

## EL RENACIMIENTO DE LA CULTURA URBANA MERIDIONAL (S.XIV-XVI)

### 1ª PARTE

#### 5.1. Los espacios del comercio marítimo: El gótico meridional en la empresa ultramarina Catalano-Aragonesa

El ambiente prerrenacentista emerge en el s. XIV en varios puntos de la geografía italiana; el mercado de Génova con el Levante y el de Oriente con Venecia originó la nueva clase social de los banqueros. Tras el desastroso conflicto entre los Pedros, *el Ceremonioso* intenta resolver la crisis económica tratando de incorporar a Murcia a la Corona de Aragón, atrayendo el comercio con los nazarís y buscando el dominio del Mediterráneo frente a Castilla y Génova. El expansionismo político y económico aragonés continúa con la reintegración a la Corona de Aragón de Mallorca, la toma del Rosellón, las disputas por la posesión de Cerdeña, la alianza con Venecia (1351) desencadenante de las guerras del Bósforo (1350-89), y la afiliación de la *Gran Compañía Catalana* (1381) hasta el momento se encontraba bajo la protección y las órdenes de Sicilia.

Los comerciantes catalanes enfrentados con los genoveses se hacen con las rutas del comercio en el sur y el Oriente. La conquista y colonización de los feudos de Cerdeña sirve a los aragoneses para hacerse con la propiedad de las casa salineras y las atuneras – *le tonnara*- un tipo de almacenes que será adoptado en las construcciones de las atarazanas de Valencia y Barcelona. En la nueva sociedad de la promoción pública los hombres de negocios, nobles y burgueses se rodean de la clientela. Los *fondacos* verán de nuevo la aparición de estos mercaderes cristianos que pernoctaban en las hospederías separados de los judíos. Al mercado de los frutos secos, mastique, alumbre,<sup>1</sup> trigo y textiles, se suman las actividades corsarias con la captura y venta de botines, esclavos y cautivos que aportan considerables beneficios tanto a cristianos como a berberiscos. El *Ceremonioso* recuperó las antiguas rutas norteafricanas devolviendo las actividades marineras a las poblaciones litorales beneficiándose de la modernización de los graos de Valencia, Dénia, Xàbia, La Vila Joiosa y Alicante.

Frente al poder aristocrático la Corona Catalana-Aragonesa se diseñó una estructura económica basada en la instalación de Consulados más allá de sus posesiones meridionales e italianas. En el momento de la conquista de Nápoles se inicia el dominio catalán del espacio marítimo con la inauguración del *Consulado de Mallorca* (1343). La burguesía mercantil y las grandes compañías comerciales alicantinas inician la construcción de atarazanas y astilleros a lo largo del litoral incentivando la navegación de cabotaje. La obtención de grandes beneficios derivados del peaje permitió a los operadores la creación de una red de consulados que permitían la organización de grandes convoyes escoltados y el control de los centros de producción de La Marina. Así es como las compañías navieras privadas financian la instalación de las Atarazanas de Valencia y los astilleros en los arsenales de La VilaJoiosa, al mismo tiempo que finaliza la construcción y modernización comercial de los Consulados de Barcelona (1358), Tortosa (1363), Gerona (1385) y Perpignán (1388).

---

<sup>1</sup> Los alumbres de Villaricos y Mazarrón competían con los italianos,, en las explotaciones trabajaban esclavos.

Las *fondachi* de Venecia, Londres, Brujas o Amberes imitan el modelo de los *consolats* catalanes que se encontraban en los principales centros comerciales de Bizancio, Siria, Alejandría, Rodes, Sicilia e Italia, y cuya legislación aparece en el conocido *Libre de Consolat de Mar* del s. XIV.

El comercio transmediterráneo durante los siglos XIII y XIV estuvo dominado por genoveses, venecianos, catalanes y mallorquines. Desde el *Reyno de Valencia* partían las galeras *grossas* de mercancía que descargaban y se aprovisionaban (*muda*), a través de las rutas de las islas (Cerdeña, Sicilia), la ruta de los lombardos (Milán-Valencia-Flandes), la ruta africana (Dénia-Ibiza, Mallorca, Sicilia y Alejandría) y posteriormente las rutas atlánticas. Los comerciantes flamencos y alemanes competían con los catalanes realizando la *muda* de Venecia, Florencia, Granada nazarí y el Magerb. Las comunidades hebreas asentadas en Mallorca y Cataluña fueron patrocinadas por la Corona de Aragón-, propiciando una revolución cartográfica, dominando así el comercio del oro africano que seguía la ruta de los mercaderes judíos.

La literatura de los viajes a China y la India fue muy difundida, así como los itinerarios de las caravanas en los planisferios figurativos catalanes y mallorquines. La última entrada de conocimientos técnicos orientales en Europa viene por vías asiáticas después la conquista de Persia por los mogoles. La prosperidad económica y cultural de los territorios centro-asiáticos se debe al impulso dado a la *Ruta de la Seda* entre la nueva capital Samarcanda y Bagdad, donde acuden los mercaderes de Rusia, Tartaria, India y China. Los relatos, crónicas y memorias del Extremo Oriente de Carpin, Rubrouck, Marco Polo, Ricold de Montecroce, Odorico de Pondenone, Jean de Mandeville, describen las costumbres, los palacios y las artes en tierras lejanas.

En la ciudad de La Palma antiguo feudo templario se especializaron en la realización de mapamundis destinados a navegantes y comerciantes. Pedro IV el Ceremonioso como patrocinador y protector de las Ciencias y la Astronomía encarga bajo la supervisión del príncipe Juan la elaboración del "*Atlas catalán*" de 1375 - guardado en la *Biblioteca Nacional de París*- asignando la factura a la familia judía de conversos Cresques en la que destaca **Abraham Cresques** relacionado con **Dulcert** y su hijo **Jaume Ribes** "Jaffuda" en cuyos trabajos para el infante portugués Enrique I *el Navegante* el gran Mestre de la *Orden de los Caballeros de Cristo* fundada en 1319 heredera del Temple.

El *Atlas de Cresques* contiene datos y detalles criptográficos que los investigadores tratan de relacionar con el conocimiento que podían tener los templarios de la ruta a la Indias Orientales. La nueva forma de presentación de la geografía terrestre en los *portulanos* o cartas marítimas descubrirá por primera vez las islas del Archipiélago canario donde llegaron numerosas expediciones portuguesas, genovesas y mallorquinas. Según los relatos el Temple poseía una Encomienda en el archipiélago donde tomaban la ruta a las Azores y a las islas del Pacífico indicada en este portulano. Los romanos llamaron a este archipiélago las Islas de Fortuna donde las expediciones de Juba II encontraron un templo dedicado a Juno.<sup>2</sup> (fig.1)

---

<sup>2</sup> José Antonio HURTADO GARCIA: De cómo el Temple llegó a América antes del descubrimiento oficial. En "*Codex Templi*", (Madrid, 2005), pág. 603-640.

Los viajeros descubrieron un Imperio mongol con unas relaciones sociales muy definidas influenciadas por el ideal islámico medieval de la ciudad y las costumbres nómadas. En la planificación urbanística en todas las ciudades grandes y pequeñas del imperio de Tamerlán destacaban por la ordenación de calles, plazas y barrios, y su arquitectura civil con escuelas, hospitales, mezquitas, palacios, mausoleos y el ceremonial en los tradicionales campamentos de tiendas nómadas o *almahalas tártaras* revestidas con ricos tejidos y levantados en el interior de los jardines persas. El tipo de mansión residencial o *corte* de las poderosas familias de comerciantes recogen el modelo de la *Corte del Miliore* (Polo) formada por un conjunto de edificios alrededor de un patio.

La influencia turco-mongola instaladas en el Oriente árabe y la expansión *abbassí* en Egipto dio un impulso a los musulmanes por conservar y ampliar su geografía política. Los establecimientos musulmanes y morerías se acoplan entre las ciudades amuralladas de China. No ocurre lo mismo en Anatolia donde las comunidades de mercaderes estaban separadas entre sí. Los turcos *sunníes* que poseían esclavas griegas difunden el nestorianismo a través de sus templos y monasterios. El tangerino Ibn Battuta recrea la estabilidad que se vivía en el Oriente sustentada en una base gremial donde se restauran los caminos, se da protección a los comerciantes y destaca la eficacia del sistema de postas. En su *rihla* da cuenta del universo musulmán en el s. XIV, donde la dinastía mameluca custodiaba los Santos Lugares y extendía su geografía política hacia la India.

En época nazarí las fundaciones pías dedicadas a la solidaridad y al hospedaje de los peregrinos adquirieron gran fama. Estos monasterios o *ribat* también denominadas *zagüías*, portaban el nombre de un gremio, regentadas por hermandades que guardaban de los legados piadosos. Entre los morabitos más importantes de la Península se encontraba la *Rábida del Águila* en Granada que impresionó a Ibn- Batuta por su gran baraca. A estos patios como el de los naranjos de la Mezquita de Málaga dedicó grandes alabanzas. Un centro místico con carácter popular en estos tiempos fue la ciudad de Salé donde llegaron artesanos *andalusís*.<sup>3</sup>

La experiencia directa de los viajeros plasmada en los libros de viajes dio lugar a una literatura fantástica en donde el sentimiento de asombro, pasmo y admiración componen el género medieval de la *maravilla*, tan presente en los libros de caballería.<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> Además de los datos etnográficos y la descripción de lejanas ciudades donde existían comunidades musulmanas, llama la atención los datos sobre edificios religiosos y escuelas que encuentra a su paso. Battuta seguidor de la ortodoxa escuela *maliki* hace mención en sus visitas piadosas de la de las *zagüías* u organización de alojamientos piadosos a lo largo de las rutas en Asia Menor y el Oriente Medio, de las escuelas coránicas célebres de Bagdad y Wasit, las de Hinarwr en la India, los templos y monasterios de la secta cristiana de nestorianos en China que fueron supervisados por los turcos. De la introducción, traducción y notas de Serafín FANJUL y Federico ARBÓS. En "Ibn Battuta. A través del Islam", (Madrid, 2005). Basada en la edición de Defrèmerly-Sanguinetti (París, 1854) y publicada por Anthropos también en París en 1969.

<sup>4</sup> La relación maravillosa de la embajada castellana de Ruy González de Clavijo titulada "Embajada a Tamerlán" será citada en obras contemporáneas de la literatura caballeresca como las "Sergas de Esplandián" centrada en temas orientales. El poderío mongol obligaría a los embajadores cristianos a emprender largas y costosas misiones para negociar en territorio asiático. El rey de Castilla Enrique III el Doliente enviará a Ruy González de Clavijo como delegado de una embajada diplomática a Oriente y en cuyo relato describe sus experiencias desde que salió de Cádiz en 1403 viajando por Estambul, Constantinopla, Trebisonda, Armenia y la capital de Tamerlán en Samarcanda, hasta su regreso en 1406. El

El gusto por la mística caballerescas en la Corte aragonesa se remonta a la época de Juan I cuyas aficiones cortesanas y gusto refinado provienen de sus afinidades con las tradiciones del Languedoc (Tolosa) y su apoyo mostrado a los papas de Avignon Clemente VII y el aragonés Benedicto XIII. La cúspide del gótico internacional se corresponde con el reinado de Martín *el Humano* y su relación con el foco cultural del *Castillo de Lusignan* en Poitou, donde residía una de las grandes familias medievales emparentadas con la Corona de Aragón. El folklore pictavino proclive a las leyendas novelescas y a las iconografías fantásticas recaló en la sensibilidad del monarca, construyendo un delicado palacio en Poblet y su residencia favorita *Valldaura* en las cumbres del Tibidabo. El Ducado de Gandía sirvió de residencia habitual del rey Martín I donde se originaron las figuras de la literatura catalana de Ausias March, Joanot Martorell y Roís de Corella.

Las fronteras de la Corona de Aragón se abren a un crisol de creencias mediterráneas donde los motivos orientales se fusionan con el mudejarismo hispano y siciliano, el gusto trobadoresco provenzal dando como resultando una imaginaria apocalíptica. La autonomía conseguida por Mallorca permitió a los artesanos abandonar la arquitectura ojival por la experimentación integrando las manifestaciones artísticas islámicas, sardas, suevas y cruzadas con la dinastía catalana-aragonesa origen del gótico meridional. La nueva clase de comerciantes fueron ampliando las sedes mercantiles locales poniendo sus expectativas en las islas de Mallorca (*los Vich, los Próxita, los Joan de Torres*), Sicilia, Cerdeña (*los Vivas de Cañamas*), Nápoles (*los Próxita, los Boil, Moncada*) y Portugal. En Cerdeña la versión gótica de la arquitectura pisana y genovesa deja paso a las versiones étnico-culturales hispanas con referencias a la dinastía catalana-aragonesa esculpida en *Santa Maria de Donaire* y el castillo ibérico de *Sanjuri*. Córcega permanecerá bajo los preceptos de la arquitectura gótica genovesa. En Sicilia la herencia sueva se transmite a los castillos y palacios de los Chiaramonte. Estas manifestaciones llegan al Sur de Valencia con la repoblación de almogávares concedores de los gustos provenzales en especial en Chipre.

En la lucha contra los berberiscos Martín I no tuvo la suerte de la victoria en Tremecén en contraste con los éxitos en Cerdeña del caballero guerrero Martín *el Joven* que con una flota compuesta por sardos, franceses y genoveses derrotó al conde de Narbona en la famosa *Batalla de San Luri* (1409). Este triunfo memorable fue celebrado con grandes festejos en Barcelona; una muestra del autoritarismo ilustrado con el que gobernaron los últimos reyes aragoneses. Al extinguirse la dinastía aragonesa las esperanzas de mantener un reino mediterráneo italo-hispano se enfrentará con las pretensiones sucesorias de los magnates catalanes como el conde de Urgel con el fin de evitar la

---

soberano tártaro Tamerlán siguiendo el modelo de Alejandro Magno y de los caudillos mongoles consiguió el dominio del área turco-iránica Corasmia, Persia, Mesopotamia, Anatolia, India, Damasco, Alepo y Bagdad, llegaron hasta Crimea y los Urales, e irrumpieron en los territorios del antiguo Imperio Bizantino, el Mediterráneo oriental y los principados latinos del Levante donde encontraron a sus enemigos otomanos a los que vencieron en Ankara. Los comerciantes de Génova y Venecia siguieron con atención las conquistas de Tamerlán donde los nobles herederos de Gengis Khan expandieron su imperio hasta unificar parte del mundo musulmán. El interés por estas culturas estaba arraigado en la ciudad toscana de Siena especializada en estudios orientales, arabistas y hebraicos. Los intereses económicos en Asia Menor y la preocupación por la situación en Oriente dieron lugar al Concilio de Constanza (1414-18). (En Margaret W. LABARGE: Diplomáticos viajeros. En *"Viajeros medievales. Los ricos y los insatisfechos"*, (Guipuzkoa, 2000.), págs. 192-198).

proclamación del infante regente don Fernando que será nombrado a suceder la Corona de Aragón.

A la muerte de *el Humano* el *condottiero* Bernat de Centelles toma partido por Fernando a quien ofrece su apoyo en la *Batalla de Murviedro* donde los partidarios del de Antequera en coalición con las tropas aragonesas y castellanas dan por finalizada la rebelión urgelista liderada por el célebre caballero Antonio de Luna, quien años después consigue suplantarse el poder de Juan II. El monarca Fernando en su etapa de regente reforzó las fronteras de Andalucía y renovó la flota participando en los sitios de las plazas granadinas de Zahara, Ayamonte y Antequera, recibiendo tras la conquista de la ciudad de Malaga el reconocimiento de los nobles caballeros guerreros de toda Europa. A las tareas de Conquista de las plazas andalusís se une la expansión del reino en el Atlántico estrechando lazos con Portugal y en el Mediterráneo llegando a acuerdos con Sicilia, Cerdeña y Nápoles para su futura anexión a la Corona, pactando con el sultán de Egipto la creación del *Consulado de Barcelona* en Alejandría y a la vez rompe el Cisma al retirar la obediencia al papa de Avignon Benedicto XIII refugiado en Peñíscola.<sup>5</sup>

El autoritarismo con el que gobernaron los últimos reyes aragoneses condujo a revueltas sociales, asaltos a juderías y guerras civiles, que junto al Cisma de Occidente fueron las principales causas de la bancarrota provocando el final de la *Casa de Barcelona* (1412). Fernando de Antequera nombrado rey de Aragón (1412-16), fue el primer monarca de la dinastía castellana que llegó a expandir su reino en el Mediterráneo llegando a acuerdos con Sicilia, Cerdeña y Nápoles para su futura anexión a la Corona, pactando con el sultán de Egipto la creación del *Consulado de Barcelona* en Alejandría y rompiendo el *Cisma* al retirar la obediencia al papa de Avignon Benedicto XIII. El apoyo del Papa aragonés, el predicador valenciano Vicente Ferrer y la unión de las dos importantes entidades catalanas representada por la alta burguesía de *La Busca* y el sindicato de *La Biga* formado por comerciantes, menestrales, payeses y artesanos juega entonces un papel importante en el acuerdo para abrir una nueva época en la que gobiernan los soberanos y papas aragoneses.

A la muerte de Fernando de Antequera los cruces entre las casas reales se sucede un clima bélico entre los infantes castellanos y aragoneses alzándose don Alvaro de Luna con el poder en nombre de Juan II. Alfonso V evita entrar en conflicto con los intereses de Castilla y la Orden de Santiago y decide buscar fondos para entronizarse en Italia iniciando su primera campaña marítima militar contra Córcega, Nápoles y Túnez; al regreso por el Tirreno la relativa fortuna de la empresa condujo al monarca a asaltar Marsella contemplando como las huestes reales saquean sus palacios y se apoderaban de la reliquia del cuerpo de San Luis de Tolosa (1423). La vejación a los Anjou dio a Alfonso V una imagen de guerrero y de político estratega catalana-aragonés enfrentado tradicionalmente a Francia y Génova por el control de Nápoles. Este trofeo sirvió al *Magnánim* para hacerse con un bien patrimonial que unido al antiguo *Tesoro Real de la Corona de Aragón* fueron depositados en la Catedral de Valencia (1424), como garantía de préstamos y ayudas para financiar las expediciones militares a Gerba (1429).

---

<sup>5</sup> José Antonio VACA de OSMA: De Martín el Humano a don Fernando de Antequera. El Compromiso de Caspe. En "*Grandes Reyes Españoles de la Edad Media*", (Madrid, 2003), págs, 275-291.

La alegoría de la herencia del monarca muestra la figura del *Magnánim* ante los príncipes cristianos, como el comandante de los ejércitos cruzados, que se dirige a Oriente para entronizar al príncipe en Jerusalén. La anexión de Nápoles (1432-42) sitúa al aragonés en la órbita del pensamiento tradicional en la geopolítica europea de tomar la cruz contra el infiel propagando las anexiones de la Borgoña, Inglaterra y Portugal. El *Magnánim* al convertirse en miembro del la *Orden del Toisón de Oro* (1444) restaura los viejos tiempos del imperialismo catalano-aragonés para ello guardaba con esmero un fragmento de la *Cruz de Santa Elena* heredada de sus antepasados. La boda del duque de Borgoña con Isabel de Portugal y la creación de la *Orden del Toisón de Oro* significaron la gran promesa de progreso para la civilización europea que culminaron en la apertura de las grandes rutas marítimas y fluviales que culminaron en el descubrimiento del Nuevo Mundo.

Tras la *Guerra de los Cien Años* y los años de la *Peste Negra* el ideal caballeresco de las nuevas clases dirigentes proyecta a los pueblos y regiones europeas hacia la moderna civilización. En la trama dinástica europea entra en competición la política centralizadora del estado de Francia -representada por la arquitectura nacional ojival-, frente al nuevo panorama de ciudades mercantiles autónomas conscientes de su pertenencia a un grupo cultural y étnico fieles a su dinastía. Las élites de Génova, Valencia, Gante y Brujas desarrollan un nuevo sistema de valores acordes con el nuevo sistema económico de créditos y las letras de cambio producto de la red comercial mundial del que Castilla permanecerá aislada. La amenaza turca al comercio por las rutas de Oriente obliga a la formación de una coalición entre los inconciliables príncipes italianos de Milán, Florencia y Nápoles cuyas flotas encabezadas por el *Magnanimus* y alentados por el Papado de Nicolás V, dirigen la empresa marina frente a los otomanos.

Alfonso V como defensor de las rutas del comercio catalán y del cristianismo ofrece protección a Centroeuropa (Hungría), los Balcanes y el Mediterráneo Oriental amenazados por los turcos, creando bases navales y consulados en Rodas, Candía, Morea, Albania, Chipre y Alejandría. Las fortalezas catalanas centroeuropeas fueron regidas por fuerzas militares enviadas por el monarca designando sus respectivos alcaides, auténticos virreyes convertidos con el tiempo a la nobleza de Albania, Epiro, Grecia, Esclavonia y Bosnia. Los lugares abandonados por las órdenes militares fueron ocupados como puntos estratégicos y en otras ocasiones prestando su apoyo a los *Caballeros de San Juan de Jerusalén* -luego Orden de Malta- en especial en la política chipriota. A pesar de los refuerzos tanto serbios como húngaros serán derrotados en Kosovo (1448).

La anexión de nuevas regiones como vasallos de la *Casa de Barcelona* transformó el panorama artístico europeo. La arquitectura del príncipe andante conocida entre los investigadores como gótico meridional o gótico dinástico tiene su apogeo en la península con la repoblación y urbanización del *Reyno de Valencia* al transformar las ciudades islámicas en arrabales fundando un nuevo foro poblado de edificios civiles y eclesiásticos góticos. Los puertos y embarcaderos comerciales comienzan su apogeo cuando numerosos mercaderes de Barcelona huyendo de la agitación política en el Principado de Cataluña se trasladan hacia las ciudades del litoral meridional hispano e italiano. El gusto flamenco-borgoñón se une la herencia modernista de la clase catalana

instalada en Sicilia, Cerdeña, Nápoles, Chipre, junto a los modelos autorizados por los artífices de Mallorca, auténticos vertebradores de la arquitectura soberana las tierras ribereñas de la Corona de Aragón.

A mediados del s. XV las soberanas repúblicas italianas llevan a cabo obras de gran envergadura; en Roma las ampliaciones de Eugenio IV serán continuadas por Nicolás V y Alejandro VI; tanto Ferrara como Urbino realizan importantes cambios de fisonomía. En Florencia se llevan a cabo las obras de urbanización de los terrenos insalubres de la Toscana donde Alberti y Stefano realizan prospecciones arqueológicas, germen del renacimiento toscano que penetra a través Nápoles en los feudos de la Corona de Aragón.<sup>6</sup> Las transformaciones urbanas que estaban experimentando las ciudades italianas, flamencas y los principados hanseáticos cuyo eje tradicional de influencias se situaban en la vía entre el Ródano y el Rin, conectaron con la tradición de la estereotomía meridional (sarda, cruzada, siciliana, mallorquina). En este lugar se encontraban las *Puertas de Borgóña* –fortaleza de Besançon– que dirigen sus cañones hacia el interior, al igual que las numerosas fortificaciones artilladas realizadas por Cosme de Médicis duque de Toscana que nos recuerda las trazas de las restauraciones militares angevinas del *Castel Nuovo, Sant 'Elmo* -Castel de l'Ovo y Belfort- y el *Castell Capuano*; recursos de tradición romana transmitidos a las *Puertas de Serranos* de la ciudad flamígera de Valencia.

El gusto manierista cosmopolita europeo se manifiesta en la multiplicidad de modelos locales integrados ahora en la incipiente burguesía industrial valenciana. El gótico meridional medievalista adopta los modelos toscanos y la estereotomía de Europa Central y Oriental abandonando definitivamente la tradición cisterciense y las trazas militares francesas con sus arcos apuntados, bóvedas de ojivas y arbotantes. Las fachadas de palacios de Sicilia reflejan en sus decoraciones la disputa dinástica; los célebres *Avatullis, Aitamechristo* y el *Bellomo* de Siracusa parecen salidos de Valencia cuando los edificios de la ciudad adoptan los arcos fajones y formeros geométricos sustituyendo a las formas ojivales e integrando el exotismo bizantino con la tradición nazarí concluyendo en un estilo local. En Cerdeña los palacios de la *Casa Guarino, la Casa Ferri* o el *Almudí de la Frumentería* dan testimonio de la raigambre valenciana en las tierras del Alguer durante el s. XIV y XV.

En Nápoles se concentraba la efervescencia religiosa del poder soberano sustentado en el espiritualismo franciscano, cuyos conventos y claustros sirvieron de sepulcro monumental a la aristocracia y la nobleza catalana-aragonesa. En Palermo además del pórtico de la Catedral destaca el *Palacio Arzobispal*. En el protectorado de Chipre la influencia flamígera queda patente en las fábricas de sillería de las casonas con discretos escudos y sus típicas ventanas algimazadas en la planta principal, igualmente ocurre en los barrios de Rodas, Nicosia y Morea ejemplos de arquitecturas de la memoria dinástica aragonesa. En Venecia permanecieron mostrando a los viajeros el esplendor del expolio bizantino. En la búsqueda de la perfección espacial cristiana las pilastras serán sustituidas por arcos sobre columnas derivando en los paradisiacos salones columnarios como fueron la *Basílica de la Anunciación en San Juan de Acre, Santa María del Mar, la Catedral de Palma, la Lonja de Mallorca, Castell Mainace de*

---

<sup>6</sup> Eduard MIRA: Una arquitectura gótica mediterránea. Estilos, maneras e ideologías. En “*Arquitectura gótica mediterránea*” VOL.I. (Valencia, 2003), págs. 25-87.

