo, J. Riello, cat. exp., Madrid, Museo Nacional del Prado, Madrid 2014, p. 64 ss., 164–169.

⁵³ F. Marías, A. Bustamante, *Las ideas artísticas de El Greco. Comentarios a un texto inédito*, Madrid 1981, p. 17, 60 ss.

⁵⁴ F. Pacheco, *Arte de la pintura, su antigüedad y su grandeza* (1649), ed. B. Bassegoda i Hugas, Madrid 1990, p. 537.

⁵⁵ A. Palomino, *El Museo pictórico y escala óptica* (1715), Madrid 1947, p. 840–841.

⁵⁶ E. de Llaguno y Amírola, *Noticia de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*, ilustradas y acrecentadas con notas, adiciones y documentos por J. A. Ceán Bermúdez (1797¹), III, Madrid 1977, p. 138–139.

⁵⁷ J. A. Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España* (Madrid 1800), V, Madrid 1965, p. 3, 5.

⁵⁸ F. Marías, *La imagen de la ciudad mediterránea*, [en:] *Las ciudades históricas del Mediterráneo. Fuentes literarias y representación gráfica. Del Mundo Antiguo a la Edad Contemporánea*, eds. R. Camacho Martínez, E. Asenjo Rubio, Málaga 2008, p. 74–82.

Architektura hiszpańska pomiędzy rokiem 1541 a 1614*

Streszczenie

Sztuka europejska XVI wieku jest recepcją świata klasycznego. Hiszpańska architektura połowy wieku XVI otwiera się na renesans w momencie, w którym nie zanikł jeszcze całkowicie wpływ gotyku, a na niektórych obszarach nadal istnieje fenomen stylu mudéjar. Szczególnego znaczenia nabiera w niej rola monarchii, do czego przyczynia się kontemplacja klasycznych form jako artystycznego wyrazu potęgi władzy. Dla monumentalnych dzieł, jakimi są katedry, nastaje czas wyjątkowy. Wielkie znaczenie ma w tym okresie architektura pałacowa, która – choć nie występuje tak często – przejawia się w dziełach tak znaczących, jak pałac Karola V w Grenadzie i pałac-klaszytor-panteon Eskurial, przedsięwzięcie Filipa II.

Lata, które El Greco spędził w Hiszpanii (1577–1614), przyniosły zasadnicze zmiany w architekturze hiszpańskiej. Jego przybycie zbiega się w czasie z końcem manieryzmu, który zostanie zastąpiony przez surowy i ciężki klasycyzm promieniujący z Eskurialu. Jednak, choć architektura dworska pozostanie nadal bardzo istotna, nie należy zapominać o prestiżu innych centrów, jak „włoskie południe” czy tereny wokół Toledo, Walencji, Valladolid, które odgrywały w architekturze kluczową rolę. Wielki wpływ na architekturę miały w tym okresie również wspólnoty zakonne, głównie za sprawą dobrego architektonicznego wykształcenia niektórych swych przedstawicieli.

Debata architektoniczna pobudzana była przez lekturę włoskich traktatów i ich przekłady; istniały też dzieła oryginalne, zawsze jednak nawiązujące do zasad Witruwiusza i teorii porządków architektonicznych. Nie było to obce El Grecowi, który czytał wiele dzieł i odnotowywał swe opinie na marginesach.

* Przeł. Marta A. Urbańska.