*Siracusa, Santa María de la Catena en Palermo, el Hospital de San Juan y la Catedral de San Sergio en Angers, San Severino de París, los Jacobinos de Tolosa, la Sala de la Gran Audiencia de Avignón, etc.*

El Mediterráneo comienza una nueva historia con la incursión otomana en la ribera europea del Bósforo (1453). La sociedad europea conoce simultáneamente las noticias de la destrucción de las viejas murallas Teodosio y de las colonias de Constantinopla, de la toma de las ciudades balcánicas y la ciudad santa de *Jerusalén*; convertidas ahora en fortalezas del Imperio otomano. Los mercaderes genoveses, venecianos y catalanes sucumbieron finalmente al asedio de la plaza de Bizancio. Alfonso V junto a alemanes y venecianos se concentran en liberar la presión turca en Hungría y en las costas adriáticas defendiendo el tráfico comercial catalán de los puertos de Rodas-Beirut-Chipre-Alejandría-Túnez. El papa Calixto III enemigo del monarca aragonés se adelanta en proclamar la última cruzada batiendo junto con húngaros y serbios a los turcos en la *Batalla de Belgrado* (1456), estableciendo las nuevas fronteras de la cristiandad. El avance otomano conduce a la pérdida de las posesiones de los venecianos en Chipre y Creta, así como las genovesas en el caso de Quios. La barrera turca en el Egeo y el Mar Negro aleja la competencia genovesa beneficiando el paso de las flotas reales aragonesas junto con los corsarios valencianos, mallorquines y catalanes a emprender una política de colonialismo mercantil a base de cañonazos.

La toma de Constantinopla hizo más difícil el comercio con el Oriente dando lugar a la búsqueda de nuevas rutas y al afianzamiento de dos modelos de civilización europea; una liderada por la alianza borgoñesa asentado en las ciudades y las regiones y otra representada la estabilidad de la cultura gótica francesa en la figura de Luis XI en representación del estado europeo centralizado. La ambición de las partes devino en conflicto por el reparto de los recursos económicos y la desigualdad en las divisiones sociales que conducen a la ruptura de los compromisos diplomáticos, terminando en un choque de civilizaciones. El desenlace de la *Batalla de Nancy* (1477) que enfrento a las naciones aliadas al *Toisón* con Francia, significó uno de los grandes paradigmas de la historia moderna al aparecer en el escenario mundial la Corona de Castilla con el descubrimiento del Nuevo Mundo y la toma de Granada.

Los intereses económicos de las repúblicas italianas y la presión cristiana suponen el alejamiento *meriní* de las tierras andalusíes. El Magreb dividido en tres reinos verá como el territorio *meriní* comienza agrietarse en Algeciras, Tarifa y en especial Túnez con el asedio de los beduinos. Las dinastías norteafricanas apoyadas por naves italianas envían tropas a la Península para resistir el empuje cristiano, interviniendo entonces los *gomares* o guerreros beréberes en la defensa del sitio a Málaga. El sultán *meriní* de Marruecos trata de salvaguardar las relaciones políticas interviniendo en el Estrecho y el Magreb.

El Imperio colonial portugués se inicia con la ocupación de Ceuta, donde emprenden colosales obras militares (murallas, fortalezas, etc.). En la costa sahariana (Agadir) se instaló la *factoría-fortaleza de Sao Jorge*, trasladada pieza por pieza desde Lisboa en nueve carabelas. Los grandes tributos que el reducto del Islam pagaba a la corona de Castilla disminuyeron por lo que se acerca la campaña cristiana contra la ciudad de la Alhambra. El declive naval musulmán continuó con la conquista del Estrecho (1462) y la pérdida de comunicaciones del reino nazarí y el Maghreb. Los Reyes Católicos



ordenan la construcción del *Fuerte de Santa Fe* desde donde dirigen la definitiva rendición de Granada.

Los portugueses competían con los genoveses monopolizando el comercio de oro y esclavos africanos desviando el circuito que llegaba a Marrakech y el Magrib Atlántico. Tombuctú acaba sucediendo a Walata en el tráfico del oro del desierto occidental, momento en el que florecen las universidades islámicas en las mezquitas de las prósperas ciudades palmerales de Wadan y Tisit en el camino del Níger. Tombuctú lugar de encuentro de muchos andalusíes alcanzó fama por su universidad y su mercado de libros donde hoy se conocen cerca de 60 bibliotecas. Entre la segunda mitad del s. XIV y la primera del s. XV se conoce la residencia en Tombuctú del padre de la poesía árabe, jurista y astrónomo Sharif Sidi Yahya al-Tudeli, asceta cuya tumba es objeto de veneración. También encontramos al poeta y reconocido arquitecto de Granada Abu Ishaq al-Sahili conocido como al-Tuwayyin encargado de construir de la Gran Mezquita de Tombuctú, las mezquitas de Gao y en la capital de Malí (Niani), además de los palacios del rey Mansa Musa. Este legado heredado de generación en generación tiene como exponente una colección de diarios y manuscritos de Alí Ben Ziyad al-Quti de Toledo.

Durante la *dinastía Askia* en el Valle del Níger, su hijo Alfa Mahmud Kati descendiente de sangre real goda hispana y de las dinastías del África Negra, se convertirá junto con *León el Africano* en los historiadores del Songhay a las que se suman las descripciones del África subsahariana de Abraham Cresques proveniente de Mallorca. Kati continuó la labor de jurisprudente como sus antepasados *Banu l-Quti* en Toledo, Córdoba y Cortés de la Frontera. Kati se encargó de las finanzas, de los censos y asuntos públicos viajando por todas las provincias del Valle del Níger. El nieto de Kati traslada la biblioteca fundada por su abuelo a Bina y posteriormente a Thié cerca de Djennée. Actualmente la familia Kati descendientes de los *Quti*<sup>7</sup> trata de conseguir fondos para salvaguardar los 3.000 manuscritos, el fallecido José Ángel Valente cuyo nombre portará la biblioteca fue el que dio la voz de alarma a través de un manifiesto.

---

<sup>7</sup> Diadié recobra a través de estos diarios y notas al margen, la memoria genealógica de aquellos godos que llegados a la Península acabaron instalándose en Toledo la capital del reino visigótico hasta su exilio subsahariano. Los hijos de Witiza apoyaron la entrada de los sarracenos queriendo conquistar el trono usurpado por Don Rodrigo, estas familias godas serán recompensadas con tierras, convertidas a la nueva religión y designadas como los Banu l-Quti. Estos fueron los antepasados de Ali b. Ziyad al-Quti, quien tras los incidentes entre cristianos y conversos en Toledo (1467) tomará el camino de África atravesando el desierto del Sahara, junto a sus acompañantes se instalan finalmente en la antigua Wagadu entre los ríos Senegal y Níger donde aplican sus conocimientos traídos del al-Andalus como el derecho malakita que sigue la tradición oral. Ali se casa con la nieta del rey Sunni que después de desplazar a los tuaregs, mossis y musulmanes, llegó a extender y unificar el gran territorio del Valle del Río Níger conocido como el imperio sudanés de Shongay con capital en Gao. A la muerte de Sunni el Dali, en 1492, el Askia subirá al trono después de viajar a la Meca y transformarse en Califa, quien emprenderá campañas en tierras animistas africanos propagando el Islam y creando instituciones de carácter teocrático. El decadente reinado del hijo del Askia obliga a Kati a trasladarse a la capital occidental de Tindirma donde toma el puesto de cadí, iniciando la construcción de casas de alquiler y hoteles para los comerciantes magrebíes y andalusíes. Las funciones de cadí lo continuarán sus descendientes, mientras el centenario Kati finalizará sus días en una pequeña comunidad andalusí de Arkoja en el Jimbala. A finales del s. XVI terminará este reino con la toma de las principales ciudades del Valle por las tropas del sultán de Marruecos lideradas por magrebíes, turcos, renegados españoles y portugueses, siendo los episodios más desgraciados la ruina de Gao, la deportación de los intelectuales rebeldes de Tombuctú y el secuestro de manuscritos. Los andalusíes al servicio de los saadíes conquistarán Tombuctú cerrando así el camino al África. (En Ismaél DIADIÉ HAIDARA. *Los últimos visigodos. La biblioteca de Tombuctú*, (Córdoba, 2003).



## 5.2. El gobierno de las arquitecturas en el *Sur del Reyno de Valencia*

A finales del s. XIV el resurgimiento de las ciudades coincide con un aumento de población producto de la mejora y crecimiento de los cultivos, la activación de la industria, el comercio y la trashumancia. Los recintos amurallados se consolidan iniciando la expansión extramuros, la formación de barrios gremiales y la segregación religiosa entre cristianos viejos, conversos, judíos y musulmanes. La apertura de las rutas mercantiles debido al auge en el comercio europeo de las ferias originó nuevas formas de viajar y el desarrollo de la hospedería a través de albergues con sus caballerizas y almacenes. La unión de territorios y las relaciones diplomáticas internacionales muestran la influencia de las agrupaciones de comerciantes, menestreses y burgueses. La institucionalización de los Consejos conduce a las autoridades a la construcción de edificios municipales y plazas porticadas. La planta superior del Concejo Municipal servía de sala de reuniones y de palacio de justicia, mientras la planta baja servía de prolongación al mercado.

En el Reino de Valencia las *loggias* destinadas al comercio tienen sus antecedentes en las plazas porticadas de Sagunto, Onda, Segorbe o Villareal. Los nuevos poderes de la nobleza eclesiástica clausurarán estos espacios municipales relegando las reuniones de las autoridades a las puertas de ermitas y torres. No será hasta los siglos XV y XVI cuando se produce una reafirmación del poder civil en los municipios con la construcción de casas consistoriales y plazas. Las antiguas casas medievales son ampliadas, remodeladas y divididas tanto en su interior como en el exterior. El tipo de construcción se acerca al modelo de casa urbana en la que se adivina una mayor diferenciación social (parcela gótica). En la construcción de estos edificios se suprime el uso de materiales como la madera, el adobe y la paja, por la piedra en la planta baja, el ladrillo a continuación y el tejado de teja.

Los príncipes humanistas manifestaron su compromiso de embellecer las ciudades. Los palacios de grandes dimensiones se construyen en la mitad del s. XV en Florencia con sus monumentales fachadas decoradas al nuevo estilo de Michelozzo, Alberti y Giuliano de Sangallo. En plena época de apogeo gótico en Ferrara y Milán, Brunelleschi adopta el estilo dórico y el etrusco (toscano).

Las soberanas repúblicas italianas llevan a cabo obras de gran envergadura; en Roma las ampliaciones de Eugenio IV serán continuadas por Nicolás V y Alejandro VI; tanto Ferrara como Urbino realizan importantes cambios de fisonomía, al igual que Florencia con la urbanización de los terrenos insalubres de la Toscana donde Alberti y Stefano realizan prospecciones arqueológicas, germen del renacimiento toscano que penetra a través Nápoles en los feudos de la Corona de Aragón.<sup>8</sup> El *Castel Nuovo de Nápoles* muestra la inquietud del *Magnanimus* por la arquitectura, siendo aconsejado por Alberti en su residencia. La restauración del *Castell Nuovo* se llevó a cabo bajo la dirección de **Arnau Sans**, cuyas obras alteraron no solo a las defensas, también el interior transformado en un confortable palacio por el mallorquín **Guillem de Sagrera** al que se une un jardín al estilo *giardino del paradiso* y la *Sala de los Triunfos* de Compte.

---

<sup>8</sup> Eduard MIRA: Una arquitectura gótica mediterránea. Estilos, maneras e ideologías. En *“Arquitectura gótica mediterránea”* VOL.I. (Valencia, 2003), págs. 25-87.

Los modelos de castillos del Norte de Italia, Nápoles y los modelos provenzales arcaizantes desembarcaron en el Reyno de Valencia. Las formas del gótico catalán se fusionan con la tradición de los arcos de triunfo haciendo de este un frontispicio monumental. Los *consellers* valencianos valoraron estos modelos como modernos y prestigiosos. El *Palacio del Real de Valencia* en el reinado de Alfonso V tuvo un constante intercambio con el Reino de Nápoles y posteriormente con el Alcázar de Sevilla. La conclusión de las obras del *Castel Nuovo* de Nápoles supone el comienzo de una relación prospera y constructiva en el Reyno de Valencia. **Pere Compte** junto a **Joan de Guivarro** inician en 1421 la construcción del *Palacio de la Generalitat* siguiendo un esquema de casa noble abierto a un patio interior que da acceso a las dependencias. La herencia napolitana se aprecia en la obra del *Portal de Quart* <sup>9</sup> (Valencia, 1441-1469) adjudicada a **Pere Bofill** proyectada como una torre monumental compuesta por un arco triunfal colocado entre las torres que dan entrada al castillo.

La oligarquía feudal verá amenazado su prestigio por el inicio de la era moderna de la política. El tiempo de los caballeros devotos y guerreros deja paso a la política occidental basada en las luchas entre las ligas de nobles y burgueses, y el resurgir del poder eclesiástico. La política matrimonial de los linajes a través de alianzas será una de las estrategias para el ascenso de los nobles, la consolidación de sus bienes y de su patrimonio. <sup>10</sup> La característica fundamental de la ciudad en el s. XV viene dado por la importancia que adquiere la nueva sociedad donde el poder público se ha fragmentado, que ha dejado atrás su figura defensiva, piadosa y sirviente para dar prioridad a la privacidad familiar. Las nuevas necesidades de seguridad, protección y espíritu lúdico afectan al aspecto de la ciudad y de la casa. Las nuevas instalaciones representativas de la vida civil serán el palacio señorial, la iglesia y la plaza que se integran en el recinto fortificado.

La nobleza rural se convierte en urbana construyendo casonas y palacios en los centros municipales. Las villas y ciudades entran en un período de remodelación de sus antiguos edificios medievales aplicando los nuevos estilos arquitectónicos. Las actuaciones urbanas afectan a la fisonomía de numerosos edificios sin apenas afectar al trazado medieval. La renovada arquitectura escenográfica de los palacios y caserones se levanta sobre la antigua calle romana. La imagen de la ciudad verá su efervescencia cívica y económica en la construcción de palacios con ventanales góticos, casonas

---

<sup>9</sup> Entre la lista de artistas que intervinieron en la obra del Portal de Quart aparecen artistas italianos Francisco Laurana, Pedro, de Martino, Domingo Gaggini, Isaías de Pisa, Pablo Romano, Andrés del Aquila (Benévolo, VOL. I. Pág. 313); además de Pere Compte, Francesc Valdomar, Pere Bonfill, Tomás Oller y Jaume Pérez. Consultar el Archivo del Reino de Valencia. En Salvador ALDANA FERNÁNDEZ. "Valencia. La ciudad amurallada", (Valencia, 2000), págs. 52-53.

<sup>10</sup> En la Península se suceden las revueltas nobiliarias en Aragón, la invasión de las tribus africanas de los benimerines, las sublevaciones mudéjares en Valencia y Murcia, la guerra civil castellana, el antisemitismo y la peste, que se unirán al contexto de la prolongada guerra de los Cien Años. Las rutas del Atlántico y del Cantábrico serán disputadas por la marina de Castilla, mientras Cataluña pretenderá el dominio de las rutas orientales del Mediterráneo. Las continuas guerras por el control de las rutas comerciales provocaron la consolidación del fenómeno de la piratería y el corsario, que llegará a institucionalizarse en el s. XVII. A esto hay que añadir el aumento del prestigio de las casas andaluzas cuyo origen se encuentra en las concesiones de maestrazgos, condados y señoríos a vástagos castellanos quienes se transformaron en una poderosa y privilegiada nobleza. (En José Antonio VACA DE OSMA. "Grandes reyes españoles de la Edad Media", (Madrid, 2004).

blasonadas, ayuntamientos con profundas galerías, calles y plazas porticadas, iglesias, claustros y recintos defensivos al nuevo estilo gótico, conventos y hospicios, puentes, etc.

La compra-venta de pueblos con sus alquerías, torres y fortificaciones se convirtió en una auténtica actividad comercial entre los siglos XIII y XV. Esta nueva situación unida a los programas de conversión de los moriscos condujo a los señores terratenientes a desplazar su residencia a las ciudades o villas, transformando sus viejos castillos en lugares de descanso o en moneda de cambio entre los nobles y la realeza. Las antiguas mezquitas modifican sus estructuras para su nueva función como iglesias, colegiatas y catedrales encuadradas en el esquema gótico-catalán.

A diferencia de las fachadas señoriales de los palacios góticos donde se situaban los escudos de armas, el alfíz y donde los cortes de piedra en ventanas y arcos aparecen desiguales; la fachada renacentista tiende a la unidad y al movimiento articulando los elementos, siguiendo una métrica matemática la cual se corresponde con la distribución del espacio interno. Se abren y multiplican los vanos, siendo la preocupación el cerramiento, es decir evitar las corrientes de aire, robos y a la vez dejar pasar la luz. Para ello se van instalando barrotes de hierro en la primera planta, postigos interiores diseñados de forma articulada, celosías, lienzos de lino impregnados de aceite sobre bastidores y también vidrieras.

Las *loggie* se levantaban en la última planta de los edificios siguiendo el modelo veneciano, formado por un pasaje abovedado o mirador con balaustrada, columnas y un ligero tejado, en algunas pinturas aparece como lugar de reunión y un aire festivo con tapicerías colgando. En los barrios pobres de la ciudad se construyen añadidos en forma de voladizo de madera. Los motivos decorativos geométricos (tapicerías simuladas, tableros, arabescos) pintados al fresco y al temple sobre pieles se aplican a las alcobas, salones, miradores y patios interiores y se incorporan a los muros exteriores. También llaman la atención por su cantidad y monumentalidad las salidas de las chimeneas de los tejados.

A mediados del s. XV el gusto manierista cosmopolita europeo se manifiesta en la multiplicidad de modelos locales integrados ahora en la incipiente burguesía industrial valenciana. Los puertos y embarcaderos comerciales valencianos comienzan su apogeo cuando numerosos mercaderes de Barcelona huyendo de la agitación política en el Principado de Cataluña se trasladan hacia las ciudades del sur. La arquitectura del príncipe andante conocida entre los investigadores como gótico meridional o gótico dinástico tiene su apogeo en la península con la repoblación y urbanización del Reyno de Valencia al transformar las ciudades islámicas en arrabales fundando un nuevo foro poblado de edificios civiles y eclesiásticos góticos. El gusto flamenco-borgoñón se une a la herencia modernista de la clase catalana instalada en Cerdeña, Sicilia, Nápoles, Chipre, junto a los modelos autorizados por los artífices de Mallorca, auténticos vertebradores de la arquitectura soberana las tierras ribereñas de la Corona de Aragón.

Las transformaciones urbanas que estaban experimentando las ciudades italianas, flamencas y los principados hanseáticos, cuyo eje tradicional de influencias se situaban en la vía entre el Ródano y el Rin, conectaron con la tradición de la estereotomía meridional (sarda, cruzada, siciliana, mallorquina). Un ejemplo lo encontramos en las *Puertas de Borgóña* –fortaleza de Besançon- que dirigen sus cañones

hacia el interior, al igual que las numerosas fortificaciones artilladas realizadas por Cosme de Médicis duque de Toscana que nos recuerda las trazas de las restauraciones militares angevinas del *Castel Nuovo*, *Sant 'Elmo* -Castel de l'Ovo y Belfort- y el *Castell Capuano*; recursos de tradición romana transmitidos a las *Puertas de Serranos* de la ciudad flamígera de Valencia. En la búsqueda de la perfección espacial cristiana las pilastras serán sustituidas por arcos sobre columnas derivando en los paradisíacos salones columnarios como fueron la *Basílica de la Anunciación en San Juan de Acre*, *Santa María del Mar*, la *Catedral de Palma*, la *Lonja de Mallorca*, *Castell Mainace de Siracusa*, *Santa María de la Catena* en Palermo, el *Hospital de San Juan* y la *Catedral de San Sergio* en Angers, *San Severino* de París, los *Jacobinos* de Tolosa, la *Sala de la Gran Audiencia* de Avignón, etc.

En Cerdeña los palacios de la *Casa Guarino*, la *Casa Ferri* o el *Almudí de la Frumentería* dan testimonio de la raigambre valenciana en las tierras del Algar durante el s. XIV y XV. Las fachadas de palacios de Sicilia reflejan en sus decoraciones la disputa dinástica; los célebres *Avatullis*, *Aitamechristo* y el *Bellomo* de Siracusa parecen salidos de Valencia cuando los edificios de la ciudad adoptan los arcos fajones y formeros geométricos sustituyendo a las formas ojivales e integrando el exotismo bizantino con la tradición nazarí concluyendo en un estilo local. En el protectorado de Chipre la influencia flamígera queda patente en las fábricas de sillería de las casonas con discretos escudos y sus típicas ventanas algimazadas en la planta principal, igualmente ocurre en los barrios de Rodas, Nicosia y Morea ejemplos de arquitecturas de la memoria dinástica aragonesa. En Venecia permanecieron mostrando a los viajeros el esplendor del expolio bizantino.

En Nápoles se concentraba la efervescencia religiosa del poder soberano sustentado en el espiritualismo franciscano, cuyos conventos y claustros sirvieron de sepulcro monumental a la aristocracia y la nobleza Corona catalana-aragonesa. En Palermo además del pórtico de la Catedral destaca el *Palacio Arzobispal*. El ideario mendicante en constante auge muestra la predilección por las techumbres líneas ajustándose en la idea de espacio amplio y vacío de una nave soportada por arcos diafragmáticos que paulatinamente serán sustituidas por bóvedas de crucería en todas las iglesias conventuales y parroquiales de la Corona de Aragón. El clasicismo de la arquitectura del príncipe andante tiene su exponente en las bóvedas de aparejo concertado sardas, bóvedas diamantinas bizantinas y las complejas bóvedas de arista de la *Capilla Real de los Dominicos* de Valencia.

Las nuevas propiedades de los hombres vinculados con la nobleza aragonesa acaban convirtiéndose en fuertes señoríos feudales, en especial en el valle del Vinalopó. El nombramiento de Ximén Pérez de Corella por el *Magnánim* como conde de Concetaina y la posterior incorporación estratégica a sus dominios de las villas y castillos de Elda, Salinas, Aspe y la compra de Petrer, propicia un período dinástico pacífico y próspero pese a la proximidad de las posesiones de los *Maça*. Alfonso V otorga el título de baronía al poblado mudéjar de Novelda y a la comunidad cristiana del *Castillo de la Mola* donde se instala la *Ermita de Sta María Magdalena*. El nuevo castillo feudal de la Mola pasó en corto espacio de tiempo de los caballeros ingleses a señores, reyes y reinas, hasta convertirse en la base territorial del señorío de los *Maça*.

La torre triangular de la *fortificación de la Mola* de Novelda representa una de las primeras muestras en la región de un gótico civil catalán aplicado a una estructura

militar. <sup>11</sup> El tiempo de los caballeros devotos y guerreros deja paso a la política occidental basada en las luchas entre las ligas de nobles y burgueses, y el resurgir del poder eclesiástico. La política matrimonial de los linajes a través de alianzas será una de las estrategias para el ascenso de los nobles, la consolidación de sus bienes y de su patrimonio. <sup>12</sup>

Los sucesivos cambios de señor y las continuadas guerrillas entre los feudales transformaron los castillos en plazas fuerte incorporando los nuevos métodos defensivos. El primer marqués de los Pacheco (1445-68) imprimieron el carácter castellano en los castillos del Alto Vinalopó realizando bajo su señorío un programa de reformas firmadas por la incorporación del escudo de armas nobiliarias en los paramentos de los castillos de la Atalaya en Villena, Sax, Jumilla, Almansa, Chinchilla, Belmonte. La *Fortaleza de Villena* comparte la influencia aragonesa de los Manueles y castellana de los Pacheco realizando importantes reformas en el edificio. El desarrollo de sus dos núcleos urbanos se centra alrededor de la *Iglesia de Sta María de la Asunción* en el Arrabal y a la *Iglesia de Santiago* con un nuevo asentamiento murado.

Alfonso V hizo llevar a la *Capilla Real de Valencia* la reliquia del *Santo Grial* venerándose años después en la *Catedral de Valencia*. Estos edificios anexos fueron el ensayo de una arquitectura que incorporaba la imagen del templo de Jerusalén a la tradición gótica apocalíptica. El proceso de formación del relicario de la *Catedral de Valencia* iniciado por el *Magnánim* fue seguido por los papas valencianos Calixto III (1455-58) y Alejandro VI (1492-1503) convirtiendo a la ciudad flamígera en el mayor centro de culto occidental cristiano del *Quattrocento*, por la cantidad de restos sacros. <sup>13</sup>

En una época de continuos cambios de señores el poder de las abadesas de Valencia y Xátiva se acrecienta cuando las religiosas reclamen las rentas vitalicias. *Els Furs* prohibía la venta de bienes de realengo a las iglesias o monasterios, cuestión que fue aprovechada por el *Magnanim* y Juan II incorporando a la Corona de Aragón la administración de los lugares. El gran momento de los franciscanos llega en el s. XV con nuevas fundaciones de carácter rural en las que intervino tanto la vocación

---

<sup>11</sup> La dinastía de los Maça de Lizana fueron los únicos que defendieron desde la Conquista las plazas aragonesas de la cuenca media del Vinalopó. La familia Maça eran descendientes de dos linajes que conquistaron Huesca e intervinieron en las conquistas aragonesas de Mallorca, Valencia y Murcia, y lucharon en el frente valenciano contra Castilla. En E. ABAD NAVARRO. "*El Castillo de la Mola de la ciudad de Novelda*", Diputación Provincial de Alicante, (Alicante, 1984).

<sup>12</sup> En la Península se suceden las revueltas nobiliarias en Aragón, la invasión de las tribus africanas de los benimerines, las sublevaciones mudéjares en Valencia y Murcia, la guerra civil castellana, el antisemitismo y la peste, que se unirán al contexto de la prolongada guerra de los Cien Años. Las rutas del Atlántico y del Cantábrico serán disputadas por la marina de Castilla, mientras Cataluña pretenderá el dominio de las rutas orientales del Mediterráneo. Las continuas guerras por el control de las rutas comerciales provocaron la consolidación del fenómeno de la piratería y el corsario, que llegará a institucionalizarse en el s. XVII. A esto hay que añadir el aumento del prestigio de las casas andaluzas cuyo origen se encuentra en las concesiones de maestrazgos, condados y señoríos a vástagos castellanos quienes se transformaron en una poderosa y privilegiada nobleza. (En José Antonio VACA DE OSMA. "*Grandes reyes españoles de la Edad Media*", (Madrid, 2004).

<sup>13</sup> En el inventario realizado por el profesor Joan J. GAVARA además del *Sto Grial* y los dos brazos de San Jorge, destacan los relicarios reunidos por el Ceremonioso y Martín I el Humano. (Miguel Navarro: En torno a las reliquias, su culto y las funciones del mismo. En AA.VV. "*Reliquias y relicarios en al expansión mediterránea de la Corona de Aragón*", (Valencia, 1998), págs. 93-135.

ganadera trashumante en las cañadas mesteras del valle del Tajo y del Ebro, sumado a las importantes obras de piedad de la nobleza señorial.

El largo periplo de los pliegues del paño de la Verónica,<sup>14</sup> llevó a uno de los tres existentes a Alicante después de milagros como los realizados en Venecia al eliminar con su presencia la *Peste*. El *Cerro de los Ángeles*<sup>15</sup> fue el lugar donde la orden franciscana -con el permiso del Alfonso V de Aragón, erigió en 1440 un eremitorio al que acudían en peregrinación los alicantinos recordando el milagro de las tres faces. Entre las órdenes más beneficiadas se encuentran los Agustinos que en la ciudad de Alicante reciben la casa de los templarios del Raval Roig puesta bajo la advocación de San Sebastián. La antigua ermita toma el nombre de *Nuestra Señora de Socorro* con los nuevos Padres de San Agustín que se trasladaron en poco tiempo al convento nuevo situado en la plaza de la Montañeta.

La Catedral de Valencia constituyó la primera parada en el camino de los peregrinos a la tumba del apóstol que recorría el trayecto hasta Toledo y continuaba por la Vía Augusta hasta Santiago. A lo largo de esta ruta se llevó a cabo la fundación continuada de capillas, iglesias y hospitales para peregrinos. Los Borja gobernaron la diócesis de Valencia durante casi un siglo llevando su cultura a la Roma del Renacimiento. La tradición de Alfonso V será continuada a través de los edificios vinculados a la dinastía Borja sobresaliendo la *Iglesia de San Martín* de Valencia que nos recuerda el papa Roderic de Borja y su hijo el *condottiero* César Borja como cardenal y arzobispo de Valencia entronizando en 1495 donde se encuentra el *cavall de San Martí*, una escultura flamenca de las más interesantes de Europa. Y sin olvidarnos del antiguo *Convento de San Agustín de Valencia* donde se adoraba a la primera patrona local la *Maredeu de Gràcia*.

La fase del gótico internacional valenciano se mantiene tradicional en la construcción y escultura en Xàtiva y Gandía, mientras las influencias murcianas y manchegas se instalan en Villena y Orihuela. El convento con patio gótico del *Corpus Christi* en el *Mont Sant de Llutzent* -donde se produjo el *miracle dels Corporals*- fue la primera universidad del Reino de Valencia, lugar por donde pasarán grandes artistas atraídos por el magisterio de Alfons Roig.

El florecimiento de los gremios se debe a la conformación de un nuevo modelo municipalista patrimonializado por la nobleza y la burguesía. El oficio de la seda constituyó una importante industria desde el s. XIV.<sup>16</sup> La producción de materia prima

---

<sup>14</sup> La *Sidon* o Sábana Santa de lino constituye desde el s. VIII la máxima reliquia venerada por los cristianos (todavía en el año 1000 se encontraba en la Basílica del Santo Sepulcro), y en esta Cuarta Cruzada se hicieron con el lienzo en Constantinopla para llevarlo a Francia y posteriormente a Turín (1578). Las copias del Santo Lienzo comenzaron a fabricarse a partir de 1300 después de su exhibición en Francia. Entre las 90 copias existentes en la actualidad, Alcoi conserva la única de estas copias realizada en 1571, fue un regalo del papa Pío V a don Juan de Austria que la utilizó como capa en la Batalla de Lepanto.

<sup>15</sup> La antigua ermita franciscana de los Ángeles luego convento y cuyos restos fueron protegidos por la Consellería de Cultura y Patrimonio para la recreación del mismo bajo el cerro, hoy estos vestigios históricos han quedado destruidos por la acción del Instituto Valenciano de la Vivienda.

<sup>16</sup> La industria medieval de la lana entra en crisis al aparecer en el mercado los finos paños, los brocados y terciopelos italianos de Lucca, Bolonia, Venecia, Florencia y Génova. El acomodado, suntuoso y moderno entorno social de Valencia en el XV y la calidad de los tejidos -como los famosos *draps d'or* y *damasquid'or* que compitieron con los orientales-, convirtieron a la ciudad en centro difusor de la moda en el resto de las ciudades de la Península. Las gentes que vivían en los campos preferían el tejido de lino al algodón



se obtenía de las plantaciones de moreras que al igual que a caña de azúcar se extendieron por las comarcas del Levante. Los moriscos y las mujeres fueron la mano de obra que obtenía la fibra sérica en bruto controlada por la corporación de los artesanos del *Art de Velluters*.

Desde 1278 se conoce la actividad de fabricación de paños en Alcoi. El gremio de los *Pelaires* tan vinculado a la ciudad por brindar a la ciudad la célebre estatua ecuestre de San Jorge inicia hacia 1497 las obras de la Casa-Lonja con capilla dedicada a San Miguel. Las huellas en la producción de paños se reconocen a través de los nombres de barrios de *Velluters* o terciopeleros de Valencia donde se encuentra el gran santuario de los mercaderes conocido como la *Llotja de la Seda* junto con la antigua sede adquirida en 1492 por el gremio famoso por su patio trasero que un día dio al inmueble el nombre de *Casa Hort dels Velluters*.<sup>17</sup> Este edificio ha pasado a través de la historia por numerosos cambios, prueba de ello es el contraste entre su antigua escalera gótica de la capilla y la enorme escalera barroca, en el s. XVIII se realizaron las más importantes reformas, cuando Valencia llegó a liderar junto a Lyon la industria de la seda.

En 1483 dieron comienzo las obras de la *Lonja de los Mercaderes* de Valencia en cuyo proyecto Pere Compte sigue las enseñanzas de Guillem Sagrera en la *Lonja de Palma de Mallorca*, finalizada en 1548. En la obra intervienen los maestros Joan Yvarra, Alfonso de Leo, Joan Corbera, Domingo de Urtiaga, Francisco Martínez, Miquel Galves, Jaume Vicent, Vicent de Oliva, Cosme Torralba, Fransesch Eximenis, Fransesch Giner, Joha Orts, Miquel Gillem, Pere Beviá, Guillen de Rey, Joan de Córdoba, Joha Martí, Asensi de la Fos, Arnau Moret, Miquel Arnau, Joan Brunet. Terminada la construcción de la *Lonja del Consulado* Valencia se encuentra comunicada con Italia de donde recibieron las ideas humanistas, los arquitectos y escultores italianos o alemanes y los pintores flamencos.

En el período e los Reyes Católicos los monarcas buscaron el servicio de personas, casas, amigos y parientes a través del matrimonio, aliados entre los reyes nombrando embajadores. La política matrimonial tuvo su culminación en la boda de Dña Juana de Aragón y Don Juan de Borja duque de Gandía. Las embajadas de Andrea del Borgo tuvieron su efecto en Castilla al aliarse con el rey Maximiliano. Las negociaciones de las tramas de Castilla y la pacificación del Reino de Granada por las revueltas de los nuevos señores andaluces tras la muerte del duque de Medina Sidonia serán las prioridades de la Corona. En los señoríos y villas costeras del Reyno de Valencia los

---

extranjero. El *drap* de casa tenía una garantía de calidad abalada por la laboriosa faena que suponía la siembra, recolección y transformación del cánamo en prendas de vestir. El desarrollo de los nuevos distritos manufactureros textiles corre paralelo a la nueva moda urbana occidental de vestir que adopta la pañería y el terciopelo de seda, a lo que se añade el gusto por los colores y bordados. Las antiguas ruedas y pequeños tornos de varios husos dejan paso a la revolución tecnológica de las maquinas de múltiples husos y molinos de seda hidráulicos. El oficio especializado de *velluter* sigue el modelo genovés llevando a cabo la torcedura de la seda y el proceso de tintura, finalmente los tejedores confeccionaban los tejidos en los telares. En Germán NAVARRO. "El despegue de la industria sedera en la Valencia del siglo XV", (Valencia, 1992).

<sup>17</sup> A pesar de haber sido declarado Monumento Histórico Artístico en 1981, el abandono extremo del edificio ha obligado a la dirección del *Collegi d'Art Major de la Seda*, titular del inmueble, a abrir sus puertas para reivindicar su legado y convertirlo en museo. Para un estudio sobre la vida del edificio en: Germán NAVARRO. "El Collegi L'Art Major de la Seda de València", Generalitat Valenciana, (Valencia, 1996).

Reyes Católicos negocian por un lado los servicios de don Juan Manuel y el marqués de Villena, y por otro crean el ducado de Segorbe y recompensan a familias nobiliarias castellanas con posesiones entre el feudo de Gandía y el realengo de Alicante y Orihuela. A partir de entonces se crearon los grandes señoríos laicos y eclesiásticos de los Marquesados, Ducados, Condados y Baronías.

Alrededor de veinte señores tendrán la jurisdicción del setenta por ciento del territorio valenciano, entre ellos se encontraban el duque de Gandia y conde de Oliva, el duque de Maqueda y marqués de Elx, las familias de Lizana en el valle de Vinalopó, el duque de Segorbe, el marqués de Guadalest y el correspondiente a Pedro Centelles de Borja. Entre los nuevos señores feudales castellanos -ahora valencianos- sobresalen los linajes de Sandoval y Rojas, estos últimos recibirán lo que será el marquesado de Dénia al integrarse en la casa del marqués Luis de Rojas (1537). No obstante la condición de Dénia como realengo condujo a los señores a impulsar el pequeño núcleo poblacional de Xàbia.

La dispersión de los dominios de la Casa Borja vinculados a aragoneses y portugueses alcanzan desde los ducados de Valencia en Gandía a el Ducado de Valentinois en Francia y los condados de Simari y principado de Esquilache en Italia - en Calabria donde la ciudad de Catanzano estaba considerada como las más ricas del sur de Italia por sus grandes tesoros y la manufactura de seda-. Esta acumulación de patrimonio producto de las redes familiares creadas a partir de pactos matrimoniales, al control familiar de la Orden de Montesa se suma el de los cargos políticos de los reinos a través de virreyes y embajadores que fueron orientándose hacia los territorios imperiales en América (Perú) y Asia.

La conquista de Granada sirvió para la constitución de los ejércitos permanentes al servicio de la monarquía, en cuya base se situaban la caballería formada por las Órdenes Militares de Santiago, Calatrava y Alcántara financiadas con el dinero del pueblo y de la Iglesia. A la creación de las asociaciones o Hermandades regionales de transportes se suma la construcción de ventas y mesones en zonas despobladas. Los viejos puentes con arcos ojivales y torres de control adosadas inician sus reparaciones transformadas en sólidas estructuras de ingeniería de arcos de medio punto con calles más anchas donde se instalan capillas y monumentos conmemorativos producto de obras pías. A partir de entonces los puentes que hasta el momento indicaban las fronteras territoriales se convierten en vínculo de comunicación entre los pueblos.

La guerra de Granada y el descubrimiento de América dieron un gran empuje a al comercio. Los Reyes Católicos elaboraron las disposiciones y reglamentaciones sobre obras públicas con la apertura de los caminos del Estado español y portugués. La nueva institución formada por agrupaciones de ganaderos o *Concejo de la Mesta* se encargaría de regular los movimientos del ganado y el comercio de la lana. La ganadería trashumante recorre las nueve cañadas reales, seis de las cuales atraviesan Castilla y León, coincidiendo en parte con la *Vía de la Plata* o mozárabe. Los centros del comercio interior se sitúan en Medina del Campo y posteriormente en Sevilla en cuyas atarazanas se concentra la actividad comercial con las Indias.

Las actividades portuarias en la costa levantina tienen como bases principales los fondeaderos de navíos y galeras de Peñíscola, Vinaroz, Valencia, Dénia y Alicante donde los representantes de las Compañías de mercaderes extranjeras exportan en los productos típicos de la huerta como la pasa y el vino. Ante la fuga de las familias

vasallas y la escasez de mano de obra mudéjar, los señores recurren al mercado de esclavos de los puertos de Dénia donde se venden prisioneros de guerra, fugitivos y cautivos procedentes de lugares tan distantes como Orán, Trípoli, Guinea o Terranova. El otro gran negocio será la recogida tierras adentro de los moriscos vasallos, reproduciendo el tráfico de personas desde las serranías de las Alpujarras y Ronda hacia el norte de África.

La Berbería se fortalece con el desembarco masivo de los andalusís, contribuyendo con sus conocimientos y oficios a la consolidación de repúblicas y a la expansión norteafricana. Tras la capitulación de Granada se produce la emigración por mar al Norte de África de las comunidades no conversas de granadinos o *mudéjares* y de las catalanas, aragonesas y valencianas o *tagarinos*. Algunos de estos andalusís fueron reclutados como mercenarios por los jeques y se les conocerá como *elches*.

Durante la intervención portuguesa y castellana en el Maghreb se descubrió en Fez la tumba de Mawlay Idris lo que da lugar a la renovación del *Sharifismo*. Los *sharifs* de los *Zawiyas* o *seikhs* desde los monasterios, albergues y escuelas aprovecharon la debilidad de los emires para erigirse en un linaje adorado por las masas de fieles enviados al martirio frente al infiel cristiano. Los santones o marabutos guardianes de los santuarios o *cubas* apoyan a los corsarios y adalides por ver en ellos a los nuevos *muyahidines*. Este ambiente de *yihad* es el mismo que vivirán las comunidades andalusís exiliadas y asentadas a lo largo de las rutas caravaneras de África. Las incursiones de los moros almogávares en tierras cristianas tienen un componente de guerra santa.

Los perseguidos en la Península optan por instalarse en las grandes ciudades como milicia urbana –*gandules*– o la evasión hacia las sierras y peñones andaluces (Alpujarra, Ronda, etc.) como bandoleros –*monfies*– que serán aplacados por Juan de Austria y expulsados. Del mismo modo los aragoneses marcharon por vía continental (Marsella y Venecia) hacia Constantinopla donde entraron al servicio de los turcos. Otros renegados extranjeros fueron contratados por los berberiscos mientras se fueron ampliando a lo largo de la ruta de la sal las colonias de judíos sefardíes tras la diáspora de Castilla y Portugal.

El florecimiento de las monarquías absolutas trajo como consecuencia el desmoronamiento del sistema feudal de vasallaje, aunque continuó la jurisdicción señorial, en un momento en que el campesino se transforma en un colono pagando sus impuestos en forma de renta. Las tierras abandonadas pasaron a manos de los señores quienes tratan de repoblar con nuevos colonos las zonas deshabitadas, mientras los moriscos se trasladan a vivir en zonas regentadas por señores propietarios cristianos.

Las casas fortalezas pierden su sentido defensivo por la construcción de villas y palacios en torno a la ciudad. Los sucesivos cambios de señor y las continuadas guerrillas entre los feudales transformaron los castillos en plazas fuerte incorporando los nuevos métodos defensivos. Las grandes familias se inspiran en estos palacios para reconvertir sus fortalezas en palacios flanqueados por torres y un patio central siguiendo la fórmula del claustro o de los *palaus* urbanos contemporáneos. La traza de estos edificios señoriales –que completaban las murallas– que adoptan por lo general la planta cuadrangular con torres en las esquinas. Las fortalezas musulmanas y cristianas

del interior pierden con las reformas arquitectónicas el carácter militar y defensivo, transformadas en lugares de residencia esporádica.<sup>18</sup>

Los más conocidos en la provincia de Alicante fueron el *Palacio Condal de Medinaceli* en Concentaina (fig.3) y el *Palacio del Marqués Dos Aguas* en Onil que comenzó a construirse en 1539. A estas tipologías corresponden los castillos poblacionales y campestres de *Albaida, Albalat dels Sorells, Albalat dels Tarongers, Bayrén, Oliva, Santa Ana, Buñol, Turís, Cofrentes, Ayora, Palaz, Jarafuel, Chiru, Benissanó, Segart, Petrés, Alacuás*, etc. A este período podemos adscribir las alquerías fortificadas de la costa y las torres-refugio levantadas en las explotaciones agrícolas moriscas cuyos modelos se asemejan a las torres toscanas, alemanas *-bergfried-* y francesas *-tour-beffrois-*, como las emblemáticas *Torre del Comendador* en El Verger, la *Torre de Alcanalí* o la *Torre de la Font Bona* en Banyeres de Mariola. Estos pre-baluartes señoriales se asemejan a las torres palaciegas del camp del Morvedre de *Torre Gilet* y la monumental *Torre de Benavites* de cuatro alturas con foso a la entrada y escalera de caracol y sotano en su interior. Al conjunto de torres señoriales debemos sumar la *Torre del Llavador* o *Senyeta* en el *Castell de Dénia* levantada en 1538. (fig.4)

Tras la muerte del conde de Concentaina en la corte de Nápoles, las propiedades de la Vega Baja pasaron a formar parte de la familia real por lo que Elx y el *castell* y *lloc* de Crevillent dejan de ser señoreadas por principado de Cataluña. La compra-venta de las posesiones del Vinalopó comenzó con Aspe adquirida por los Cárdenas, nuevos señores de Elche. Las guerras privadas entre baronías reclamando *aljamas* y otras propiedades se sucederán durante siglos. Claro ejemplo de estas reclamaciones fueron los constantes ataques del adelantado de Murcia sobre la *Vila Murada d'Elx* y la magnífica fortificación almohade con torre albarrana del *castell de Crevillent* epicentro de numerosas revueltas populares antiseñoriales. Tras la muerte del conde de Concentaina en la corte de Nápoles, estas propiedades pasan a formar parte de la familia real por lo que Elx y el *castell* y *lloc* de Crevillent dejan de ser señoreadas por principado de Cataluña.

La compra-venta de las posesiones del Vinalopó comenzaron con Aspe adquirida por los Cárdenas, nuevos señores de Elche. El señorío ilicitano refuerza la *Vila Murada*, transformando la fortaleza de la *Casa Señorial del Alcàsser* -actual *Palau d'Altamira*- en un perímetro fortificado cuadrilátero.<sup>19</sup> (fig.5). Para algunos autores este tipo de construcciones se asemejan al modelo patrocinado por la familia Gonzaga del *Castillo de Jorge* en Mantua. El *Castillo de Bañeres* fue vendido a Bocairent instalándose entre sus murallas una sala para el Consell y una iglesia, considerada como una de las mejores edificaciones en la provincia de Alicante. La fortaleza domina la cabecera del Vinalopó resaltando su magnífica torre del homenaje de planta cuadrada e ingreso en altura, tres plantas abovedadas en su interior y arpilleras como defensas.

El antiguo alcázar almohade de Elda fue convertido por los Corella en el mayor castillo-residencia de los límites del Segura. (fig.6) La Baronía de Elda, Petrer y Salinas pasará a manos de la familia de origen aragonés de los Coloma quienes convierten la

---

<sup>18</sup> Carmen GRACIA: La nova imatge de les ciutats. En "*Història de l'Art Valencià*", (Valencia, 1995), págs. 137-149.

<sup>19</sup> VARELA BOTELLA, Santiago. "*Arquitecturas de la provincia de Alicante*", (Alicante, 1986), p. 27.

fortaleza militar de Elda en una noble residencia solariega muy cercana a Novelda y Monóvar, territorio nobiliario de los *Maça*.

La guerra de Granada y el descubrimiento de América dieron un gran empuje a al comercio. Los Reyes Católicos elaboraron disposiciones y reglamentaciones sobre obras públicas situando las ventas y mesones en zonas despobladas y creando las asociaciones o Hermandades regionales de transportes. La nueva institución formada por agrupaciones de ganaderos o Concejo de la Mesta se encargaría de regular los movimientos del ganado y el comercio de la lana. La ganadería trashumante recorre las nueve cañadas reales, seis de las cuales atraviesan Castilla y León, coincidiendo en parte con la *Vía de la Plata* o mozárabe.

Los centros del comercio interior se sitúan en Medina del Campo y posteriormente en Sevilla. La conquista de Granada sirvió para la constitución de los ejércitos permanentes al servicio de la monarquía, en cuya base se situaban la caballería formada por las Órdenes Militares de Santiago, Calatrava y Alcántara financiadas con el dinero del pueblo y de la Iglesia. La política de anexiones busca el servicio de personas, casas, amigos y parientes a través del matrimonio, aliados entre los reyes nombrando embajadores. La política matrimonial tuvo su culminación en la boda de Dña Juana de Aragón y Don Juan de Borja duque de Gandia. Las embajadas de Andrea del Borgo tuvieron su efecto en Castilla al aliarse con el rey Maximiliano. Las negociaciones de las tramas de Castilla y la pacificación del Reino de Granada por las revueltas de los nuevos señores andaluces serán las prioridades de la Corona cuando se sucedió la muerte del duque de Medina Sidonia. En los señoríos y villas costeras los Reyes Católicos negocian los servicios de don Juan Manuel y al marqués de Villena.

En el Reyno de Valencia el florecimiento de las monarquías absolutas trajo como consecuencia el desmoronamiento del sistema feudal de vasallaje, aunque continuó la jurisdicción señorial, en un momento en que el campesino se transforma en un colono pagando sus impuestos en forma de renta. Las tierras abandonadas pasaron a manos de los señores quienes tratan de repoblar con nuevos colonos las zonas deshabitadas, mientras los moriscos se trasladan a vivir en zonas regentadas por señores propietarios cristianos. A partir de entonces se crearon los grandes señoríos laicos y eclesiásticos como los Marquesados, Ducados, Condados y Baronías. Alrededor de veinte señores tendrán la jurisdicción del setenta por ciento del territorio valenciano, entre ellos se encontraban el duque de Gandia y conde de Oliva, el duque de Maqueda y marqués de Elx, las familias de Lizana en el valle de Vinalopó, el duque de Segorbe, el marqués de Guadalest y el de Pedro Centelles de Borja.

Los Concejos endurecen las leyes desplazando a los moriscos de las ciudades al interior despoblando dos leguas de la costa. Las conversiones en masa de sarracenos, mudéjares y judíos obliga a dictar nuevas órdenes como la prohibición de pasar allende a los habitantes de los pueblos marítimos, estableciendo el control de la población activa en las puertas de las villas. Para contrarrestar la mayoría musulmana en las montañas y la ofensiva pirata berberisca, se inicia un programa de fundaciones en el litoral que servirán como estratégica defensa de la costa. Las actividades portuarias en la costa levantina tienen como bases principales los fondeaderos de navíos y galeras de Peñíscola, Vinaroz, Valencia, Dénia y Alicante donde los

representantes de las Compañías de mercaderes extranjeras exportan en grandes cantidades los productos típicos de la huerta como la pasa y el vino.

La escasez de mano de obra mudéjar conduce al florecimiento del comercio de esclavos; ante la fuga de sus familias vasallas los señores recurren al mercado en puertos como Dénia donde se venden prisioneros de guerra, fugitivos y cautivos procedentes de lugares tan distantes como Orán, Trípoli, Guinea o Terranova. El otro gran negocio será la recogida tierras adentro de los moriscos vasallos, reproduciendo el tráfico de personas desde las serranías de las Alpujarras y Ronda hacia el norte de África. La prosperidad económica en tierras alicantinas se debe en gran medida a la expansión marítima del reino y la intensa actividad entre los embarcaderos alicantinos y el puerto de Valencia donde se levantan las Atarazanas. En Alicante las casas del puerto se superponen adosadas a la muralla de la Vila Nova del s. XII, con fachadas muy anchas denotando su uso comercial.

### 5.3. La historia en perspectiva: La representación del paisaje urbano como telón de fondo

El Renacimiento favorece una cultura de la memoria a través de la lectura de los antiguos y se situará entre copiar directamente siguiendo los postulados de la oratoria de Cicerón y Demetrio o superando las realizaciones de los antepasados. La imprenta supuso la conservación del pensamiento y como tal la idea de inmortalidad literaria. La palabra impresa puso en conocimiento a muchos escritores desconocidos y olvidados, se imprimieron obras de autores clásicos como Virgilio, Ovidio, Cicerón y en las Universidades del Quattrocento se editaron ediciones críticas de obras clásicas. El *Concilio de Ferrara* (1438-39) representó la unión de la Iglesia con los griegos, armenios y etíopes, marcando el predominio cultural greco-bizantino. Nicolás de Cusa (1401-1464) recogió la doctrina moderna del nominalismo que había triunfado en la Universidad de París y cuyos pioneros fueron el franciscano Juan Duns Escoto y luego Guillermo de Occam. Estos estudiosos tuvieron el mérito de poner en evidencia las premisas teológicas escolásticas sobre la finitud del Universo (Aristóteles, Tolomeo), introduciendo tanto la pluralidad como la descentralización del mundo.

El cardenal alemán de Cusa, el cardenal Bessarion de la Iglesia griega -fundador de la *Biblioteca de San Marcos de Venecia*-, junto a Prospero Colonna fueron los grandes iniciadores de la *Biblioteca Vaticana*. Los inventarios de los tesoros de la Iglesia y los anales de conventos de la Roma papal están en el origen de la construcción de la historia, así como la conservación de monumentos. En estas ediciones desaparecen las referencias a las colecciones privadas por las relaciones en sentido cronológico de reyes, emperadores, duques o papas, la biografía de los papas o la descripción de hombres ilustres y de edificios. A estos estudios les siguieron nuevas ediciones sobre ruinas y reliquias, retomando los preceptos reformadores de los debates de la *Iglesia de las Luces* (Silvestre II), copiados ahora en Nápoles en la Biblioteca creada por Alfonso V de Aragón. La huella artística, filosófica y poética fue la construcción de la *Sta Chiara* en estilo provenzal con pinturas de Giotto.

La resistencia monacal de las élites ortodoxas, romperán con las expectativas suscitadas en Europa tras el *Concilio de Florencia de 1449* y la posterior confirmación de la *Unión* en la basílica de Santa Sofía. La invasión de los Balcanes expandió el Imperio turco desde Europa hasta Egipto, situación que provocó la huida de los literatos bizantinos al oeste tras la conquista de Constantinopla (1453). La localización de manuscritos llevó a las cortes italianas a una fiebre traductora. La *Accademia Romana* de Nicolás V tendrá como propósito el estudio comparado de los textos, tradiciones y cultos religiosos remontándose a los egipcios y caldeos. Pico della Mirandola y Marsilio Ficino tradujeron algunas obras de Hermes Trimegistro, Platón, Plotino y Dioniso Aeropagita.

Estos estudiosos tuvieron el mérito de poner en evidencia las premisas teológicas escolásticas sobre la finitud del Universo (Aristóteles, Tolomeo), introduciendo tanto la pluralidad como la descentralización del mundo. A semejanza del *Timeo*, el diálogo de tema cosmológico originó una teología influyente en el retorno de una religiosidad pitagórica y una renovada visión sobre la filosofía natural. Alberti en *Sta María del Novella* une la tradición hermética y la ciencia astrológica. En 1460 se fundaron las cátedras de Matemáticas y Astrología en las universidades de Bolonia,

Cracovia y Salamanca orientadas hacia el conocimiento médico en el tratamiento de las enfermedades. Este proceso finaliza con el proceso a los intelectuales de la Academia Romana.

El sentimiento humanista en la Península se inicia con el contacto entre la corte papal de Avignon donde estuvo Petrarca y la Corona de Aragón, destacando las coplas de Juan de Mena, Fernán Pérez de Guzmán y Hernando del Pulgar. En Nápoles está presente la huella artística, filosófica y poética de la época de Alfonso V de Aragón, se construye la *Sta Chiara* en estilo provenzal con pinturas de Giotto. Las relaciones políticas y culturales con Nápoles en tiempos de Alfonso *el Magnánim* significaron el esplendor renacentista de las ciudades valencianas. El espíritu cortesano había arraigado en la Cortes de *el Magnànim* dándose cita la poesía catalana amorosa y trovadoresca de Andreu Febrer, Lluís de Vilarrasa, Ausias March o Jordi de Dant Jordi, participantes como tripulantes en las expediciones a Córcega y Cerdeña.

La tradición lírica románica mediterránea y la herencia de autores como **Cerverí de Girona** fueron utilizadas para cancioneros posteriores, experimentaciones elogiadas por el propio Marqués de Santillana. Las obras hispanas de este período describen palacios y castillos fantásticos siendo sus exponentes las figuras de **Alonso Gómez de Figueroa** en su "*Alcazar imperial de la fama...*", **Alfonso Álvarez Guerrero** influenciado por **Juan de Mena** escribe "*Las docientas de Castillo de la Fama*" y el "*Tirant lo Blanc*" de **Joanot Martorell** donde definitivamente se da el paso del héroe épico al individuo novelesco.

El *Tirant* representa el personaje de ficción que nos enseña con gran ingenio una realidad cómica y erótica diferente a la histórica; una aventura individual que se aleja del ideal del *roman*. En estos relatos Martorell proporciona datos sobre maravillosos espacios ajardinados en la mansión del *Rey del Amor* y en los huertos del palacio del Sultán de Constantinopla, tal vez inspirado en el trazado de los *Jardines del Real* y su zoológico.<sup>20</sup> Entre los primeros libros stampados en España con imágenes destacan el "*Fasciculus Temporum*" con vistas de ciudades publicado en Sevilla (1480) y "*Los trabajos de Hércules*" publicado en Zamora (1483) y reeditado como "*Los doze trabajos de Hércules*" en el taller de Juan de Burgos. En Zaragoza Bernard de Breidenbach realiza las estampas con vistas de ciudades en "*Viaje de la Tierra Santa*" en 1498.<sup>21</sup>

La demanda de la pintura al fresco aumenta con el establecimiento en las iglesias y monasterios de las nuevas órdenes religiosas. Las imágenes se convierten en el medio para dirigirse a Dios y como método de traducción de contenidos complejos equiparable a la función de la parábola. La tradición del sistema iconoclasta oriental y bizantino queda anulada en el momento en que aparecen las primeras traducciones de la Biblia y las biografías de santos. A este fin contribuyen los seguidores de las premisas de Tomás de Aquino y las actividades propagandísticas de los dominicos, franciscanos, clarisas, cartujos, camaldulenses, oblatas, etc.

---

<sup>20</sup> Para el estudio sobre la vida caballeresca de la época y los posibles modelos históricos del protagonista y sus fuentes literarias: en Martí DE RIQUER. "Aproximació al Tirant lo blanc", Edicions dels Quaderns Crema, (Barcelona, 1990). Y en Fernando CARMONA. "Narrativa Románica a finales de la Edad Media. Historia y tradición", Dpto. de Literaturas Románicas. Universidad de Murcia, (Murcia, 1982).

<sup>21</sup> (IBIDEM, págs. 25-27).



Los ciclos pictóricos comienzan por reproducir en episodios los repertorios hagiográficos. En estas escenas cada santo o beato aparece rodeado de una serie de atributos simbólicos, un sistema por el cual se identifica fácilmente el personaje y el acontecimiento. El arte de pensar en imágenes tendió a la explicación y reducción del símbolo a través de una serie de metáforas. La alegoría se define como un proceso mental estático en el cual la interpretación pasa por la elección de un nivel como dominante; en esencia es una jerarquía, una técnica de traducción y una convención del código basado en esquemas repetidos periódicamente.

La popularización de las series de ilustraciones miniadas y xilografías dieron lugar a que estas escenas de los pasajes de las Sagradas Escrituras se llevan a los muros interiores de las iglesias, exponiendo a los fieles las enseñanzas de los hechos y acontecimientos históricos sagrados, la alegoría, la moral de los vicios y virtudes.<sup>22</sup> Las representaciones visuales de los libros sagrados con los episodios del *Apocalipsis de San Juan* o el *Evangelio de Mateo* ofrecieron la oportunidad a los artistas de realizar pinturas en grandes formatos y experimentar la composición de estos acontecimientos.

La representación del *Triunfo de la Iglesia* fue el tema predilecto en los frescos del interior de muchas iglesias, dominando el modelo iconográfico del ambiente paradisiaco donde desfilan los santos canónicos y los ángeles frente a las escenas infernales. La imagen del *Juicio Final*, la resurrección de los cuerpos y la victoria sobre el pecado se complican con gran ingenio.<sup>23</sup> **Giotto** se adelantó en sus frescos a representar el lugar donde se narra la escena, dispone el espacio narrativo recuperando la tradición clásica y latina donde se disponen racionalmente y en un ambiente real las diferentes acciones, personajes, edificios y paisajes. En la pintura de **Duccio** aún se perciben las concepciones medievales donde los personajes se sitúan en una escala superior separados del plano terrenal.

En la pintura del Quattrocento la *Escuela Sienesa* continúa la tradición de los primeros pintores de vistas urbanas y retratos de paisaje (Duccio, **Cimabue** y Giotto), cuyo estilo narrativo recoge el legado de la cultura bizantina en su complejidad espacial, ordenación geométrica y arquitectónica. La forma de presentar a la arquitectura como protagonista influye en la pintura de frescos como los episodios pintados de **Maso di Banco**.<sup>24</sup> El realismo bizantino y gótico internacional llega con las pinturas de **Simone Martini** resaltando la profundidad de la arquitectura y el uso decorativo del fondo con imágenes que se aproximan a una realidad histórica y terrenal.

Este modelo de belleza entre lo real y lo clásico está representado en las pinturas de **Ambrogio Lorenzetti** donde observamos aún la relación con los miniaturistas; en el *Palazzo Público de Siena* (1338-39) ilustra las múltiples facetas de la realidad política mostrando una visión panorámica de la ciudad y la campiña, caracterizando a los personajes en una organización social y comercial en una

---

<sup>22</sup> "El significado anagórico, a través del cual se interpreta la realidad terrena a la luz de la vida eterna sobrenatural a la que el alma debe elevarse y a la que la vida de los fieles debe tender".Gabriele CREPALDI: Doctrina y predicación. En AAVV. "El fresco. De Giotto a Miguel Angel", (Barcelona, 2003), p. 131.

<sup>23</sup> Recomendamos los frescos de Nardo di Cione en la Capilla Strozzi con imágenes procedentes de los textos de Virgilio o Dante.

<sup>24</sup> En AAVV. "El esplendor de la Edad Media", (Madrid, 1999), págs. 179-195.

arquitectura ideal del buen gobierno. (fig.7) En "La presentación en el templo" (1342), Ambrogio representa el interior de una iglesia como un escenario en el que aplica la perspectiva a través de la huida tanto de los capiteles de las columnas como del pavimento en el que se mueven los personajes. **Pietro Lorenzetti** perfila el gusto narrativo en el tratamiento de vistas exteriores y espacios interiores en perspectiva. Estas escenografías proyectadas como ciclos tienen su exponente en las alegorías de los meses del *Palacio de Schifanoia* de Ferrara en las que participó **Francesco del Cossa**.

En este contexto se desarrolla el período de la pintura gótica internacional valenciana cuando los gremios reciben gran número de encargos parroquiales y conventuales, un legado que desapareció con la Desamortización y la Guerra Civil Española. A partir de la segunda mitad del s. XIV en los talleres valencianos recibieron las corrientes florentinas de los pintores Gherardo Starnine, Agnolo Gaddi, Giovanni del Biondo o Mariatto di Nardo, formándose un reconocido grupo de pintores góticos como **Llorenç Saragossà** famoso en Barcelona en época de *el Ceremonioso*; el maestro de la Alcudia **Miguel Alcanyís** y **Pere Nicolau** en cuyo estudio se formaron Gonçal Peris y Antonio Peris. Los retablos con escenas enmarcadas por estructuras arquitectónicas y fondos dorados gofrados siguen la tradición de la Corona de Aragón en temas de la *coronació de la Mare de Deu de la Humilitat* o la *Passió de Crist*. (fig.8)

La iconografía fantástica en las figuras de San Jorge combatiendo o la popular *melusina* o sirena alada, se extienden por los círculos nobles desde Perpiñan hasta Valencia y Mallorca. El catalán **Bernard Martorell** y el valenciano **Ferran Crespi** colaboran en la iluminación de un *Breviario* de Martín de Aragón. (fig.9) Estas obras resaltan por el detallismo, la estructuración de los planos, avances en la representación del espacio, volúmenes, efectos de luz y profundidad de escena. La influencia de Bernard Martorell llega a las tablas de numerosos artistas como **Guillén Martí** en Mallorca y **Juan Rosató**. Los pasajes de la vida de San Jorge y San Miguel son los temas característicos de los retablos de este período. El gusto por estas escenas se repite en las representaciones de la *Batalla del Puig* siguiendo los pasajes de la vida de San Jorge como el retablo de la *Iglesia de Xerica* donde **Gonçal Peris** imitan el existente en el *Retablo del Centenar de la Ploma* del influyente maestro alemán **Andrés Marçal de Sas** asociado con **Antonio Peris**.

En la *Corte de Borgoña* se dan cita los mejores iluminadores de los *Libros de Horas* como **los Limbourg** (Pablo de Limburgo) y **Melchior Broederlam** pintor flamenco que adopta los métodos de la pintura escenográfica del *Trecento*, haciendo uso de la perspectiva en estructuras arquitectónicas y paisaje. A mediados del s. XV llegan al Reyno de Valencia las corrientes flamencas-borgoñonas propias del gusto del *Magnanim* encabezadas por **los hermanos Van Eick** autores del conjunto celestial pintado en el gran relicario de la *Catedral de Gante*. Las tablas del maestro flamenco Jean Van Eick con sus representaciones de los pasajes de la vida de San Jorge sirvieron de inspiración estética a los iluminadores de los *Libros de Horas* - que sustituyen al *Salterio*- muy demandados para el entretenimiento de las casas nobles. En el apogeo del gótico valenciano las representaciones del *Ecce Homo* y la *Aparición de Cristo Resucitado* se inscriben en la formación proto-renacentista de los pintores valencianos.

Las representaciones alegóricas en ciclos derivan finalmente hacia un jeroglífico de virtudes divinas representados como figuras normalizadas, símbolo principesco de las

dinastías nobiliarias. El símbolo transformado en expresión y signo de realidad dio origen a la difusión de una iconografía que desembocó en la ciencia emblemática. El fragmento de basa acampanada o columna truncada de la Flagelación de Cristo o *Santa Columna* será transformada en emblema o construcción conceptual a través de las escenas de martirio, inicio un nuevo estilo en la pintura monumental de finales del s. XIII y principios del s. XIV, y en las representaciones barrocas aparecerá sin capitel.<sup>25</sup> En el s. XV se da una ruptura entre el espacio de la imagen y el espacio del texto. La figura se separa de la escritura transformándose en un signo de representación que remite a algo situado fuera del plano. En la evolución de los sistemas gráficos se retoma la tradición de los textos árabes del s. X sobre Óptica que habían estudiado la ciencia griega, concibiendo la belleza en términos de proporción armónica. Bajo la idea de situar al espectador el espacio cúbico muestra la abertura ilusionista del fondo del espacio pictórico y la escritura hace que no se pierda el soporte plano; con la perspectiva la imagen-signo pasa al exterior. Esta ruptura del equilibrio entre los dos espacios (texto y figura) convierten al soporte pictórico en ventana o pantalla.

A diferencia del espacio de representación oriental <sup>26</sup> la perspectiva occidental muestra un plano posterior que se aleja continuamente donde descansan las figuras verticales disminuyendo el tamaño según la distancia respecto al espectador. El símbolo será construir una ilusión de espacio aplicando una ciencia arquitectónica a la representación del hombre y la Naturaleza. Es así como el espacio se compone de una trama escenográfica donde la referencia a la antigüedad clásica conforma la nueva metáfora de los ideales de orden y de planificación. Con la introducción del sistema de la perspectiva las formas se supeditan a unas reglas que se integran en el conjunto. Las formas articuladas en líneas, círculos y rectángulos planos se transforman en volúmenes cilíndricos y cubos produciendo relaciones en secuencias de vacío-sólido, volumen y espacio y equilibrio tanto estructural como espacial.

**Filippo Lippi** sistematiza estos progresos construyendo el espacio a partir de la luz. **Massaccio** se sirve de las premisas de Filippo en el uso de la perspectiva para liberar a la figura del encuadre arquitectónico. En sus tablas realiza delicadas miniaturas de atmósferas piadosas y solemnidad ceremoniosa, imprimiendo nítidas perspectivas ideales realizando composiciones con escenas divididas por arquitecturas y paisajes. La difusión de las enseñanzas de Lippi, sirvieron para difundir el gusto por el arte de las taraceas. El virtuosismo óptico de los armarios fingidos con representaciones de vistas arquitectónicas e imágenes *trompe-l'oeil*; lo que podían contener los falsos armarios entreabiertos. Estos experimentos dieron la oportunidad a muchos artistas para investigar en las disciplinas de la matemática y la perspectiva.<sup>27</sup>

---

<sup>25</sup> En Meyer SCHAPIRO. "Estudios sobre el arte de la Antigüedad tardía, el Cristianismo primitivo y la Edad Media", (Madrid, 1987), p. 325.

<sup>26</sup> En China hasta la época budista al pintor no se le consideró como artista y así elevarse a la categoría social del poeta y el calígrafo. Entre el s. XII y XIII surgieron grandes pintores monjes de paisajes que lograron formular toda una teoría, escuelas y discusiones de arte en torno a este fenómeno. En la perspectiva china el espacio de representación se percibe tres planos separados, cada uno paralelo al plano del cuadro; un discontinuo en el que a través del vacío el espectador salta de un plano a otro para detenerse en cada lugar. En el Japón del budismo Zen y los clanes guerreros se rechaza el culto de las imágenes.

<sup>27</sup> María Teresa MÉNDEZ & Juan María MONTIJANO. "Giorgio Vasari. Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos" Madrid, 2004), p, 218.

La pintura se adelanta a representar de forma realista los volúmenes y trazos de las escenas de interior y exterior de la casa. La penitencia del espacio privado se transforma en un ámbito oculto de convivencia doméstica. El hogar conyugal y la vida familiar protegida entre claustros y muros muestran en sus interiores una arquitectura pintada en forma de friso y estética de celosía, expresión de un exterior exótico. Las escenas urbanas con calles anchas y elegantes palacios representan la ciudad como sede del comercio y el artesanado. En estas escenas podemos observar los cambios culturales y económicos en una sociedad que pasa de unas relaciones feudales a una modernidad basada en los valores del buen gobierno, el bienestar y la prosperidad. Los detalles de arquitectura popular nos sirven de documento etnográfico para el conocimiento de la cultura constructiva de la época y la organización de la vida cotidiana en el campo. La pintura de paisaje histórica y alegórica representan las tareas del campo en las distintas estaciones del año (calendarios) como una alegoría a la agricultura.

El paisaje ideal se expresa con el concepto de villa rústica y en la pintura de ambientes piadosos o *piagnoni*. Para el artista renacentista los ambientes bíblicos que representan la vida de Cristo se transforman en territorio de experimentación arqueológica poniendo la historia en perspectiva. Un ejemplo lo encontramos en el tema de "*La Adoración de los Reyes*" donde el cobijo o construcción rústica con establo se transforma en una estructura de madera a dos aguas elaborada con una perfecta carpintería. **Piero della Francesca** consigue la coherencia entre la figura modelada y la profundidad del espacio arquitectónico relacionando el gesto de las figuras con las líneas del edificio, "*la escena está traspuesta en una dimensión que hace de lo sagrado una presencia real.*"<sup>28</sup>

En los frescos -terminados al temple- de **Fra Angélico** (Fra Giovanni da Fiesole) junto a sus discípulos Venoso Gozzoli y Zenobi Strozzi al servicio de Nicolás V en la Capilla Nicotina (1447-51), elabora como telón de fondo una arquitectura híbrida entre el gótico y el renacimiento al estilo de Michelozzo. (fig.10) **Benozzo Gozzoli** (1440-1497) -colaborador del escultor Ghiberti-, procesa las enseñanzas de Fra Angélico confeccionando una pintura narrativa donde los personajes deambulan en una arquitectura de transición. Las atmósferas piadosas y los efectos espaciales en la pintura del florentino **Masolino** (fig.11) desvelan una nueva concepción de la perspectiva que continúan los miniaturistas **Stefano di Giovanni** (Sassetta) destacado ilusionista del espacio vacío. (fig.12)

La clientela del artista se divide entre la iglesia, la nobleza cortesana, humanistas, militares y literatos. A través de los restos del pasado se produce una recuperación de las raíces de identidad y un coleccionismo de inscripciones y bustos descubiertos en las excavaciones. Alberti plasma sus estudios de las ruinas del Lacio en "*De Re Aedificatoria*" publicada en 1485. El tratado de pintura de **Alberti** será trascendental para la evolución de las representaciones arquitectónicas como telón de fondo y para situar las figuras. Estas reglas llegaron al norte de Italia donde pintores como Pisanello y Jacopo Bellini lo aplican en sus obras. El resultado de este interés por las antigüedades será el nacimiento de una arqueología en la que *aquellos vestigios iban a*

---

<sup>28</sup> René BERGER. "El conocimiento de la pintura. El arte de verla", (Barcelona, 1976), p. 150.

*servir de modelo a los artistas de la época, cuyo exponente serán las obras pictóricas de Mantegna.*<sup>29</sup>

**Pisanello** (1394-1455) pintor de libros iluminados, frescos y retratos fue requerido por todas las cortes de Italia. Su pintura de corte heráldico se relaciona con el gótico internacional por el tratamiento patético de los rostros efigiados y las ricas vestimentas orientales, siendo importante su actividad en el diseño de medallas con reversos alegóricos. **Juan Bellini** (Giambellino) muestra en las figuras una dulzura en el dolor diferente a Mantegna, mientras **Gentile Bellini** -convertido en retratista tras su estancia en la corte de Turquía- exhibe en sus grandiosas *telero* una precisión fotográfica y una fidelidad de tipos y trajes que serán el modelo para artistas como **Pinturicchio** copiándolos en la *Sala Borgia del Vaticano*.

**Vittore Carpaccio** (1454-1513) pintor de efemérides junto a Gentile, hacen uso de la arquitectura para elaborar sus trabajos de perspectivas. En las decoraciones de la ciudad renacentista el espacio se organiza como un escenario construido con fragmentos de edificios clásicos tendiendo a una ilusión simétrica donde "*la geometría coexiste con la alegoría y la fábula*".<sup>30</sup> **Mantegna** describe el nuevo sistema de ciudades estado representando la ciudad humanista en "*La Cámara de los Esposos*" del *Castillo de San Giorgio* en Mantua (1473-74). El retrato de la familia Gonzaga surge bajo una arquitectura de transición ideal en la que convive la construcción medieval y la antigüedad clásica.

A. Aracil<sup>31</sup> apunta al *studioli* como antecedente a los gabinetes de curiosidades y subraya como la idea de aislamiento se encontraba inscrita en la propia concepción de los palacios renacentistas con la construcción de espacios que renuncian del mundo exterior. El acondicionamiento del *studioli* se debe a la invención de Giorgio Martini, Bramante y Botticelli junto al trabajo artesanal de Baccio Pontelli que integra el modelo de cámara en el *Palacio Ducal de Urbino*<sup>32</sup> con doble piso y ornamentado con paneles de marquetería. **Pedro Berruguete** -Pietro Spagnolo- y Justo de Gante realizan una galería de retratos de hombres célebres, pintando una serie de filósofos antiguos y de figuras de estudiosos italianos. La lectura de la filosofía y el sentido enciclopédico de las imágenes lo convierte en una auténtica Cámara donde se representa el panorama universal. **Francesco di Giorgio** realizará los diseños en el palacio de Gubbio.

Entre los *studiolos* humanistas más relevantes encontramos los aposentos del castillo del duque de Ferrara y Lucrecia Borgia patrocinadores de escritores e intelectuales de toda Italia. La *cámara de Alabastro* incorpora una serie de pinturas que recuerdan los ritos y festivales de la antigua Roma descritos por Ovidio y Porfirio

---

<sup>29</sup> José ALCINA FRANCH: Historia Antigua de la Arqueología en la América Española. En "Arqueólogos o Anticuarios", (Barcelona, 1985), op.cit. p. 19.

<sup>30</sup> Relacionado con la lectura del Polyphilo. En Paolo SICA. "La imagen de la ciudad. De Esparta a las Vegas", (Barcelona, 1977), p. 98.

<sup>31</sup> Alfredo ARACIL: Descubrir, adivinar, coleccionar maravillas & Espejismos. Los studioli o cortili están diseñados en trompe l'oeil que mostraban ficticiamente armarios con las puertas abiertas y estanterías bordeados por taraceas, desde su interior figuraban "instrumentos de medida del espacio y del tiempo, objetos e instrumentos musicales, libros, símbolos del saber, armas, armaduras..." y en ocasiones toda una pared, la cual ofrecía a un ambiente oprimido. En "Juego y artificio. Automatas y otras ficciones en la cultura del Renacimiento a la Ilustración", (Madrid, 1998), págs. 145-151.

<sup>32</sup> Joan SUREDA. "El Renacimiento italiano", Historia Universal de la Pintura Vol. IV, (Madrid, 1998), págs. 89-94

defensor de la religión tradicional helénica. En estos diseños intervendrán el humanista **Mario Esquicola** y **Giovanni Bellini**, y cuyas pinturas de aposento serán rematadas posteriormente por los hermanos Dossi y Tiziano.

En Roma **Sebastiano del Piombo** fue uno de los grandes maestros del retrato cuyas obras cruzaron el Mediterráneo. El célebre Luciani realizó los retratos de la familia Doria, Gonzaga y Farnese en cuyo palacio conoce a Miguel Ángel y Rafael. En su biografía sobresale su afición por la música compartida con el pintor **Giorgione** y la designación como administrador del sello papal. El maestro Giorgio da Caltelfranco o Jorge Barbarelli conocido por el *Giorgione*, formado en la escuela veneciana del taller de Bellini se traslada a Roma continuando con la recreación del espíritu escenográfico y teatral del paisaje veneciano lo que le enfrenta a la escuela romana. (fig.13) Los programas alegóricos para los gabinetes de Francisco I los llevarán a cabo Vincenzo Borghini y Vasari. El arte de los *intarsitori* culminó en una decoración de naturalezas muertas y de juegos abstractos.<sup>33</sup>

Los pintores que trataron con éxito el paisaje fueron Perusino (maestro de Rafael) y **Piero di Cosimo** con escenarios confusos y primitivos disponiendo elementos en rocas estratificadas. El paisaje ideal se expresa con el concepto de villa rústica y en la pintura de ambientes piadosos o *piagnoni*. **Boticelli** reduce la naturaleza a un elemento de pantalla o detalle arquitectónico, mientras Leonardo defiende la mancha como naturaleza a explorar. El maestro **Giorgio da Caltelfranco** o Jorge Barbarelli conocido por el *Giorgione*, formado en la escuela veneciana del taller de Bellini se traslada a Roma continuando con la recreación del espíritu escenográfico y teatral del paisaje veneciano lo que le enfrenta a la escuela romana. El origen de Eneas se convierte en uno de los grandes temas principales de la pintura renacentista. Las xilografías de la *Crónica de Nuremberg* (1493) muestra la genealogía de Eneas equiparado con el emperador del Sacro Imperio Romano-Germano. (fig.14).

En este contexto se desarrolla el período de la pintura gótica internacional valenciana cuando los gremios reciben gran número de encargos parroquiales y conventuales, un legado que desapareció con la Desamortización y la Guerra Civil Española. A partir de la segunda mitad del s. XIV en los talleres valencianos recibieron las corrientes florentinas de los pintores Gherardo Starnine, Agnolo Gaddi, Giovanni del Biondo o Mariatto di Nardo, formándose un reconocido grupo de pintores góticos como **Llorenc Saragossà** famoso en Barcelona en época de *el Ceremonioso*; el maestro de la Alcudia **Miguel Alcanyís** y **Pere Nicolau** en cuyo estudio se formaron Gonçal Peris y Antonio Peris. Los retablos con escenas enmarcadas por estructuras arquitectónicas y fondos dorados gofrados siguen la tradición de la Corona de Aragón en temas de la *coronació de la Mare de Deu de la Humilitat* o la *Passió de Crist*. (fig.15)

En el apogeo del gótico valenciano las representaciones del *Ecce Homo* y la *Aparición de Cristo Resucitado* se inscriben en la formación proto-renacentista de los pintores valencianos. En el entorno de **Jacomart** -pintor de cámara del *Magnánim*- se reunieron una serie de imitadores que deciden abandonar los fondos aúricos en las escenas de la Pasión, introduciendo la pintura del paisaje y la belleza ideal en el expresionismo en los rostros. Este proceso se observa en los encargos de **Joan Reixach**

---

<sup>33</sup> André CHASTEL. "Arte y humanismo en Florencia en la época de Lorenzo el Magnífico", (Salamanca, 1991), págs. 359-366.

y los óleos del maestro alicantino **Rodrigo de Osona *el Viejo***, **Nicolao Falcó**, **Pere Cabanes**, **Paolo San Leocadio** y **Cristòfol Llorenç**.





#### 5.4. Las arquitecturas del buen gobierno

En el Renacimiento se plantearon los análisis sobre la naturaleza del gobierno, época donde a la emergencia del Estado Moderno le acompaña la decadencia de los estados de Italia y la expansión de la Corona de Aragón con Alfonso V *el Magnífico* y el Pontificado del segundo papa Borgia. Esta modernidad se caracterizó en una manifestación dramática cuyas bases nobiliarias fueron la virtud (voluntad, talento, valor, decisión, prudencia) y la fortuna (oportunidad). Los humanistas buscan el modelo tipológico en la literatura de sueños alegóricos. En *La Metamorfosis* de Ovidio y *El asno de oro* de Apuleyo (dedicado al culto de Isis en el 160 d. C), lo novelesco se torna sueño en el que la peregrinación *-romeo-* conduce al dominio del destino. La concepción alegórica del *Templo de la Fama* de la *Metamorfosis* de Ovidio derivó en la construcción de diferentes versiones del *Palacio de la Fama*. Los diferentes esquemas literarios medievales y renacentistas del *Templo de la Fama* surgen de Ovidio pero también de la relación de héroes históricos de Petrarca siendo su obra "*Los Trionfi*" reeditada con numerosas ilustraciones, principalmente aquellas que simbolizan la distinta apreciación del tiempo y su relación con las actividades agrícolas. Los petrarquistas recuperaron el estilo lapidario (epitafios-odas) que los romanos imitaron del alejandrino y el epígono referido a la idea de descendencia y sucesión.

Las investigaciones filológicas comienzan por situar a los poetas antiguos en su cultura y época, deteniéndose en las descripciones de lugares, cuestión que fue utilizada para los repertorios de los artistas como alegorías de la Naturaleza simbolizando lo devoto y religioso. Las ilustraciones de la virtud de Tito Livio y las ideas sobre el poder del amor convierten estos repertorios en doctrina. En este enamoramiento con la antigüedad y de las fuentes simbólicas se produce la asociación entre lo imperial y el amor cuestión por la que se elaboró un programa de figuras clásicas por parejas. Cosme de Médicis proyectó por fases la concepción alegórica del paraíso terrenal, un programa de disposición y unión de personajes, como la representación de Dédalo e Icaro en un laberinto o los Centauros entre otras.

En el paisaje toscano de *Poggio a Caiano* se promueve la moda pastoril dando lugar a las deliberaciones de Alberti y Ficino acerca de la casa ideal y la relación con el jardín, así como la aplicación principios geográficos. Los jardines botánicos y sus colecciones de plantas medicinales (Toledo, Sevilla) son el exponente relacionado con el lugar de investigación. En tiempos de Lorenzo *el Magnífico* la Academia platónica se traslada a los jardines del *Palacio Rucellai* donde se sitúan los antiguos mármoles que antes estaban en la *Via Larga*. La mansión florentina médica presenta los primeros ciclos o programas amatorios con imágenes tomadas de la fábula pagana. La nueva ordenación astrológica (plano del cosmos) con sus diagramas y abstracciones gráficas quebró los cánones antropométricos. En plena contradicción intelectual humanista, la nueva conciencia contemplativa teorizada por Ficino culmina en la idea de genio. A esto se une el rescate de los contenidos espirituales neoplatónicos de Plotino, los cuales conducen a un estado melancólico y a la predisposición a la creación artística.

La relativización del individuo condujo a las hipótesis sobre el espacio y a la planificación científica de la ciudad ideal. Los cardenales Nicolás de Cusa y Prospero Colonna se interesaron especialmente en la interpretación teológica de los cultos etruscos procedentes de Asia y como su ciencia evolucionó en la disposición de estos

elementos de la ciudad. Frente al problema de la forma -paso de la idea a la materia-, se busca un modelo ideal en la planificación de la imagen de la ciudad; una teoría de la creación estética con la cual organizar visual y morfológicamente los elementos de detalle en un planteamiento escenográfico. Frente a la ciudad patriarcal de Dante se revela la ciudad ideal al estilo griego de Bruno, donde el urbanismo encuentra paralelismos con los testimonios etnográficos de los viajeros (sueño) y la investigación geométrica espacial (equilibrio). Los prototipos de estas ciudades serán la griega, etrusca, romana, bizantina y oriental elevándolas a la categoría de perfección.

La forma circular fue la predilecta por las especulaciones geométricas y volumétricas por la analogía entre cúpula y cielo, por reflejar una forma simbólica y espiritual (Ficino), y por su asociación con ejemplos históricos paganos (Pitágoras). En 1428 Alberti regresa del exilio a Florencia donde contempla los progresos de la *Cúpula de Sta María*<sup>34</sup> describiéndola como símbolo del poder de inventiva que Dios a dado al hombre. Strossi describe como las cúpulas se levantan círculo a círculo y alude a los estudios de **Filippo Brunelleschi** sobre la *Divina Comedia* de Dante, elaborando para la cúpula un cálculo geométrico de las dimensiones del paraíso mientras los nueve anillos exteriores representaban los niveles del infierno. Alberti coincide con Filippo al elaborar una cúpula circular a partir de anillos alrededor de la cara interior de una cáscara octagonal y soportada por una estructura octogonal.

La construcción de la *Sta Maria de Fiore* en Florencia y la nueva *Catedral de Milán* reflejan la oposición entre el gobierno autocrático de Giangaleazzo y el ideal republicano de Florencia en una geografía amenazada por el asedio y la Peste. Una de las primeras representaciones de *loggias* la encontramos en este manuscrito de **Filarete**, el cual sigue la descripción del foro romano de Vitruvio para proyectar la ciudad ideal de Sforzinda en Milán. Antonio Averlino *el Filarete* dedicó a Francisco Sforza un tratado manuscrito donde se distingue la capacidad imaginativa e individualidad en el despliegue simbólico de los elementos acoplados a la arquitectura palaciega y que fue conocido como el "*Codex Valencianus*".<sup>35</sup>

Filarete define la proporción de los tres órdenes griegos antes de la revolución tipográfica, enfrentándose con su fantasía al método de la copia idéntica y a la estandarización de la arquitectura renacentista de Alberti, para alejarse de las teorías

---

<sup>34</sup> Brunelleschi estudió los métodos de abovedamiento romanos en el uso del mortero. Tras el incendio de Roma (64 d. C.), gracias a la pozzolana (cenizas volcánicas y mortero de cal) se pudieron explotar nuevas formas arquitectónicas como la sala ortogonal techada con cúpula del palacio de la Domus Aurea de Nerón, o la colosal cúpula del Panteón de Adriano con interior artesonado. La reducción de la carga se realizaba con piedra pómez o vasijas de aceite vacías. Filippo utilizó el mortero añadiendo sosa a la masa de agua, cal y arena para acelerar el fraguado. Para la cúpula se utilizaron ladrillos de diferentes diseños a partir de plantillas de pergamino para que un constructor de barriles realizara los moldes que llevarán el sello oficial, que iban a parar a las pozas de arcilla donde se moldeaba y luego se horneaban. El mármol blanco de Carrara se utilizó para revestir las ocho nervaduras de ladrillo de la cúpula. El bianchi marmi se tallaba in situ, utilizando plantillas y herramientas de hierro templado; para los acabados pulidos, "primero se usaba una plancha de hierro para frotar arena gruesa a través de la piedra... a continuación se repetía el trabajo con arena más fina o a veces con polvo de piedra de afilar. En tercer lugar se aplicaba el polvo abrasivo de una caliza roja llamada trípoli. El pulimento final se hacía con una masilla hecha de oxido de estaño. Así bruñido, el mármol quedaba liso como el cristal". En Ross KING. "La cúpula de Brunelleschi", (Barcelona, 2002), p. 188.

<sup>35</sup> Santiago SEBASTIÁN: El palacio renacentista según Filarete. En "Arte y Humanismo", (Madrid, 1981), p. 51.

sobre la correspondencia simétrica de los elementos. Filarete proyectó el palacio señorial como *Templo de la Fama*, inscribiendo en el exterior bajo el pórtico los repertorios de hazañas ejemplares, que recuerdan los ciclos históricos o edades del mundo; en las salas interiores proyecta decoraciones con alegorías sobre las facultades necesarias para el buen gobernante. El *Templo de la Fama* recuerda los Ciclos históricos en relación a las Batallas, Edades del Hombre y las Virtudes, utilizadas como atributos de las Artes, Planetas y Metales. Estos esquemas literarios sirvieron para interpretar las hazañas de los héroes de Petrarca, aplicándose a las galerías palaciegas. El desfile de héroes y ciclos históricos se inscribe en medallones ordenados por parejas y enmarcados en láureas, semejantes a los modelos italianos grabados en metal.

Filarete realiza el proyecto del *Hospital Mayor de Milán* (1460), modelo de los edificios cruciformes con cuatro patios. El proyecto incluye dos salas de los enfermos en forma de cruz con cuatro ángulos cóncavos donde se encajan los claustros, formando dos conjuntos compactos unidos por un atrio o plaza de entrada cerrado por crujiás. Las catedrales, palacios, conventos y hospitales hispanos adoptan el sistema claustral de los diseños de Filarete. Para las composiciones irregulares se siguieron las soluciones del *Hospital del Santo Spirito* en Roma en cuya obra participa Antonio de Sangallo y la *Cancillería* de Bramante (1503) resolviendo sobre un terreno oblicuo el proyecto de una iglesia y un palacio claustral. La otra fórmula fue la adaptación al trazado urbano siguiendo los modelos irregulares de Peruzzi. Los hospitales hispanos siguen el modelo de Filarete del *Hospital de Milán* aplicando a los edificios cruciformes con la sala de los enfermos en forma de cuatro ángulos cóncavos donde se sitúan los cuatro claustros.

Dado el interés por la antigüedad grecorromana las medallas fueron recuperadas por las sociedades florecientes de la Europa renacentista, adoptada como elemento de distinción y lujo emparentado con los méritos de la antigua Roma. (fig.15) El fácil transporte junto a la inmortalidad y durabilidad que proporcionaba el metal se contraponen a la pintura; siendo a finales del s. XV cuando se generalizó el empleo del lienzo y el óleo. La sustitución del significado en latín por figuras (ideomorfismo) llegó a los diseños de medalla y decoraciones de apartamentos como los Borgia realizados por **Pinturichio**, que tienen como modelos los proyectos de Filarete en el Libro XII, los diseños populares y cultos del pintor **Lorenzetti** y **Durero**.

La *impresa* de la Fortuna ha sido bien estudiada por A. Warburg cuando aborda los modelos simbólicos de la Antigüedad adoptados como imagen de prestigio de la burguesía florentina. (fig.16) Así trata de abordar los diferentes significados atribuidos al término latino de fortuna, como es el de casualidad, patrimonio y en esta época toma la forma alegórica del *viento tempestuoso* o diosa pagana del destino en los conocidos emblemas de los Medici, Rucellai y Sassetti). En este sentido se adopta el sistema de polaridad platónica, más conservadora, proclamada por Ficino, donde la confianza cristiana en Dios y el temperamento mundano se oponen y equilibran. La escultura monumental románica reflejaba la crítica al vicio encarnada por animales, figuras híbridas y naturalistas y hombres monstruos, representando la virtud y su opuesto (virtud aplastando personajes de la antigüedad en los pórticos).

La psicología artística renacentista adapta las enseñanzas escolásticas de las virtudes sobre los vicios (la *Psychomachia* de Prudencio). Esta modernidad se caracterizó en una manifestación dramática cuyas bases nobiliarias fueron la virtud

(voluntad, talento, valor, decisión, prudencia) y la fortuna (oportunidad). Las representaciones de la diosa del viento parecen dilucidar ese sentimiento humanista individual que equiparaba la ética y la virtud para la consecución de la felicidad. Esta visión dio origen una separación entre la moral y la política lo que implicó un verdadero conflicto con la realidad social; no es de extrañar como las representaciones teatrales de las producciones dramáticas de **Nicolás Maquiavelo** escritas en su etapa de ostracismo, tuvieran tanto éxito. La producción de medallas para Bertoldo y los encargos de Giovanni Rucellai marcan el desarrollo de los emblemas. Estas imágenes sobresalen por su fantasía, su animación (ej. Centauros, David) y especialmente por el uso de un lenguaje gestual (ej. La Fortuna). A través del arte de la imprenta "*la cultura cortesana había engendrado un plano intermedio entre el signo y la imagen con el que representar simbólicamente la vida espiritual del individuo*".<sup>36</sup>

La persecución a los integrantes de la *Accademia Romana* provocó el éxodo de los intelectuales y artistas. Tras este proceso se instituye la Academia Pontificia de Calixto III (Alonso Borgia) momento en que Alberti se traslada a Florencia. La imprenta de **Aldo Manuncio** en Venecia será uno de los refugios del conocimiento, centro de estudio filológico donde se editaron autores griegos y obras clásicas romanas, traducciones latinas de las tragedias, obras teológicas y pedagógicas. En 1499 el viejo impresor publica el *Polyphilo* cuyas 171 láminas grabadas al boj serán utilizadas como repertorios en las decoraciones de Claustros y Salas Capitulares. En esta imprenta **Erasmus** publicó sus manuales filológicos vulgarizados, los "*Adagios*"(1500) y posteriormente su "*Elogio de la locura*" donde declara la superioridad de la historia, la mitología y la religión grecorromana. En 1501 crea el tipo de letra itálico que tardará en desplazar a los caracteres góticos y en 1505 edita la *Hieroglyphica* con la fábula ilustrada y los emblemas.

La pasión por el mundo egipcio proviene de la literatura de Plinio, Plutarco, Plotino, Solino o Herodoto sobre cultos y templos romanos dedicados a divinidades egipcias como Mitra y los traslados de obeliscos (batalla de Actium 31 a. C). También toma interés el estudio de los templos paganos en Roma como los *Museos Capitolinos* y los frisos del *Arco de los Plateros* alrededor del cual tenemos las interpretaciones de Alberti sobre el origen de colocar columnas e inscripciones sobre sepulcros y en la idea latina de incorporar narraciones en pórticos y arcos. El texto alejandrino de Horus Apolo en la *Hieroglyphica* de Horapalpo sirvió a los humanistas como guía en el desciframiento de los símbolos y adaptadas como parte de la tradición occidental complicándose de tal manera que solo fueron aptas para entendidos.

Entre los antecedentes a la publicación del *Horus* encontramos el "*Libro de las figuras jeroglíficas*" (1413)<sup>37</sup> de Nicolás Flanel cuyas imágenes revelan una iconografía

---

<sup>36</sup> Warburg nos informa de las fuentes griegas fueron recuperadas y traducidas en Florencia en aquel tiempo como la "Ética Nicomachea" de Aristóteles en un ex-libris de la mano de Johannes Argyropulos. Otras obras que pudieron servir de modelos fueron los dibujos paganos del as ruinas griegas elaborados por Ciriaco de Ancona, Giuliano de Sangallo, Ghirlandaio y la virtud romana que desprenden las representaciones arqueológicas de las mirabilia romana. La imprenta de la Fortuna fue utilizada como muestra de amor o como imagen de triunfo militar en desfiles. En estos caso se recuerdan las ilustraciones de los textos de Petrarca, los grabados de Balccio Baldini o en la ilustración conceptual de "Le Imagini" de Cartari. En *Aby Warburg: La última voluntad de Francesco Sasseti. "El renacimiento del paganismo"*, (Madrid, 2005), cit. pág. 191.

<sup>37</sup> Juan F. ESTEBAN LORENTE. "Tratado de iconografía", (Madrid, 1998), p. 458.

alquímica, utilizada en palacios ornados de esculturas y cementerios como los Inocentes de París donde se presentó la idea de entrada a la morada filosófica. En el Renacimiento estas formas se manifiestan como recurso alegórico utilizadas en proutorios. Las representaciones con tres cabezas se asocian con las ideas de los tres reinos del mundo griego o en el viaje iniciático de Dante. Panofsky <sup>38</sup> recupera la concepción medieval de la prudencia -el tiempo fugaz y cíclico- como virtud teológica (La Trinidad) o en la *Hieroglyfica* de Horapolo donde el monstruo Serapis se convierte en Apolo, identificado como dios solar para asemejarse finalmente a Cristo. En Francia, Kerver dedicado a traducir el legado romano tras el *Sacco*, publica en 1543 de nuevo el Horus, con el fin de entender las imágenes alegóricas del *Pholypilo* compuesta posteriormente en la versión francesa de 1546 (Fig\*v). Al humanista **Jean Martín** se le atribuye entre otras la traducción a lengua francesa del texto en latín de Vitruvio, el Libro V sobre edificios religiosos de Serlio ilustrado por **Jean Goujon**, el tratado albertino (1553) y una versión anónima del *Poliphylo* (1543). Vasari sienta el modelo biográfico, idealizando el arte romano con la fundación de la *Accademia del Disegno de Florencia* (1563).

El control sobre la posesión de libros heréticos (libros de Lutero, el Corán, Biblias en romance) provocó la instauración de leyes restrictivas y de persecuciones, dejando atrás la etapa de encargos de ediciones ilustradas (Cisneros). La consolidación de los organismos de censura llevaron a elaborar un primer índice de libros prohibidos que fue modificándose hasta suprimirse en 1966 por el papa Pablo VI. El *Concilio de Letrán* (1515) significó la continuación de la línea marcada por las solicitudes de censura religiosa enviadas desde la Universidad de Colonia, Magunzia o Francfort. La antigua versión latina de la *Vulgata* de San Jerónimo fue canonizada como único y auténtico texto de la Biblia por lo que comienza un proceso de depuración donde queda prohibida la traducción de las Escrituras a las lenguas modernas o vulgarización, o a cualquier otra versión latina u otras lenguas, por lo que se inauguró un largo conflicto entre la Iglesia de Roma y el libro impreso. y la prueba de fuego llevada a cabo en 1498 contra la traducción catalana de la Biblia impresa en Valencia (1478).

La expansión de las lenguas vulgares, el mercado del libro y su característica de portabilidad se asiste a un cambio del lenguaje, pensamiento y una revolución de la tipografía. En los sonetos de Shakespeare y en los libros de caballería de Cervantes se hace referencia a estos cambios que representa la impresión. La difusión de las ideas doctrinales de **Martin Lutero** favoreció el uso de las lenguas vulgares pasando el poder simbólico de la Iglesia al de las Naciones-Estado. Lutero reconoció el poder del papel impreso para difundir sus ideas doctrinales, cuando reimprime sus noventa y cinco tesis traducidas al alemán en 1517 y llevadas a todos los medios estremecería a una Alemania anárquica, con el brillo de sus veinte capitales cada una de ellas con sus propias instituciones, sus industrias y sus artes, donde se vislumbra la Reforma. Sus primeros escritos fueron recopilados y editados por los hombres de estudio de toda Europa, punto de partida para que el encuadernador formase sus propios talleres, la letra gótica fue el distintivo para propagar las ideas de la Reforma.

La instauración de la *Devotio* moderna proveniente de la *Estricta Observancia* anticipa los postulados de Erasmo, origen de nuevos cultos como los de San

---

<sup>38</sup> Erwin PANOFKY. "El significado de las artes visuales", (Madrid, 1991), págs. 172-179.

Bernardino adepto a la vertiente de San Jerónimo y Santa Catalina incidiendo en el culto a la Sangre de Cristo. En este ambiente surgen las traducciones de los clásicos latinos de Antoni Canals y la enseñanza del griego en la Universidad de Valencia sobresaliendo las figuras de Ledesma, Esteve y Savalls, y la creación de la cátedra de Lorenzo Valla. El continuador del panteísmo propugnado por Nicolás de Cusa fue Giordano Bruno. A través del arte de la imprenta *“la cultura cortesana había engendrado un plano intermedio entre el signo y la imagen con el que representar simbólicamente la vida espiritual del individuo”*.<sup>39</sup>

---

<sup>39</sup> Warburg nos informa de las fuentes griegas fueron recuperadas y traducidas en Florencia en aquel tiempo como la *“Etica Nicomachea”* de Aristóteles en un ex-libris de la mano de Johannes Argyropulos. Otras obras que pudieron servir de modelos fueron los dibujos paganos de las ruinas griegas elaborados por Ciriaco de Ancona, Giuliano de Sangallo, Ghirlandaio y la virtud romana que desprenden las representaciones arqueológicas de las *mirabilia* romana. La imprenta de la Fortuna fue utilizada como muestra de amor o como imagen de triunfo militar en desfiles. En estos casos se recuerdan las ilustraciones de los textos de Petrarca, los grabados de Baldo Baldini o en la ilustración conceptual de *“Le Imagini”* de Cartari. En Aby WARBURG: La última voluntad de Francesco Sassetti. *“El renacimiento del paganismo”*, (Madrid, 2005), op.cit. pág. 191.

### 5.5. El itinerario devoto y arqueológico: Las *Mirabilia romae* o catálogo de las antigüedades de Roma

En el s. XIV las relaciones entre Florencia, la Universidad de Padua y Venecia favorecerá el florecimiento del humanismo. El conocimiento de las instituciones y costumbres en la Antigüedad romana corre paralelo al estudio de la ciudad y sus edificios, cuestión que planteaba una nueva forma de pensamiento basada en los valores artísticos y éticos. La valoración de los monumentos clásicos influyó en el renacer del espíritu de la Antigüedad en las manifestaciones artísticas y literarias, y la recuperación de las raíces de identidad. La emergencia de un nuevo estilo narrativo en la pintura realista y en la arquitectura se verá influido por los cuadros bizantinos venecianos, las traducciones e ilustraciones italianas de los romances provenzales entre escenarios realistas de palacios, torres y porches a la manera de Giotto. **Petrarca** el gran intérprete de Virgilio y guía de Roberto de Anjou nos muestra como en su itinerario por Roma expresa su experiencia directa uniendo a esta las fuentes clásicas y la fantasía medieval. **Boccaccio** da fe de su estancia en la ciudad santa en el *Decamerón*; desde una visión amorosa introduce una serie de símbolos a través de descripciones de fuentes con estatuas y alegorías de las edades de la vida.

En ocasiones los viajeros tan solo contaban con las citas de los textos clásicos sobre asentamientos y ciudades como los pasajes de la Biblia (Jeremías, Samuel...), la *Iliada* de Troya, Homero y Herodoto acerca de Licia, Jenofonte de Efeso, Plinio el Viejo y Vitruvio del Templo de Artemisión. Las visiones populares y fabuladas sobre construcciones continuaron con "los colosos de Fidias y Praxiteles, la tumba de Remo o la Academia de Virgilio".<sup>40</sup> Petrarca en su obra geográfica para el viaje a Tierra Santa "*Itinerarium Syriacum*" (1358) realiza un compendio de informaciones sobre lugares e historia recogidas en la época; también ordena a Leoncio Pilatos la elaboración de la primera traducción al latín de Homero (1360). El mito en torno a Troya proyectará el deseo de localizar las huellas de Homero.

El gran tributo romano **Cola di Rienzo** fue el primer humanista de quien conocemos una colección epigráfica sobre los escritos de las tallas de mármol en Roma titulada "*Descriptio Urbis Romae eiusque excellentiae*" (1310-1354).<sup>41</sup> **Giovani de Dondi** en "*Roman Journey*" (1375) fue el primero que realizó procesos sistemáticos de medición y cálculo de proporciones de las ruinas. **Flavio Biondo** en su "*Italia Illustrata*" (1450) identifica el lugar donde se encontraba la villa de Adriano. El interés científico y artístico por los restos arqueológicos de la Roma antigua impulsó la transcripción de restos epigráficos, sarcófagos, estatuas clásicas, bajo-relieves en dibujos como fueron las del círculo de Bellini, Ciríaco de Ancora, las relaciones de Flavio Biondo, Poggio, August Tyfervus.<sup>42</sup> La situación geográfica exacta de la ciudad de Troya en la elevación de Hisarlik la adelanta Hans Schiltberger a principios del s. XV en su "*Viaje a tierras de paganos*" y posteriormente el comerciante y aficionado a las antigüedades

---

<sup>40</sup> IBIDEM, págs. 194-195.

<sup>41</sup> Jose ALCINA FRANCH. "Arqueólogos o anticuarios", (Barcelona, 1995), p. 18.

<sup>42</sup> Julius SCHLOSSER: La topografía artística. Inicio de la literatura de las guías artísticas. (En "La literatura artística", (Madrid, 1975), págs. 193-204).

**Ciríaco de Ancona** que recorrerá esta llanura acompañando al sultán turco Mehmet II conquistador de Constantinopla.<sup>43</sup>

La restitución del pontificado a Roma (1417) significó el comienzo de la remodelación de la urbe. El Papa Martín V inició la reconstrucción de las murallas y templos para lo cual se siguieron utilizando los materiales de mármol de iglesias abandonadas y de monumentos antiguos. Roma ocupaba una zona diminuta en el interior de las antiguas murallas, unas pocas calles sobre la orilla del Tiber. Los peregrinos llegaban en búsqueda de reliquias de huesos de santos e indulgencias, mientras los restos de la antigüedad eran mirados con recelo cristiano. Muchas construcciones y estatuas antiguas se habían convertido en canteras para cal viva y fertilizante, la mampostería del Teatro de Pompeya o del Mausoleo de Augusto exportada a lugares como la Abadía de Westminster; otros edificios eran estercoleros (Templo de Júpiter) o lugar de pasto para el ganado (Foro).

Entre los artistas precursores en la búsqueda de vestigios de la antigua Roma para su estudio e inspiración se encontraban el joven Donatello y Filippo Brunelleschi que llegaron desde Florencia a la final del concurso de las puertas del Baptisterio. Filippo además de estudiar los edificios y fragmentos de piedra se detuvo en las técnicas romanas de abovedado (la sala ortogonal de la *Domus Aurea*, el Panteón de Adriano convertido en *Sta María Rotonda*) ya que en Florencia se estaba construyendo la nueva catedral de *Sta María del Fiore* y proyectando su cúpula. La restitución del pontificado a Roma (1417) significa el comienzo de la remodelación de la urbe. Los humanistas florentinos comenzaron a leer los textos latinos donde se daba cuenta del esplendor de la Roma Republicana e Imperial.

El descubrimiento de tesoros, huesos, manuscritos,<sup>44</sup> estatuas y construcciones, la imagen de Roma, transformará la ciudad en un lugar de peregrinación. Los viajeros y peregrinos recogerán anotaciones y apuntes de las huellas de este pasado imperial. Los primeros críticos a la destrucción de los vestigios monumentales salieron de la propia Curia papal, Poggio Bracciolini en su "*De varietate Fortunae*" exalta con gran sensibilidad los textos y monumentos antiguos romanos y por su "*Silloge Poggiana*"<sup>45</sup> se le considera pionero en la catalogación de inscripciones.

**Eneas Silvio Piccolomini** nombrado Papa Pío II consagrará los vestigios imperiales en sus "*Commentarii*" (1460), iniciándose un programa de excavaciones donde acudían los artistas y arquitectos más célebres del momento. Pío II (1462) promulgó una bula para conservar la majestuosidad y esplendor de Roma, debido en gran medida a la utilización de materiales de edificios antiguos para los modernos. Sixto IV inaugura en Roma (1471) la galería de estatuas sobre el Capitolio convirtiendo estas en modelo para

---

<sup>43</sup> El viajero Ciríaco de Ancona escribió sobre ruinas u epígrafes de diferentes partes del mundo publicados en seis volúmenes con el título de "Comentarios". En su viaje a Imbros en 1444 divisó el lugar de la guerra de Troya y en 1462 junto al sultán Mehmet II realizaron la antigua tradición de visitar estas ruinas y los túmulos funerarios donde el sultán realizó sacrificio y Ancona recitó a Homero. (En Michael SIEBLER. "La guerra de Troya. Mito y realidad", (Barcelona, 2002), p. 41).

<sup>44</sup> Los Annales de Tácito, Orator y De oratore de Cicerón, los poemas de Tibulo, Propertio y Catulo, el Satiricón de Petronio, los poemas de Lucrecio, el Institutio oratoria de Quintiliano. (Ross KING: Los buscadores de tesoros. En "La cúpula de Brunelleschi", (Barcelona, 2002), págs. 47-63).

<sup>45</sup> Fernando CHUECA GOITIA: El Quattrocento: Al encuentro del pasado. (En "Tratados de arquitectura de los siglos XVI-XVII", (Valencia, 2001), p. 37)



escultores, la idea de protección del Patrimonio se inicia con una bula contra la exportación de antigüedades. Los restos antiguos, las nuevas iglesias y los palacios de los papas se irán actualizando con nuevos grabados. (fig.17)

La predilección por las obras de arte llevó al canónigo de San Lorenzo, **Francesco Albertini** -coleccionista de inscripciones (fuente de Vasari)- a introducir el sentido de la historia del arte describiendo el ambiente de los artistas florentinos (taller de Ghirlandaio). Albertini dedica a Julio II el "*Opusculum de mirabilibus novae urbis Romae*"; en sus atribuciones de obras de arte da cuenta de las colecciones privadas locales. Esta labor se extiende a Venecia donde el abate **Jacobo Morelli** -editor de Michael- realiza atribuciones arqueológicas fidedignas y será conocido por sus recopilaciones de obras de arte de los grandes coleccionistas venecianos clasificados por comarcas.<sup>46</sup> La obra de **Jacobo Filippo de Bérghamo** "*Summa de todas las Crónicas del Mundo*"<sup>47</sup> editada en Valencia en 1510, fue una compilación de la Historia universal que tuvo múltiples reediciones. Su contenido ofrece descripciones de ciudades y alabanzas a los artistas del momento como Gentile Bellini y a humanistas entre ellos a Cosme y Lorenzo de Médicis.

La constante referencia a los restos de la Antigüedad inicia un afán por conservar, restaurar y como camino previo a la formación del arquitecto. Además sirvió para normatizar de una forma rigurosa el grabado a través de las teorías de diseño. Desde este momento se abre la época moderna donde prevalece la centralidad y superioridad romana, valorando a los artistas que han pasado por la ciudad. Los arquitectos de los siglos XV y XVI recurrieron al estudio directo y a la medición exacta de las ruinas de la antigüedad, con la esperanza de suplir las deficiencias y la complejidad encontradas en la lectura sin imagen de los volúmenes de Vitruvio.<sup>48</sup>

**Rafael** en 1515 sustituyó a Fra Giocondo (editor de Vitruvio) en la vigilancia de las antigüedades de Roma y propondrá a Leon X un método de valoración rigurosa a partir del estado de los edificios y sus épocas, diferenciando los antiguos de los góticos. En la Corte Papal desarrolla el plan de excavaciones elaborando la "*Carta a León X*"<sup>49</sup> un catálogo de modelos de los antiguos monumentos de Roma en planta, alzado y sección, recogido en el posterior Libro III de Serlio. **Pirro Ligorio** continuador de su fórmula, proyecta la edición de los planos de Roma junto a las descripciones de los usos de los edificios.<sup>50</sup>

Las guías de Roma o *mirabilia*<sup>51</sup> fueron traducidas a diferentes lenguas y su difusión corrió paralela a la de los tratados y libros de lujo. Para el pontificado los nuevos mecanismos de comunicación humanista serán utilizados para sus aspiraciones universalistas, por lo que la renovación urbana lleva implícita una intención persuasiva e ideológica del monumento. En la Roma de Sixto V, se produce una importante

---

<sup>46</sup> Julius SCHLOSSER. "La literatura artística", (Madrid, 1975), págs. 195-198.

<sup>47</sup> Miguel FOLOMIR FAUS. "Arte en Valencia, 1472-1522", (Valencia, 1996), p. 299.

<sup>48</sup> Juan Antonio RAMÍREZ. "Edificios y sueños", (Madrid, 1991), p. 103.

<sup>49</sup> Mario CARPO. "La arquitectura en la era de la imprenta" Madrid, 2003), p. 84.

<sup>50</sup> Alfredo ARACIL y Fernando CHECA CREMADES: "Mirabilia Romae. Una arqueología renacentista". En Revista de Arqueología, Año II, N°5, Ediciones 2000, S.A., (Madrid, 1981).

<sup>51</sup> La Mirabilia Romae recoge las descripciones de Suetonio en la "Vida de los doce Cesares" de la fantasía y el artificio del palacio de la Domus Aurea en época de Nerón, y de Plinio en el lujo de los palacios de Marco Escauro y el de Cayo Curio. (En Alfredo ARACIL. "Juego y artificio. Autómatas y otras ficciones en la cultura del Renacimiento a la Ilustración", (Madrid, 1998), p. 47).

reforma en el plano de la ciudad con las grandes alineaciones rectas y diagonales de calles donde se cruzan los monumentos y basílicas más significativas. La obsesión por los temas egipcios condujo a las teorías relacionadas con los obeliscos que se colocaban en los centros y cruces de perspectivas de las calles. Estos elementos se adecuaron a los valores simbólicos y urbanísticos de la Roma Imperial, sirviendo como distintivos de situación e identificación en las guías para los peregrinos. (fig.18)

Schlosser<sup>52</sup> observa el cambio desarrollado en las historias maravillosas medievales acerca de los lugares de penitencia y las colecciones de antigüedades cristianas, cuando fueron transformándose en un nuevo tipo de descripciones en un contexto biográfico al que se adjuntaba una guía de ruinas de la Roma Antigua. El precedente de la literatura topográfica se extiende a los epigramas y escritos retóricos sobre obras de arte bizantina y románica, los cuales dieron paso a los recetarios o tratados de técnica o a la poesía y prosa descriptivas unidas a imágenes. La *literatura topográfica* contribuyó a la formación de un juicio estético y doctrinas arqueológicas (a la manera de Vasari) en los artistas y academias.

Las ilustraciones de Roma para los viajeros se fueron especializando en láminas muy demandadas por los coleccionistas. Los dibujantes y grabadores tendieron a reconstruir los antiguos monumentos de Roma desde una perspectiva histórica, origen de una nueva forma de visualización; la lógica del fragmento. La representación de reconstrucciones de enclaves antiguos de Roma en secciones del editor **Lafrèry** anticipa la idea de *souvenir* y una visión enciclopédica. Estos catálogos de coleccionistas y viajeros -como el realizado por **Samuel van Quicchelberg** para el duque de Bavaria-, proporcionaban un conocimiento empírico y un reconocimiento en los restos de la Antigüedad. El célebre tratado sobre el cuerpo humano de **Andreas Vesalius** "*De humani corporis fabrica libri septem*" (1543), será reconocido por la amplia difusión que adquirió el *torso de Belvedere*.<sup>53</sup>

Las guías de los monumentos e iglesias de la Antigüedad serán sacralizadas por el nuevo espíritu contrarreformista, renovándose las fachadas e interiores de muchas iglesias. Estas guías normalmente se dividían en jornadas, y en ocasiones "*recuperaban la tradición de las -Mirabilia Romae- medievales, adjuntando también la significación de determinadas imágenes y narraciones de milagros, así como las Estaciones, Gracias e Indulgencias de cada iglesia*".<sup>54</sup>

En contraste con la conceptualización e idealización del Jerusalén celestial medieval, los itinerarios a los Santos Lugares se regularizaron ofreciendo al peregrino una cartografía realista del espacio de la Cristiandad. Las guías redactadas por los franciscanos del Monte Sión muestran una retícula de caminos articulada en multitud de santuarios y hospitales. Los viajes terrestres se realizaban desde los Balcanes hasta

---

<sup>52</sup> Estos inventarios recogen descripciones y relatos de municipios de Italia: de Padua (Bernardino Scardeone), de Bolonia (Pietro Lamo), de Venecia (Jacopo Sansovino), de Florencia (Francesco Bochi), de Milán (P. Paolo Moriglia), de Roma (Bernardino Baldi) y los viajes de Federico Zuccaro sobresaliendo sus descripciones de fiestas en las cortes de Mantua y Turín (1606-1608). (En Julius SCHLOSSER. "La literatura artística", (Madrid, 1975), p. 317).

<sup>53</sup> Sarah BENSON: Reproducción, fragmentación y colección: Roma y el origen del souvenir. En "Arquitectura y turismo: Percepción, representación y lugar", (Barcelona, 2006), pág. 31-53.

<sup>54</sup> Julius SCHLOSSER. "La literatura artística", (Madrid, 1975), op.citp. 317.

Constantinopla, no obstante se prefirieron los trayectos marítimos desde los puertos de Génova y Venecia especializados en la contratación de galeras y *naos* que parten destino a Palestina realizando varias escalas. Estos viajes estarán reservados a la nobleza y rica burguesía, mientras los fieles optan por la peregrinación a los santuarios locales en Inglaterra (Canterbury, Bury, Walsingham), Irlanda (el Purgatorio de San Patricio), en Francia (Chartres, Mont-Saint-Michel), además de Compostela y Roma.

Las nuevas *mirabilia* de los países exóticos abandonaron la idea de territorio imaginario por la de configurar un espacio real donde progresivamente los trazos de las fronteras y de las culturas se actualizaran con nuevas ediciones. Las nuevas rutas oceánicas (Sevilla-Veracruz, Acapulco-Manila, Lisboa-Goa-Macao) nos muestran la confluencia de las exploraciones, el comercio internacional y la evangelización. Las ilustraciones y glosas de la ciudad imperial romana fueron utilizadas por los viajeros a China, como el jesuita **Mateo Ricci**,<sup>55</sup> quien mostró estos libros a las autoridades chinas para de esta forma compararla con ciudades como Nanxiong, Ganzhou o Nanchang, tan grandes como Florencia.

El interés por la aventura americana llegará con la publicación de las *Cartas de Cortés*. En Venecia se publicarán los relatos de Colón recogidos por Pedro Mártir de Anglería en una carta enviada al Papa León X, traducido al véneto por Ángelo Trevisan (1504). Año en que sale a la luz el mapa de Waldseemuller donde incluye el nuevo continente. *De Orbo Novo*<sup>56</sup> será editado en latín por Antonio Nebrija en Sevilla (1511), reconociéndose entonces la autoría de Pedro Mártir. Al mismo tiempo que se suceden plagios en numerosas obras, se hace público el tan leído "*Itinerario del viaje de Grijalva*" que escribió fray Juan Díaz acompañante de Cortés. La admiración por el arte mexicano llegará a toda la geografía europea y en especial por los códices mayas – *Códice de Dresde*-, y especialmente la encuadernación de los libros. Gran reconocimiento obtuvo el *Códice Florentino* (1547-50), realizado por mexicanos bajo la dirección de fray Bernardino de Sahagún, quien terminará completándolo en su "*Historia General de las cosas de la Nueva España*" (1579).<sup>57</sup>

---

<sup>55</sup> Jonathan D. SPENCE. "El palacio de la memoria de Matteo Ricci. Un jesuita en la China del siglo XVI", (Barcelona, 2002).

<sup>56</sup> De Orbo Novo es el primer libro escrito sobre el descubrimiento que hoy podemos leer completo en castellano gracias a la nueva serie de publicaciones de la Editorial Alción para su nueva Biblioteca del Renacimiento (2005). La traducción y el estudio erudito lo ha realizado Stelio CRO, para quien los diez libros Pedro Mártir de las crónicas de los viajes de Colón, los relatos estaban organizados a la manera de capítulos o décadas inspiradas en el historiador Tito Livio.

<sup>57</sup> En Thomas HUGH. 2004: "La conquista de México", (Barceloana, 2004), p. 475.



## 5.6. La reconstrucción de la ciudad de los antiguos: Guía de los tratados de arquitectura del Renacimiento

En el Renacimiento, el pensamiento y la disciplina arquitectónica clásica transmitida a través de los sistemas de difusión oral y manuscrita, deja paso a la precisión visual de los nuevos medios tipográficos, cuestión que influye decisivamente en la nueva teoría de la arquitectura. Dibujar y medir las ruinas de Roma dio lugar a un gran número de libros y de bocetos los cuales coinciden con el nuevo arte de la imprenta llegado desde Alemania. En esta nueva lectura de la imagen impresa de hermetismo y calculada por la matemática y la geometría, la forma se torna cósmica y abstracta, siendo el detalle el elemento discontinuo y el mecanismo activo. La transición del mundo medieval de la dialéctica y de las artes de la memoria con sus arquitecturas de iluminaciones y glosas, al mundo moderno de la estadística y la uniformidad de la ortografía y de los significados se traduce en la ruptura entre ciencia y arte. La separación de la universidad medieval supuso la alteración de los viejos conceptos de educación y los colegios serán reconocidos como centros de enseñanza.

La impresión con tipos móviles significó la expansión de la edición divide el mundo antiguo de la retórica, el verso y el manuscrito a la edad de la prosa y la literatura. Las ciencias modernas se ven afectadas al autorizar la experiencia en un mismo movimiento de lo visual y la lectura; de la impresión de palabras y con la repetición exacta de las representaciones. La palabra impresa puso en conocimiento a muchos escritores desconocidos y olvidados, se imprimieron obras de autores clásicos como Virgilio, Ovidio, Cicerón y en las Universidades del Quattrocento se editaron ediciones críticas de obras clásicas. La idea de equiparar el sonido de una oración (forma sensual) a su significado (emoción), originando los estilos de lenguaje. El nuevo invento de la imprenta favoreció el uso de las lenguas vulgares, de esta forma el poder simbólico de la Iglesia pasó al de las Naciones – Estado, nuevos centros y redes de poder se escapaban a su control.

La superación de la esquematización antropomórfica de la imagen medieval condujo a un definitivo significado privado de las imágenes que por su aspecto contienen una apariencia simbólica. Los humanistas difundieron los caracteres romanos convirtiendo al libro en portátil, paginado y con títulos e índice, separando texto - imagen en ediciones de lujo. La portada en los libros se generalizó situando el emblema del taller o el mote de la divisa con una intención era publicitaria y oferta de calidad; en otros libros en la última página se presenta el colofón en el que se inserta la marca del impresor. Los textos clásicos griegos y latinos se imprimen en lenguas nacionales, las empresas impresoras crean las ediciones de libro de bolsillo de pequeño formato más barato.

El Renacimiento favorece una cultura de la memoria a través de la lectura de los antiguos situándose entre la copia directa siguiendo los postulados de la oratoria de Cicerón y Demetrio, o la superación de las realizaciones de los antepasados. La imprenta supuso la conservación del pensamiento y como tal la idea de inmortalidad literaria. Los copistas se reconvirtieron en calígrafos de libros de lujo y de encargo. El coleccionismo de libros, anotaciones, firmas y *ex-libris* crea pequeños cenáculos eruditos, librerías, bibliotecas de médicos e ingenieros. De la nueva cultura visual afloran los nuevos valores privados en que cada lector constituye el centro del

universo. Una de las funciones de la imagen fue su valor adoctrinador, pedagógico y símbolo de diferenciación y prestigio. En esta privacidad, la lectura se instala en la vivienda donde se descubren las materias mundanas y las novelas.

El libro impreso fue considerado objeto de amor; la exaltación y el fervoroso anhelo de conservar lo que se aúna, consagraron los procedimientos de la encuadernación. Atados y nervaduras, pergaminos y nervios de buey, son alegoría y realidad de este anhelo. Los nuevos métodos de reproducción impulsaron desde los talleres de los tallistas y pintores el uso de la xilografía, desde los talleres de orfebres y plateros el grabado al buril y desde los armeros el aguafuerte, que hicieron posible la copia de la copia aunque con cambios de cualidades, por ejemplo en Botánica. La técnica del grabado en madera se utilizó para ilustrar libros, mientras el grabado en talla dulce se aplicó a los naipes en los cuales se presentaba una preocupación por la composición y las formas naturalistas. A partir del conocimiento de las técnicas de la imprenta, el papel y los juegos de cartas se produce la divulgación de nuevas formas y adornos.

La impresión de la imagen provocó una ambigüedad en el arte y su desacralización al abrirse un mercado alrededor de las imágenes (Vasari). La imitación del mundo natural como escena se transformó en relato articulado y visión codificada; un espacio del conocimiento tomado desde un punto del espacio (Massaccio, Masolino). La forma de la arquitectura se eleva en perspectiva, y la figura humana se adapta a las dimensiones del orden y en la relación con sus fragmentos produciendo su sobrevaloración al constituir inscripciones de la historia. La imagen óptica y las reglas perspectivas de las configuraciones pictóricas constituyen el método visual para poner en práctica la arquitectura. El desarrollo de la perspectiva y las nuevas hipótesis del espacio inician una teoría de las proporciones, conjunto de referencias a la antigüedad, pragmatismo vitruviano y un conocimiento teórico y técnico del medioevo.

El orden redescubierto a partir de fragmentos romanos desarrolló un afán proyectual y la construcción de un sistema producto de la experiencia en el campo de las ruinas. La definición de la cúpula y la columna marcan el punto de partida de la norma a seguir hasta configurar el género de los órdenes clásicos y tipos antropomorfos proporcionales enriquecidos por la iconología. A partir de las mediciones de estatuas clásicas y de personas se inicia una teoría de las proporciones cuya culminación será la conveniencia de la simetría.

**Giuliano de Sangallo** autor de una importante colección de dibujos de ruinas se anticipa a los modelos de *villae* a Palladio aportando un conjunto de soluciones a los esquemas de palacios y villas posteriores. En sus proyectos para Ferrante de Nápoles y para la villa urbana en la vía Laureana florentina encargados por Lorenzo de Médicis, recrea el escenario y estilo de vida de los antiguos; a partir de la lectura de Vitruvio, Alberti y de reinterpretar el modo de vida evocado por Plinio el Joven, Cicerón, Virgilio, Ovidio, Petrarca y Boccaccio.

*Careggi* fue la primera villa Médicis, pero el gran proyecto fue la villa de *Poggio a Caiano* donde se sintetizaron las lecciones de **Alberti** tras su diseño del *jardín Quaracchi* en Florencia (1459). En *Poggio a Caiano* (hacia 1486) Giuliano dispone un pórtico de entrada griego a un edificio civil de volumen simple. En la fachada de la villa y situada sobre el pórtico corintio dispuesto en el eje de las columnas se encuentra uno de los más originales frisos con cinco motivos separados y articulados por el

encadenamiento de las composiciones, en forma de escenas clásicas que dividen el tiempo (Jano). Chastel<sup>58</sup> observa en estos esquemas astronómicos y de escenas alegóricas en terracota barnizada de *Poggio*, el encuentro de los talleres toscanos con la cultura humanista y la vocación rústica, otorgando su autoría al maestro helenizante **Andrea Sansovino** y Poliziano comentarista de las fábulas de Ovidio.

El ideal humanista ofreció al artista la posibilidad del juicio individual sobre su actividad pasando al servicio de diferentes señores y patronos, en este movimiento da comienzo una etapa de sincretismo e inventiva en los diseños, superando las realizaciones de los antiguos. La experiencia albertina en la interpretación de los textos de Vitruvio significó el comienzo de una teoría del arte como sistema de los órdenes. **Alberti** reinterpreta y sintetiza los órdenes de una forma personal, en sus obras prevalece la función visual y lineal sobre la tectónica. Los planos de planta, sección y alzado del Coliseo con sus órdenes clásicos superpuestos constituyen el modelo sobre el ornamento en la obra civil (Libro VIII).

Alberti distribuye geoméricamente la fachada, su estructura arquitectónica se corresponde con las teorías de las proporciones mientras los órdenes se reducen a un uso ornamental en el escenario de la ciudad. Se plantea un esquema arquitectónico en los muros, destacando lo estructural y el orden racional; diferenciando en sus dimensiones y decoración las puertas de paso de la puerta de la fachada o portada; así mismo sustituye los mámeles de los marcos de las ventanas por columnas y pilastras. En la vieja iglesia de *San Francisco de Rimini* Alberti enmascara una estructura medieval con elementos clásicos convertida en un monumento-recordatorio del *condottiero* Malatesta; en su fachada incorpora un arco de triunfo romano en el primer cuerpo y nichos en los muros laterales.

Los últimos hallazgos de antigüedades y el gusto por el arte arcaizante dan lugar a una revalorización de la técnica del estuco romano y las portadas de mármol, marfil, alabastro, jaspes... Alberti dio a conocer el método para hacer duplicados de estatuas a través de mediciones y ubicación de puntos. El yeso se presenta como método de hacer vaciados su uso para hacer retratos de difuntos expuestos en las casas de Florencia siendo su exponente reconocido **Andrea Verrocchio** (1435-1488). **Luca della Robbia** fusiona la escultura y la pintura en bajorrelieves piadosos con medallones, lunetos y aguamaniles, en los que sustituyen el mármol por el barro cocido esmaltado y pintado, su continuador más importante fue su nieto Jerónimo.

Las mansiones, villas y palacios de Mantua y Venecia aplican el estuco a estatuas de bulto redondo, frisos y medallas, modelos que llegan al arte de Florencia, Umbría y Roma. Florencia rescata la tradición del mosaico gracias al interés de Lorenzo de Médicis. El mosaico del Baptisterio, la decoración paleocristiana y Giotto serán los modelos seleccionados en la Toscana, siendo los talleres de David y Domenico Ghirlandaio y de Baldovinetti o el tratado de Filarete los que consigan revitalizar la decoración vitrificada. Tras cierre de los últimos talleres de San Marcos de Venecia resurgen los Zuccati, de V. Bianchini y Tiziano. Entre los tallistas de altorrelieves en mármol destacaron Antonio y Tullio Lombardo y Lorenzo Lotti ayudante de Rafael.

---

<sup>58</sup> Andre CHASTEL. "Arte y humanismo en Florencia en la época de Lorenzo el Magnífico", (Salamanca, 1991), págs. 224-231.

El estilo renacentista recuperó el polvo de mármol en lugar de la arena que se mezclaba para elaborar los morteros. Los manuales de **Rafael Urbino** hacen referencia a las composiciones de los morteros para exteriores. **Pomponius Gauricus** en "*De sculptura*"<sup>59</sup>(1504) describe los frontones del Partenón y elogia las obras de **Andrea Sansovino** autor de decoraciones destinadas a santuarios y mausoleos con escenas que se enmarcan dentro de una arquitectura clásica, sobresaliendo las telas mojadas y togas de las figuras. El discípulo más destacado de Sansovino fue Tribolo y su hijo Jacopo Sansovino que junto a **Cellini** funda una escuela de orfebres. Los tratados prácticos y teóricos manieristas siguieron el modelo de Cennini quien expuso los métodos de modelado en yeso para relieves pictóricos y escultóricos, expresando su admiración hacia los estucados en madera medievales.

Los grutescos desempeñaron un papel importante en la literatura artística del s. XV, como vehículo narrativo de complejos mensajes simbólicos influyó en la creación del gusto de la época y en su orientación jeroglífica posterior. El grutesco consiste en una figura y un fondo que se contraponen y estos se van articulando y sucediendo uniformemente creando un ritmo en los motivos. Este conjunto abstracto de relieves escultóricos y figuras cubren los órdenes, se adaptan a las superficies y a las formas geométricas con el fin de enaltecerlas. El exterior del palacio se concibe como fachada parlante donde se disponen esculturas, bajorrelieves, arcos, medallas y columnas. La cornisa corrida se presenta como un elemento de tensión, el friso es el lugar de las inscripciones, en el frontón se concentra la escultura, los relieves en las pilastras y en los capiteles, siendo la columna un elemento de inventiva.<sup>60</sup>

La obra gráfica de temática ornamental para arquitectura tenderá a la realización de series por paneles de repertorios gramaticales de grutescos reflejando la formación del Imperio Romano. **Alberti** expuso la importancia del grutesco para la continuidad y unión de los elementos arquitectónicos. Para **Cellini**, los grutescos no dejaban de ser un ornamento ingenuo y un intento de igualar el arabesco oriental. Los grutescos divulgados a través de la estampa en el círculo de **Andrea Mantegna** encontrarán su continuación entre los modelos de **N. Rosex de Modena** quien perseguirá el característico efecto metálico. **Filippino** en su pintura asimiló el estilo antiguo animando e integrando las formas y acumulando diferentes repertorios arqueológicos. **Pinturicchio** (1454-1513) introduce los grutescos en los frescos, en sus cuadros costumbristas se puede estudiar la indumentaria oriental. **Cesarino** -discípulo de Pinturicchio- trabajó con Miguel Angel en el taller de Ghirlandaio donde se realizaron las láminas del "*El Codex Escorialensis*" difundidas entre los maestros de obra europeos donde practicaron sus propias versiones. **Miguel Angel** no utilizó los

---

<sup>59</sup> AAVV. "La escultura. La tradición de la escultura antigua desde el siglo XV al XVIII", (Genova, 1984), p. 76.

<sup>60</sup> Margarita Fernández estudia los elementos ornamentales llevados por los artistas de Lombardia y Liguria, y su repercusión en la problemática introducción del Renacimiento en los focos artísticos de España destacando principalmente la figura no reconocida de Lorenzo Vázquez en el palacio de Cogolludo (Guadalajara), el palacio de La Calahorra (Granada) y las obras de Juan de Marquina, Francisco Florentín y Diego de Siloé. Además de una síntesis filológica destaca la repercusión de estas formas en la literatura artística del s. XV y su continuidad hasta el s. XIX. (En Margarita FERNÁNDEZ GÓMEZ. "Los grutescos en la arquitectura española del proto-renacimiento" Tesis doctoral 1985, Premio del Colegio Oficial de Arquitectos de la Comunidad Valenciana).



grutescos como adorno sino continuando un orden jerárquico sintetizando los motivos y aplicándolos al edificio con una idea de unidad de la forma, de técnica y de proceso.

Los grutescos transformaron la decoración en una forma de lenguaje erudito con múltiples formulas fantásticas y metamórficas. Los fragmentos acumulados en los gabinetes de antigüedades, la obsesión por los edificios destruidos, sus ruinas dispersas y el tiempo que se cierne sobre ellas, despiertan la idea de representar estos fragmentos en forma de desarrollos de figuras en movimiento. Los grutescos con sus formas híbridas y sugestivas de la naturaleza sirven a los artistas para atribuirse un nuevo estilo de dar forma a lo irracional. Las animaciones monstruosas tuvieron un gran éxito en el adorno de capillas, logias, villas, grutas artificiales y portadas. Las especulaciones acerca del origen de los grutescos son muy variadas. Las fuentes provienen del descubrimiento bajo las Termas de Trajano de la *Domus Aurea de Nerón* donde artistas como Rafael, Ghirlandaio, **Giovanni da Udine** y **Signorelli** toman apuntes de las pinturas y mosaicos que pueblan las paredes de las grutas y a las que llamaron *grottesche*. Francisco Pacheco data su procedencia en las cuevas de los egipcios, otros autores encuentran similitudes en las grutas del Palacio de Tito en Roma y con el trabajo de repujado de los plateros y las láureas de las medallas romanas.

A finales del s. XV los edificios señoriales de las ciudades de la Toscana y Lombardia de Sangallo, Michelozzo y Rosellino se multiplican siguiendo el patrón de los edificios florentinos, distinguiéndose por las dimensiones de sus fachadas, por sus amplios huecos y los bellos detalles como distintos tipos de herrajes, columnillas de mármol en las ventanas (Siena) o huecos de medio punto (Florencia), almenas al borde del tejado, etc. Tras el Cisma de Occidente, Alberti y Rosellino serán los introductores del arte toscano en Roma.

En la nueva geometría urbana sobresale la alineación de austeras fachadas, destacando la situación de las tiendas en la planta baja formadas por un sistema continuado de *loggias* <sup>61</sup> y plazas separadas para cada función ya sean oficiales o comerciales. En los dibujos de **Brunelleschi** de la *Plaza de San Giovanni*, la *Casa de la Misericordia* o el conjunto plaza, palacio y *loggia* de los Signori, se observa una dedicación plena a la perspectiva, a través del levantamiento de la planta y perfil y por medio de la intersección lleva a cabo la exactitud y la perfección. En la evolución de estos métodos **Giuliano de Sangallo** combina la vista perspectiva del interior de los edificios con el alzado y la sección.

Las *loggie* se levantaban en la última planta de los edificios siguiendo el modelo veneciano, formado por un pasaje abovedado o mirador con balaustrada, columnas y un ligero tejado, en algunas pinturas aparece como lugar de reunión y un aire festivo con tapicerías colgando. Los motivos decorativos geométricos (tapicerías simuladas, tableros, arabescos) pintados al fresco y al temple sobre pieles se aplican a las alcobas, salones, miradores y patios interiores y se incorporan a los muros exteriores. En los

---

<sup>61</sup> Las primeras excepciones en cuanto a la alineación de elementos urbanos uniformes se dan en la Florencia de los Uffizi con la Loggia dei Lanzi y en Génova con la Strada Nuova. "La división de los lotes llevada a cabo en Florencia durante el siglo XIV multiplicó, a lo largo de las nuevas calles rectilíneas, las casas de doble exposición (calle-jardín) y plano sencillo (sala a la calle, alcobas al jardín)". (En "Georges DUBY. "Historia de la vida privada." Poder privado y poder público en la Europa feudal", (Madrid, 1992), págs. 178-201).

barrios pobres de la ciudad se construyen añadidos en forma de voladizo de madera. También llaman la atención por su cantidad y monumentalidad las salidas de las chimeneas de los tejados.

En la búsqueda del templo ideal a finales del s. XV triunfan las composiciones de planta central bajo la idea de monumento conmemorativo y cuyo interior se asemeja a un baldaquino sobre crucero. Las representaciones de edificios de planta ortogonal en paneles de vistas urbanas, muestran la iglesia moderna junto al templo ideal independiente. La construcción de baptisterios y sacristías culminó con las variaciones bizantinas donde la cúpula define el edificio. Brunelleschi y **Bramante** niegan en sus edificios la dirección longitudinal partiendo del centro de la planta de cruz griega para cerrar el edificio en torno a la cúpula, creando así un itinerario visual circular alrededor de un esquema simétrico y lineal de la pared, el cual relaciona al hombre con el elemento escultórico para un mayor control intelectual sobre el espacio.

La experiencia florentina en la búsqueda del templo ideal será ampliada en el período central del papado de Julio II (1505-10) con la renovación de las formas de Miguel Ángel y de Rafael en *Caprarola del Palacio de los Farnesios*. El *tempietto* de Alberti se proyecta en la tumba de Julio II con un arco de triunfo de cuatro lados y tres plantas diseñadas por Miguel Ángel (1505). La figura yacente de bulto redondo será elevada sobre una plataforma cubierta por un baldaquino formando varios pisos escalonados; de esta forma el ciborio se transforma en arco de triunfo. Los nichos franqueados de pilastras se coronan con doseles formando un nicho tabernáculo. La aparición de medallones completa el sentido de legitimación cortesana, donde el ceremonial se inscribe en la pasión por la historia y cuyo ideal se encuentra en Roma.

El legado albertino será superado por los nuevos artificios perspectivos aplicados a las escenografías de las representaciones teatrales. En la corte milanesa de Ludovico el Moro el matemático **Luca Pacioli** se instruye y traduce a Euclídes, siendo fundamental para la arquitectura del Quattrocento su sección áurea y su doctrina sobre los cinco cuerpos regulares. La perspectiva como método de ordenar el espacio aspiraba a hacer lo mismo con el cuerpo humano y animal. En la "*Divina Proportio*"<sup>62</sup> Pacioli lleva sus especulaciones matemáticas a dibujar junto a **Leonardo** las construcciones del cuerpo humano, el alfabeto, la arquitectura, y elabora una relación de los artistas que utilizan la perspectiva como Foppa que se basaba en Lisipo. La creación de caracteres humanistas sentó las bases de un arte y una ciencia de la debida y verdadera proporción de las letras, calibradas con las proporciones del cuerpo humano metido en unos cuadrados geométricos. Leonardo atendió a esquemas y resoluciones sobre la naturaleza material de la luz, el color percibiendo a través de luces y sombras la formación de las perspectivas. El tratado manuscrito de **Piero della Francesca** (1492), sobre cuerpos regulares conquista un gran éxito al resolver algunos problemas lumínicos.

En el Norte de Europa difunden las teorías de las proporciones de Leonardo y del italiano **Pomponio Gaurico**<sup>63</sup> con relación a las edades del hombre. **Durero** lleva

---

<sup>62</sup> Julius SCHLOSSER. "La literatura artística", (Madrid, 1976), p. 138.

<sup>63</sup> En el Norte de Europa, el conocimiento técnico de la perspectiva lo aporta Jean Pélerin exponiendo su teoría sobre la visión pictórica, "De artificiali perspectiva" fue plagiada y aumentada en una segunda

las teorías italianas desde Venecia al norte de Europa, aplicando la rejilla esquemática e introduciendo el intervalo en modelos reales. Leonardo establece las fases del movimiento a partir de la sucesión de figuras mientras Durero lo realiza mediante proyección paralela (Libro I). Los trazados de sombras y secciones cónicas de Durero persiguen la precisión de los números, pesos, medidas y estructuras basándose en la doctrina de la proporción y en el conocimiento de la matemática. Los esquemas de bóvedas nervadas de Leonardo (fig.19) y Durero (fig.20) nos recuerda que el sistema gótico de crucería hizo posible la construcción esférica y geométrica de la bóveda a la romana.<sup>64</sup>

En el contexto de la tradición empírica de la pintura flamenca Durero se lanza a la búsqueda de un canon nacional situándose entre la teoría de la escuela milanesa y veneciana (Foppa, Leonardo) y la práctica con la tradición del artesanado alemán (orfebrería, ebanistería, cantería). Durero parte de Vitruvio y retoma el método antropométrico de Policleto, a partir de los cuales trata de construir un programa pedagógico. El resultado estético en "*Adan y Eva*" viene dado por la realización de una operación inversa al procedimiento gótico, es decir, superpone figuras geométricas a las formas naturales e incluye los contornos. De una proporción ideal se pasa a diversas tipologías de figuras y de variaciones en la fisonomía, estableciendo un nuevo interés por la caricatura reducida a estudios geométricos. El método de Durero sobre las variaciones de las proporciones se convierte en normativo, hasta alejarse de un uso artístico y trascendiendo en "*el desarrollo de ciencias nuevas como la antropología, la criminología y lo que es aún más sorprendente, la biología*".<sup>65</sup>

El dibujo de la perspectiva y la evolución óptica permiten al artista acercarse a la verosimilitud. En la transición técnica de la xilografía con sus variaciones de escala y la uniformidad luminosa al nuevo estilo de la técnica del buril (punta seca), se crean volúmenes y composiciones donde la iluminación direccional produce profundidad y equilibrio. Durero y Cornelio recogen el tema del *Apocalipsis* representado en códices y mosaicos de Aquisgran y más tarde en la época de las plagas y la peste en estampas fantásticas. Durero recupera la figura de la *Mélancolie* que formaba parte de un calendario editado en Augsburgo (1480).

La estampa se relacionada directamente con la orfebrería y la joyería, transformándose en un objeto de cambio entre los artistas, lo que dio lugar a falsificaciones y problemas de autoría al ser firmadas por los editores. Desde Alemania se introduce en Italia la técnica del grabado policromo (Rafael) en claro-oscuro o camafeo<sup>66</sup> elaborado con varias planchas, donde el blanco del papel corresponderá a la zona más iluminada derivando en una materialidad próxima a la orfebrería y el relieve. La variante pictórica en claro-oscuro en la copia de modelos se utilizaba para la

---

edición (Nuremberg-1509). Este es la primera obra donde se presentan modelos de construcciones en perspectiva de edificios franceses como el corte de la catedral de Notre-Dame, paisajes, vistas góticas y algunas formas clásicas, presentando el punto de distancia, vistas al sesgo y en ángulo que no se darán a conocer hasta Vignola en 1563. (En IBIDEM, págs. 241-242).

<sup>64</sup> Problemas planteados por Ibn-al-Haytam (1039) el traductor de Euclídes en el manejo de las ideas de Epicuro en cuanto a la refracción y reflexión de la luz en los cuerpos. (Juan VERNET: Óptica. En "Lo que Europa debe al Islam de España", (Barcelona, 1999), p. 230).

<sup>65</sup> Erwin PANOFISKY. "El significado de las artes visuales", (Madrid, 1991), p. 113.

<sup>66</sup> Antony GRIFFITHS: Arte y estilo de los grabadores. En AAVV. "El grabado", (Barcelona, 1999).

decoración de frontispicios y grisallas. El uso de la cartela con aplicaciones múltiples fue divulgado por la Escuela de Holbein cuyas ilustraciones de "La danza de la muerte" y el "Antiguo Testamento" publicadas en Lyon fueron reeditadas.<sup>67</sup> "Los maestros del renacimiento (Durer y Burgkmair, entre otros) nos demuestran que la libertad artística es absolutamente compatible con la observancia de las leyes heráldicas".<sup>68</sup>

La estampa se convierte en una teoría impresa o código uniforme. La estampa se erige como patrón para el ornamentista y de esta forma la imagen se normatiza a través de su escritura y su lectura, confluyendo en la idea de archivo y la nueva conciencia histórica. La estampa como arte fiduciario sustituye a la obra de arte y aún la función de conservación de la huella del tiempo junto a otras características populares (xilografía). La renovada función de conciencia histórica y culta se transmite a partir de la reproducción de las ruinas romanas equiparables a las monedas por su portabilidad y movilidad.

**Rafael, Peruzzi, Antonio de Sangallo el Joven y Sansovino** desarrollan la relación entre arte y retórica a partir del proyecto del patio del Belvedere, -un teatro que une los *Palacios Vaticanos* con la villa- lugar donde trabajaron estos pintores en las decoraciones de los espacios interiores elaborando artificiosas mitologías y arquitecturas fingidas. La mecánica bramantesca en su síntesis de los cuatro órdenes clásicos se manifiesta como el modelo de laboratorio; unos experimentos que según Tafuri llegan hasta las últimas consecuencias en el sentido dirigir el arte hacia la historia y sus problemáticas relaciones con el presente. La obra revisionista iniciada por Bramante deja atrás la retórica espacial de Giuliano de Sangallo cuando en los proyectos para San Pedro "se ve obligado a desviar su investigación hacia los papeles atribuidos a la narración escultórica en la estructura arquitectónica".<sup>69</sup>

El círculo de Bramante elaboró el "Codex Coner"<sup>70</sup> aportando dibujos que desarrollaban la forma de proyección visual representando volúmenes de espacios interiores y exteriores en una sola vista, aplicando los efectos de la perspectiva en relación con un punto de vista distante. Esta abstracción y apariencia espacial fue avanzada por Peruzzi en la representación de perspectivas múltiples de la planta y el espacio interior de edificios centralizados antiguos. (fig.21) En 1521 **Cesare Cesarino** realiza la primera traducción en sentido histórico de los principios mecánicos de Vitruvio, con ilustraciones de plantas, perfiles y detalles de edificios antiguos italianos como el *Duomo* y los modernos de Bramante o los frescos de Pisanello en el palacio ducal de Mantua. Las vistas de la ciudad y de sus monumentos se suceden en las copias del *Codex Escorialensis* realizadas en el taller de Ghirlandaio, en los dibujos de Sangallo replica de los de Ancora o en las copias de monumentos de Peruzzi para una nueva edición del tratado de Vitruvio.

Antonio Sangallo en la misma época de Sansovino, Rafael y Peruzzi permaneció en Roma después del Sacco (1527), abandonando los conceptos estructurales por los repertorios formales de Bramante. La visualización pictórica de

---

<sup>67</sup> Concha HUIDOBRO. "Durer y la Edad de Oro del grabado alemán", (Madrid, 1997), p. 44.

<sup>68</sup> F.S. MEYER. "Manual de ornamentación", (México, 1994), op.cit p. 663.

<sup>69</sup> Manfredo TAFURI: El debate arquitectónico del primer 500 y la formación del revisionismo manierista. En "La arquitectura del humanismo", (Madrid, 1978), p. 51.

<sup>70</sup> Wolfgang LOTZ: La representación del espacio interior en los dibujos de arquitectura del Renacimiento italiano. En "La Arquitectura del Renacimiento en Italia", (Madrid, 1985), págs. 1-65.

Peruzzi será reconocida a través de la historia desde Serlio hasta A. Du Cerceau, Pietro de Cortona y Fischer von Erlach. Los efectos espaciales de los edificios de Peruzzi ubicados en corredores y emplazamientos estrechos de Roma como el *Palazzo Massimo*, producen contrastes de luz y sombra entre sus cavidades y columnas convirtiendo estas calles en decorados. (fig.22). Este tipo de representaciones imaginarias y su visualización rápida no convencieron a **Rafael de Urbino** quien desarrolla un nuevo método de dibujo para arquitectos distinto del pintor. Las escenografías de corte bramantesco tomaron nuevos rumbos al ironizarse el lenguaje arquitectónico como podemos comprobarlo en los escenarios de teatro y las arquitecturas efímeras de **Girolamo Genga**.

Tras el *Sacco* la experimentación arqueológica y el romanismo de Bramante, Rafael y Peruzzi dieron paso al reduccionismo instrumental basado en un sistema numérico cerrado. Las formas irracionales y autocríticas del clasicismo expresan el final de los ideales civiles republicanos y la imposición de los programas contrarreformistas. La imagen retórica del escudo y de la espada se funde con el discurso de la columna que simboliza la fortaleza. Estos nuevos lenguajes canónicos inspirados en la literatura y la filosofía griega y romana, así como en la propia naturaleza humana estimularon el conocimiento del patrimonio cultural antiguo. La nueva preocupación por la realidad urbana motivó a los tratadistas a centrar sus estudios en determinados antiguos edificios romanos como el Panteón (Serlio), el Coliseo (Scamozzi), cuyo resultado se expresa en numerosos grabados con ejemplos de la grandiosidad de las ruinas romanas que sirvieron de objeto pedagógico, convirtiendo a Roma en meta de viajeros, peregrinos y artistas.

La evocación del mausoleo será una constante en la época de la proyección de San Pedro. El proyecto en madera de la *Basílica de San Pedro* de **Sangallo** fue realizada en un taller de ebanistas, instituyendo el modelo virtual anticipatorio a la auténtica obra y donde los elementos que la integran pueden ser realizados en serie. El grado de invención se demostró en los proyectos de apilamiento y rotación de cuerpos geométricos, la alternancia de órdenes y las diferentes formas de los remates que se transformaron en un elemento emblemático. Esta fase de proyección recuerda los estudios de pináculos góticos. El sistema de los órdenes aplicado al mueble lo lleva a cabo Miguel Ángel en la fachada de los ábsides de San Pedro.

Las estructuras fúnebres tradicionales del tabernáculo -cuyo origen fue cubrir el cadáver-, evolucionan como ciborio gótico y luego en baldaquino o túmulo en la Corte de los Médicis y Carlos V. Miguel Ángel se expresa en oposición al género piadoso del arte flamenco por no responder a los principios de simetría y proporción, así mismo deplorará el retrato; en la *Capilla de los Médici* utilizando el modelo como pretexto para idear un tipo. Miguel Ángel lleva las formas blandas al tratamiento de los órdenes y de los elementos clásicos utilizados como decorativos por panelistas y decoradores de su Escuela. Estos modelos terminan simbolizando la convención universal de la Iglesia Romana y su Triunfo, o la Eucaristía en un contexto político y religioso dominado por el papado y sus ceremoniales áulicos.

Los grandes monumentos funerarios florentinos se realizan con mármol de Carrara y bronce interviniendo fundidores italianos y germanos. Después del Renacimiento estas técnicas se llevan a panteones (Peruzzi) recurriendo a mármoles como las piedras de los Urales en el Norte de Europa, también fue utilizado por

ebanistas en mobiliario. En Alemania el diseño de mobiliario sirvió para difundir las ideas renacentistas de proporción y ornamento. En España sobresalieron arquitectos en la talla de mobiliario eclesiástico como Juan Bautista Soria en la fachada de *San Gregorio de Roma* y Giovanni Vasanzio en la *villa Borghese*.

**Serlio** compartiendo la actividad práctica del círculo de Bramante supera el adorno albertino centrándose en sus láminas y sistemas en la problemática del canon. Serlio define los tipos de edificio, los órdenes correspondientes a cada función específica, marca el eje de simetría, se apoya en el significado iconológico y lleva a cabo la unificación de los elementos del muro integrando las columnas a través de bandas almohadilladas. A diferencia de Rafael que consideraba la imitación como un acto creativo y experimental, los modelos de Serlio transforman la imitación arquitectónica en ley al someter sus programas a las mismas normas que la composición literaria.

Serlio sistematiza para el uso de la perspectiva la representación de los tres tipos de escena: la trágica con una villa clásica y palacios, la cómica con el escenario urbano de edificios góticos y modernos, la satírica en la visión de un bosque y cabañas. Las antiguas máquinas pintadas o tipo de escena en forma de tres triángulos giratorios o *periaktoi* son sustituidos por el uso de decorados en perspectiva; un telón de fondo o punto de fuga a la que se unirán detrás de los dinteles dos bastidores laterales colocados en forma de ángulo. Estas imágenes siguen el canon visual de Vitruvio sobre la *Schenographia* distinguiendo tres formulas de representación: el alzado en el sentido de la óptica –*scenografía*–, la planta o vestigio y el espesor de las paredes y columnas (iconografía) y el alzado geométrico con sus fases (ortografía). En el II libro de Serlio "*della Prospettiva*"(1545) aparecen las primeras representaciones de la perspectiva con escenas de teatro, fachadas y escaleras. Estas fachadas escorzadas a partir de la cuadrícula del suelo sirvieron para saber situar voladizos, puertas y ventanas. (fig.23).

La forma de pensar la arquitectura en Serlio se expresa en el Libro IV, que trata de los órdenes como las diferentes maneras de construir, dar carácter y materialidad al edificio, como a partir del muro se desarrollan las columnas y la composición añadiendo nuevos elementos. En el Libro V Serlio utilizará a Alberti como guía para la interpretación arqueológica sobre los teatros de la antigüedad. En el Libro VI traduce en catálogos de tipologías tanto la casa urbana como la villa de campo. La portada arquitectónica rústica de Serlio sustituye a la del tratado de Sagredo "*Las medidas del romano*" (1526) en el que el frontispicio aparece adornado con un capitel. Sagredo fue el introductor de Vitruvio en Francia donde la autoridad de los libros de Serlio fue más reconocida.

Los artistas italianos se diversifican por toda Europa, siendo el taller calcográfico de Fontainebleau y su círculo de grabadores entre los que se encontraba **Du Cerceau**<sup>71</sup> y **Barbire**, difundiendo los temas y motivos ornamentales propios del Manierismo. Los

---

<sup>71</sup> Du Cerceau en su juventud tomó contacto en Roma con la escuela de Bramante, sus grabados en aguafuerte siguen los modelos italianos, publicados en Orleans y París tuvieron una gran repercusión en la época, por sus composiciones arquitectónicas como arcos de triunfo ideales, templos, edificios de planta central, ruinas clásicas, mapas de ciudades y paisajes. Sus diseños de cartelas y encuadramientos (brutescos) continúan los modelos en estuco y los temas de mitología de Rosso en Fontainebleau. Enrique III le encargó la realización de varios hoteles en París, su influencia se manifiesta posteriormente en el reinado de Luis XV. Para contemplar sus estampas: en Jesús María GONZÁLEZ DE ZARATE. "Real Colección de Estampas de San Lorenzo del Escorial", (Vitoria, 1992), págs. 53-73.

encargos para la realización de programas pictóricos de salas, habitaciones, galerías y jardines se multiplican y con ello los efectos escenográficos tienden a un dinamismo de las figuras y a la ambigüedad tanto de los espacios arquitectónicos como de sus órdenes. La difusión del grabado a través de los repertorios fabulosos de los tratados de mitología llevadas a las paredes de las cortes, casas y palacios sirvieron de fondo teatral para el deleite de los invitados a banquetes y fiestas. Entre los programas decorativos sobresalen las estancias de **Giuliano Romano** en el *Palacio Ducal de Mantua* explicando la iconografía de Homero y Virgilio y en las escenografías pintadas del *Palacio del Té* inspirada en la historia de Apuleyo.

La pintura se emancipa de la pared al rodear los lienzos de los altares con una construcción de pilastras y dinteles. En los bocetos de Vasari estas estructuras forman una portada-fachada que influyeron en la incorporación del marco a las pinturas con el fin de potenciar de la profundidad y la relación figura-fondo, consiguiendo esa idea de ventana.<sup>72</sup> La *Gran Galería de Francisco I* (1534-1540) en forma de un atrio y deambulatorio cubierto se asemeja a la Capilla Sixtina, decorada con alegorías en grupos y series pictóricas expuestos por temas. Las claves fundamentales de estas composiciones de figuras animadas se manifiestan a través del gesto. Este proceso llega a la técnica de los estucos y grutescos de **Giovanni da Udine**, a través de los cuales cobran importancia los *partimenti* o elementos arquitectónicos que dividen los frescos. Los temas decorativos en estuco de **Primaticcio** -director de la *Galería Ulises*- derivan del Parmigianino. La escultura en estuco sirvió para enmarcar los frescos de Fontainebleau realizados por **Rosso** y **Primaticcio** en la *Cámara de la duquesa d'Etampes*; "en los grabados de la época, pinturas y tratados, con frecuencia se buscó una figura para marcar rítmicamente la secuencia de los triglifos dóricos: palmetas, bucaneros, angelillos".<sup>73</sup>

En el tratado de **Pietro Cattaneo** (Venecia, 1561) se plasman una serie de recetas acerca de materiales y técnicas entre ellas mezclas para conseguir estucos semejantes al tacto de la cera moldeable, el uso de moldes presionados sobre el estuco, la incorporación de piedras de poco peso como el tufo (piedra de toba) para los armazones de las estatuas y marcos. Esta imitación de lo antiguo y la segmentación aparecerá en cuadros y marqueterías y estudios de Natividades.<sup>74</sup> El arqueólogo y director técnico y estético **Pirro Ligorio** utilizó las imágenes de grutescos para decorar la *Villa d'Este* a imagen de la villa de Adriano.

**Vignola** practicó la medición directa y el dibujo de las ruinas en Roma, realizó estatuas para el *Castillo de Fontaineblau* y remató la *Basilica de San Pedro* a la muerte de su maestro Miguel Ángel. Vignola concluirá la fase simbólica, antropomórfica y mítica de los órdenes por la instauración de una serie de valores académicos y referencias, realizando un modelo de perfección sumando al *número de oro* la divina proporción. *La*

---

<sup>72</sup> Rudolf ARNHEIM. "Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador", (Madrid, 1995), p. 68.

<sup>73</sup> En esta exhaustiva investigación se estudian estas construcciones siguiendo la trayectoria del escultor y tracista Jerónimo Quijano discípulo de Vigarny en Granada, colaborador y sucesor de Jacobo Florentino en la Catedral de Murcia, comparando entendimiento plástico de la arquitectura con los trabajos de Diego de Siloé y Rodrigo Gil de Hontañón. (En Cristina GUTIÉRREZ-CORTINES. "Renacimiento y arquitectura religiosa en la antigua Diócesis de Cartagena. (Reyno de Murcia, Gobernación de Orihuela y Sierra del Segura)", (Murcia, 1987), p, 128).

<sup>74</sup> Nicole DACOS en su facsímile del Codex, data el origen de los grutescos a partir de los sarcófagos romanos. En "La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques á la Renaissance" Studies of the Warburg Institute, (London, 1969).

*Accademia de la Virtud* <sup>75</sup> fundada en 1542 persigue el ideal de recoger toda la herencia de Vitruvio en un programa técnico ilustrado. El riguroso estudio filológico sobre el vocabulario de la casa antigua muestra especial interés por las expresiones griegas ampliando las traducciones anteriores y por los edificios antiguos y ruinas romanas comparadas con las reglas vitruvianas y por último la catalogación de las artes. En el futuro se tratará de traducir y definir el vocabulario clásico de la arquitectura como un sistema de articulaciones sintácticas, con indicaciones sobre tipologías, normas y proporciones en la construcción de los órdenes de columnas, capiteles y basas.

El sistema de los órdenes se instala como norma y retorno por ordenar el edificio cuando la imagen se impone sobre el texto. **Andrea Palladio** será el iluminador de los textos de Vitruvio con sus imágenes de plantas, alzados y secciones, define los espacios funcionales, reconstruyendo de una forma unitaria la casa de los antiguos; este proceso reaparecerá en sus diseños de palacios urbanos y villas. Palladio -al igual que Miguel Ángel- difiere del Renacimiento al introducir columnas que abarcaban varios pisos resultando unos órdenes colosales donde sobresale la proporcionalidad monumental de las cornisas. Estas dimensiones gigantescas dominaron la arquitectura exterior de los palacios e iglesias barrocas.

Palladio con sus pórticos libera a la columna del muro recogiendo la fórmula ornamental de los órdenes como una herencia que no permite variaciones. Las dimensiones de cada uno de los elementos del entablamento derivan del diámetro de la columna. Las villas de Palladio se construyeron íntegramente de ladrillo revestido de estuco, ciertos detalles como basas, capiteles y marcos se realizaron en piedra, técnica común en las casas venecianas. El *Teatro de Vicenza* obra de Palladio y **Scamozzi** (1580) será el modelo de síntesis toda la experiencia tanto filológica como arqueológica anterior. (fig.24) Alessandro Vittoria ayudante de Palladio introduce los nuevos repertorios para decoración estucada siendo en los cursos didácticos de **G.B.Armenini** en "*De veri precetti della pittura*" (1587) <sup>76</sup> donde se exponen las reglas y modelos en el dibujo para la decoración de bibliotecas, cúpulas y fachadas. El arte de los *intarsitori* culminó en una decoración de naturalezas muertas y de juegos abstractos. <sup>77</sup>

---

<sup>75</sup> Julius SCHLOSSER. "La literatura artística", (Madrid, 1976), págs. 225-226.

<sup>76</sup> Julius SCHLOSSER. "La literatura artística", (Madrid, 1975), págs. 333-334.

<sup>77</sup> André CHASTEL. "Arte y humanismo en Florencia en la época de Lorenzo el Magnífico", (Salamanca, 1991), págs. 359-366.



### 5.7. El itinerario onírico del *Poliphilo* y la arquitectura del paisaje

En el Renacimiento la casa-fortaleza y las montañas agrestes pierden su sentido defensivo, se produce una recreación ambiental entre el espacio interior de la muralla y el paisaje exterior, iniciando un nuevo diálogo estético entre la escena natural modelada y el hombre renacentista. La arquitectura palaciega del Renacimiento además de utilizar los órdenes y modulaciones a lo romano, sirvió para transmitir la idea de felicidad terrenal deudora del paganismo. El amor como motor del Universo fue uno de los temas centrales en la Academia florentina (Virgilio, Dante, Alberti). El tema de la celebración del amor se transformará en obras alegóricas de filosofía mundana utilizadas como decoración triunfal.

El antropomorfismo ideal ligado a la teoría de las proporciones y a la armonía universal aplicado las estructuras y tipologías arquitectónicas y a la propia ciudad se transformaron a partir del estudio sobre el origen de cada elemento arquitectónico y el gusto por un simbolismo grotesco. La indisoluble creencia en la unidad del Universo proviene de la *teoría de las correspondencias* una aspiración a la realización total que generó toda una serie de especulaciones simbólicas capaces de explicar los fenómenos del inconsciente. La manipulación de la materia revela en el proceso de sublimación el mundo psicológico y espiritual. La transformación de la Naturaleza encuentra su exponente en el jardín, escenario literario y narrativo.

El jardín emerge como una pieza simbólica, elemento de transición y nexo entre arquitectura y naturaleza hostil, lugar donde se sintetizan los artificios y laberintos mezcla de arte y Naturaleza, en el que se representa el Universo como un marco teatral, enfatizado por el tema del Paraíso y el Edén del jardín islámico, persa o bíblico, las grutas marinas (romana) y la imitación de la vida *autómata*. El jardín está considerado como la fuente de comunicación de conceptos estéticos y estéticos dotado de cualidades multisensoriales (arte de la percepción), escenario literario y fantástico donde se reúnen los humanistas, espacio para la vida familiar y el reposo. El jardín representa la historia donde se ubica cuanto de útil y bello produce la tierra (paraíso-microcosmos).

La atención a los hallazgos geográficos confluye en romper la forma estática del universo, cuya visión será a partir de entonces la de un organismo completo equivalente a un sistema matemático. Muratore relaciona los tratados renacentistas con la cultura oriental, cuestión que teoriza a partir de las relaciones comerciales entre Occidente y Oriente desde la Edad Media, se refiere a las descripciones fantásticas de Marco Polo sobre ciudades chinas, la idea de representación de las ciudades de tradición védica a imagen del orden planetario y cuyo eje central será el *ziggurat*. Influenciados por las crónicas de Asia, se conocen comentarios abundantes donde se describen canales y pasadizos subacuáticos, fuentes y estanques, juegos mecánicos y musicales, donde el agua se transforma en ornamentación alegórica.

Muratore participa de las alusiones de Tafuri y Schlosser-, y se extiende en el tratado de **Filarete** y su ciudad ideal en honor a Sforza, sumando el romanticismo de **Francesco Colonna** y los anticuarios. Estos se sirvieron de lo antiguo para derivar en "*evocaciones míticas*" y dignos métodos y modelos que se acercan a una "*divertida evasión*". Las crónicas del Templo de Diana de Escipión y Alejandro Magno fueron

utilizadas para el planeamiento urbanístico en las plazas ideales de Martini.<sup>78</sup> La idea de viaje mental al país oculto (guías de Shambhala), con sus ciudades de piedras preciosas, los palacios de diamantes, el reino tibetano con forma de loto y la representación del Nirvana, significaba la verdadera belleza y felicidad de un lugar (la ciudad ideal). Las descripciones de Cortés de la ciudad de Tenochtitlan con sus grandes torres, cues, edificios, las villas que rodean la laguna (Iztapalapán) con sus palacios, jardines y mercados dentro del agua y las villas tal como las relató Cortés, parecían salidas del *Amadís*.

El jardín estaba considerado como el lugar de desciframiento de los mitos relativos al comienzo de la vida y de ordenación de los textos antiguos (*Careggi, Fiésolo, Poggio, Castelli*) o para fines docentes (*Cricoli, Trissino*). En el círculo filosófico de Careggi, **Ficino** compara el orden cósmico con las estructuras dirigidas por las leyes de la mecánica (autómata); su interés por las maquinas y maravillas articuladas *-miracula-* conduce a la representación de la naturaleza como un mecanismo. Ficino desarrolla una astrología moralizadora al relacionar simbólicamente los seres en el espacio con el alma. Las imágenes circulares concéntricas características de la tradición platónica sirven de matriz para estructurar la organización del cosmos y como nueva forma de componer el pensamiento cristiano. La representación del cielo y del paraíso adquiere forma de mapamundi, un archivo compuesto por juegos de esferas celestes (medallones) establecidas de forma jerárquica. Los paisajes fantásticos de la pintura flamenca se asemejan al sistema topográfico oriental *-Féng-Shui-* y la disposición de las figuras y los ángeles en diagramas giratorios parecen composiciones mandálicas. "*Las teorías de la naturaleza zoomórfica, formulada por Nicolás de Cusa y Marsilio Ficino, adquiere con el artista una formación plástica*".<sup>79</sup>

En 1499 el impresor Aldo Manuncio publica "*La Hypnerotomachia de Poliphilo, cioé pugna d'amore in sognoi*", traducido como "*Luchas de amor en sueño*" o "*El combate en sueños por amor a la Sabiduría*"<sup>80</sup> escrita en lengua vulgar o toscano con ciertas formas sintácticas que recordaban a las homéricas, a Tito Livio, Lucano. La obra se divide en dos partes posiblemente escritas en distintos momentos y luego ensambladas; la primera narra el

---

<sup>78</sup> Giorgio MURATORE. "La ciudad renacentista. Tipos y modelos a través de los tratados", (Madrid, 1980), p. 191.

<sup>79</sup> Este capítulo comienza desarrollando una serie de analogías entre las ilustraciones de los manuscritos como son los árboles heráldicos o las tablas genealógicas aplicados sobre tímpanos, arquivoltas, muros románicos; con ídolos y figuras de brazos múltiples o árboles proféticos búdicos o brahamánicos. Y a continuación encontrará los mismos rasgos comparando la fábula oriental y la pintura china con la poesía científica y la pintura flamenca. (En Jurgis BALTRUSAITUS: Prodigios extremo-orientales. En "La Edad Media Fantástica", (Madrid, 1987), op. cit.p. 214).

<sup>80</sup> Título original según el romántico y simbolista del s. XIX Carlos Nodier, quien subraya en el segundo cuento como Francesco Colonna (Venecia, 1444) -hermano adoptivo de Giovanni y Gentile, hijos del celebrado pintor Jácome Bellini autor de ciertas pinturas de Mantegna y los Bellini-, conoció a Polia de Treviso en el palacio de Pisani (Venecia). El día en que ésta se negó a casar con el almirante Antonio Grimani, Francesco la hizo entrega de este manuscrito. Polia al siguiente día reiteró sus votos ante Dios, y en el mismo templo Francesco quedo muerto en el asiento. Después de treinta y un años la princesa Hipólita Polia de Treviso da a publicar en la oficina de Aldo Manuncio el Viejo, lo que será el Pholiphilo (1498). (En Carlos NODIER. "Lydia y Francisco Colonna", Talleres Calpe, Colección Universal, N° 835, Madrid, 1923.). (En KRETZULESCO-QUARANTA. "Los jardines del sueño. Polifilo y la mística del Renacimiento", (Madrid, 1996), p. 214).

itinerario amoroso en sueños por regiones imaginarias, con personajes y construcciones alegóricas.

La segunda parte del libro se asemeja a un relato costumbrista o novela autobiográfica. La hipótesis sobre el protagonista que se esconde tras el seudónimo de *Polyphilo* es la figura de Alberti quien se encuentra en Roma con el joven Lorenzo de Médicis, a quien introdujo en desvelar el sentido de las religiones antiguas analizando los vestigios de los templos. Alberti será el precursor del libro quien al morir dejó este legado a su sobrino Bernardo Alberti que junto al anticuario Francesco Colonna y Lorenzo el Magnífico reelaboraron algunos grabados compuestos por Boticelli, Leonardo y Mantenga, encargándose Poliziano y Pico della Mirandola de llevarlos a Venecia a la imprenta de Aldo Manunzio. Según Kretzulesco, el autor del manuscrito fue Lorenzo de Médicis quien sufrió una crisis al anunciarse la boda de Lucrecia Donati y Ardinghelli.

El *Polyphilo* se encuadra dentro del pensamiento neoplatónico italiano en el intento de definir el hombre de la época, para ello es fundamental la percepción de la distancia histórica vinculada a la naturaleza y al cosmos. Esta obra une lo humano y lo mitológico a través del paseo arqueológico del visionario utilizando el recurso del sueño siguiendo el canon preliminar de las literaturas ilustres del *roman* medieval, la *Divina Comedia* o la *Amorosa Visione* de Boccaccio. No obstante las fuentes más utilizadas en su vocabulario enciclopédico se encuentran los lapidarios y términos de botánica principalmente de Plinio, en las relaciones de arquitectura recoge a Vitruvio, el tratado de Alberti y el manuscrito de Filarete, en mitología y astronomía a Ovidio, Apuleyo, Macrobio, Boccaccio e Higino.<sup>81</sup>

Los arquetipos planetarios encuentran su desarrollo en la mitología grecorromana. En 1436 **Alberti** junto a **Stefano Colonna** intervinieron en la restauración del *Mausoleo de Halicarnaso* asolado por las tropas de Eugenio IV. Posteriormente Alberti estudia una colina en forma de ziggurat o pirámide escalonada situada en Palestrina, templo consagrado a la Fortuna, culto que une a los Colonna con los pontífices etruscos, con Rómulo, Julio Cesar y Octavio Augusto, el culto al Sol en época romana lo atestiguan las comunidades palmirianas existentes en la época de Antonino y el templo construido en Roma en tiempos de Aureliano sobre el cual los Colonna edificaron su palacio.

En las traducciones del *Polyphilo* el itinerario onírico describe por etapas los parajes reales desde la costa del Circeo hasta la colina de Palestrina o antigua Preneste. El *Polyphilo* narra el itinerario de Adriano al oeste de Palestrina en Zagarolo se encontraba el palacio de verano del cardenal Colonna, a 17 km se encuentra villa Adriana (Tívoli-126 d.C), el camino de Praeneste a Tívoli se denominó la *vía Eleusiana*

---

<sup>81</sup> Pilar Pedraza recoge y comenta las diferentes ediciones y traducciones del Polífilo elaboradas hoy, además de las diferentes tesis acerca de la autoría de la novela y de los grabados; destaca las aportaciones de los críticos contemporáneos Giovanni Pozzi, L. Ciapponi, L. Donati, M. T. Casella. Nos quedamos con las hipótesis de Maurizio Calvesi cuando dice de Francesco Colonna ser un noble romano adscrito a los círculos paganos de Pomponio Leto en su academia del Quirinal y cuyos miembros se denominaban frates. La amistad y el parentesco de los Colonna y los Montefeltro además de su lucha frente a los Borgia, explica la dedicatoria al Duque de Urbino en proemio del humanista Leonardo Craso, hay que añadir el hecho de que Alejandro VI le arrebató a los Colonna los terrenos de Palestrina lo cual sirvió a Francesco a ocultar su autoría y publicarlo en Venecia por la presión del Papado. (En Pilar PEDRAZA. "Francesco Colonna. Sueño de Polífilo", (Barcelona, 1999), págs. 31-32).

donde Adriano construyó una vía Sagrada reproduciendo las fiestas en honor a Ceres, un jardín en el que reunió en forma de itinerario un conjunto de réplicas de toda la sabiduría de Oriente y de Grecia producto de sus peregrinaciones. El camino comenzaba en el templo de Teseo cruzando laberintos subterráneos, ágoras, puertas, monumentos funerarios con epitafios y escenas alegóricas, hasta la ciudad de Eleusis. (fig.25)

El *Polyphilo* reconstruye el conjunto del templo de la Fortuna con santuarios superpuestos. Adriano buscó los modelos del templo de la Fortuna en el Mausoleo de Halicarnaso y en el templo de la reina Hatsepsut, optando por la forma de santuario aterrazado y adosado a una colina. El *Sueño de Polyphilo* describe el Templo de Venus asociando lo cósmico con lo báquico (frisos). La fantasía del mundo oriental de la novela encuentra referencias con el jardín de Venus en la isla de Cytera, o en los jardines monumentales mongoles -arquitectura timúride- de Samarcanda en el s. XV, en cuya descripción se advierte un sistema geométrico rígido.

El diseño del jardín emblemático renacentista aparece como un libro de heráldica donde se enlazaba la historia del propietario con las figuras heroicas mitológicas, donde se enlaza el linaje del cardenal Ippolito con los trabajos de Hércules. En el *Patio Belvedere* en el Vaticano (1503-50), **Bramante** elabora la síntesis de los motivos de la Antigüedad a imagen del *Santuario de la Fortuna* en Praenestre; posteriormente **Pirro Ligorio** la restauró y terminó el Patio. Bramante aplicó las teorías sobre el uso de los desniveles del terreno y como consecuencia la conquista del espacio exterior. El *Polyphilo* sirvió de *modelo filosófico* para la elaboración de los nuevos conjuntos monumentales siguiendo un programa iconográfico, inspirado en temas y mitos antiguos que glorifican la creación e inspirados en las representaciones del exterior de los templos etruscos y romanos. Estos modelos tienen semejanzas con la traducción del Santo Sepulcro al código renacentista que elabora Alberti en la *Capilla de Rucellai* de San Pancracio (1460-67), donde el muro se compartimenta mediante pilastras adosadas (columnas adosadas a la cella) y en su parte superior optan por una ornamentación conceptual con una crestería de palmetas para crear elevación. De este modo el exterior de las capillas funerarias se concibe como una fachada que relaciona la categoría de los dueños con el interior.

Para Kaufmann,<sup>82</sup> el *Polyphilo* representa para el Renacimiento una nueva regla sobre la visión y sobre los sentidos. El teórico hace una lectura de la novela como si fuera un auténtico tratado teórico sobre la función estética y la composición armónica que predice el sistema barroco donde todos los elementos se integran en el cuerpo de la estructura del edificio. El Templo de Venus emerge como el exponente de proporcionalidad y simetría cuya sencillez viene dada por la convergencia del edificio hacia el centro. Alberti en su tratado destaca la composición sobre la decoración y la relación de correspondencia con el cuerpo humano. La organización y jerarquización de la composición del templo de Apolo en Delfos con el ornamento de frisos, metopas y pilastras lo recoge el grabado de *Polyphilo* y las láminas de Cesarino.

---

<sup>82</sup> Emil Kaufmann: Teorías italianas desde Alberti a Lodoli. Kaufmann traduce e interpreta la edición facsímil de Londres de 1904, y llama la atención acerca de las conferencias de Otto Stein sobre el Poliphylo. Para este capítulo utiliza el tratado de Alberti, *Re aedificatoria* (Libro I Cap, I y IX; Libro VI Cap, II y VI y Libro IX Cap. V), además de los tratados de Serlio, Scamozzi y Guarini. (En Emil KAUFMANN. "La arquitectura de la Ilustración", (Barcelona, 1974), págs. 109-124).

La equiparación de lo histórico con lo heroico y el mundo antiguo con lo bíblico fue el punto de partida para los ciclos manieristas. Las nuevas formas dejan ver este paso de un pensamiento científico a un naturalismo mágico y fantástico cuyo exponente serán los edificios de planta central, los ciclos decorativos, el gusto por la emblemática, los diseños de grutas y principalmente la influencia del *orden rústico* de las portadas de Serlio. El ideal humanista se manifiesta en la puerta de entrada como el principio de proporción de toda la fábrica; puertas y ventanas tienen como función mostrar las divisiones del edificio (Scamozzi) y donde cada elemento incorporado potencia la estructura. En el *Polyphilo* recoge la idea de integridad en la disposición, en el trazado y en la unidad de las partes. Serlio se aplica en el enlace de las partes a partir de sillares almohadillados y en el Barroco progresa la trasgresión de los materiales.

El *Polyphilo* recuperó las técnicas topiarias o poda artística de la vegetación, estructuras ornamentales de mirto, boj o murta, además de la influencia posterior en el diseño de parterres y fuentes. La poda artística de árboles y plantas formando figuras y arquitecturas vivas –*ars topiaria*– la recogió Plinio de Joven (Cartas) de los jardines de las villas romanas de la Toscana. Pilar de Insausti se refiere al nuevo tratamiento arquitectónico de la naturaleza cuando compara el jardín en el *Polyphilo* con el esquema del infierno que describe Dante y afirma como “*la consideración de la vegetación como material constructivo, proporciona una imagen dibujada tan novedosa que necesariamente hay que considerar este jardín como precedente teórico del jardín arquitectónico*”.<sup>83</sup>

La *Hypnerotomachia* de Colonna muestra ejemplos del refinamiento de estas obras que luego serán una constante en los jardines renacentistas y barrocos, cuyas primeras referencias remiten al conjunto de figuras de la villa florentina de *Quaracchi* diseñada por **Alberti**. Francesco Colonna toma posesión de Palestrina a la muerte de Stefano (1484) continuando la labor de restauración y conservación de las ruinas (santuario de la Fortuna Primigenia) hasta la renuncia a sus feudos perseguido y excomulgado por el papa Borgia quien inició las primeras excavaciones, sacando a la luz las Musas sedentes de la reina Cristina de Suecia. En el s. XVI se construyó el *Palacio Barberini* con un museo de antigüedades, **Pietro de Cortona** decoró el salón siendo una influencia en los programas alegóricos barrocos.

El comienzo de una gran demanda de estatuas y otros restos antiguos para los jardines, villas y palacios tuvo como consecuencia la aparición de un gran número de copias y falsificaciones de modelos de las piezas descubiertas. En la Italia renacentista la *loggia* une la casa con el jardín siguiendo el esquema del jardín en Roma proyectando la *domus* o pórtico ornamentado clásico bajo un programa iconológico escultórico. A esta idea de exposición se le añade la de templo donde el visitante inicia una peregrinación por la Antigüedad al encuentro de las claves del misterio de la Naturaleza y de *la conservación de la vida*.<sup>84</sup>

Alejandro VI construyó la villa de *Poggio Reale* (1485), influido por las teorías de Pontano, sus jardines fueron los pioneros en la aplicación de ornamentación y juegos acuáticos, figuras topiarias y en la integración entre edificación y jardín, que difería de

---

<sup>83</sup> Pilar DE INSAUSTI. "Los jardines del Real de Valencia. Origen y plenitud", (Valencia, 1993), cit. p. 57.

<sup>84</sup> Los antecedentes literarios referidos a la peregrinación y cuyo fin era el descubrimiento de un misterio los encuentra en el Caballero Andante o la Caza del Unicornio. Respecto a la representación del gesto en las figuras observa similitudes con el Pantocrator bizantino. (En Emanuela KRETZULESCO-GUARANTA. "Los jardines del sueño. Polifilo y la mística del Renacimiento", (Madrid, 1996), págs. 245-259).

la Médicis, *Poggio Caiano*. En 1502 se produce el hallazgo del Apolo de Belvedere, copia romana en bronce de una estatua griega de Leocares (según Wilkelmann), y en poder del cardenal de Salsburgo. Las colecciones de arte se suceden entre palacios de nobles y cardenales, como los Médicis y los Uffizi donde se mostraron retratos antiguos y modernos.

Las nuevas villas mostraron en su trazado un carácter museístico como la *Villa Borghese*. El complejo denominado *Villa Giulia* del Papa Julio III alberga una gran colección de esculturas excavadas junto con el Cardenal Carpi.<sup>85</sup> Carpi heredó la estatua del Belvedere que según Boissard se encontraba en este complejo en el jardín de *Villa Poggio*. Anteriormente a esta ubicación según Aldovrandi se encontraba en el jardín anticuario del Quirinal ahora *Palacio de Barberini*. Tras perderse la pista de la estatua fue a parar a la *Chiswick House* de donde Soane adquirió una réplica del molde en escayola en 1804.

En la primera exposición celebrada en los *Palacios Vaticanos* (1508) se exhibieron el Apolo y el Laocoonte. El grupo *Laocoonte* lo descubrieron en 1506 en la colina Oppio de la que Sansovino realizó una reproducción en cera para la copia en bronce. La copia en mármol de Baccio Bandinelli integró las partes que le faltaban y la restauración en terracota del original fue dirigida por Miguel Ángel. Estos modelos fueron utilizados para el estudio de los cuerpos humanos e interpretados en la pintura de los grandes maestros Tiziano, el Greco o Ribera. La *Artemis Ephesia* excavada en Roma en 1513, junto a la *Ephesia Diana* formó parte del fresco de Rafael en la *Logia Vaticana*. Entre las primeras colecciones de inscripciones se encuentran las de Mazzochio (1522) y Proggio Bracciolini (1538).

Clemente VII (1533-1534) obtuvo de los Colonna la estatua de Apolonio de Atenas -el *torso de Belvedere*- colocado en el jardín y denominado también - *torso de Hércules*- conservado en estado incompleto. Se descubre la Quimera (1554) y los Farnesios en Nápoles recogieron de las *Termas de Caracalla* (1546) el conjunto del escultor griego Apolonio de Rodas "*Amphion, y Zetho atando a Dirceo a los cuernos de un toro salvaje*", cuya copia se denominó *el Toro Farnesio*. En la ampliación de la Villa Médicis en Roma (1580) los edificios y el jardín se transforman en un museo de antigüedades amurallado; la fachada al jardín aparece poblada de relieves y nichos con estatuas y sugiere una colección.

La Naturaleza encuentra su fuerza expresiva en las grutas, espacio de iniciación y lugar donde da comienzo la evolución, propiciada por la acción de la luz y del agua, la montaña, el agua y la cueva son los símbolos primordiales que pueblan los lugares sagrados. En la caverna se llevan a cabo los procesos rituales de iniciación o descenso al centro de la tierra; similar a la prueba del psicoanálisis. La personificación de la montaña (Ovidio, Vitruvio) puso a los decoradores manieristas a esbozar animaciones en la roca que dio oportunidad para realizar estudios de paisajes anamórficos. A imitación de las grutas romanas que evocan a su vez las neolíticas, se construyeron grutas artificiales en los jardines, unas veces como anexo al palacio o edificio principal (Pratolino).

La gruta forma un retablo como parte del Teatro del agua en *Isola Bella* cuyos jardines fueron el verdadero modelo que proyectó **Francesco Colonna**. Entre los temas propuestos por **Stefano Colonna** se encuentra el *mosaico de Palestrina*, en Tívoli, la gruta de los Animales del Nilo reproduce el mosaico haciendo referencia al surgimiento de la vida animal, las alegorías están marcadas por el relato de Ovidio de *La Metamorfosis*. La gruta aparece como un elemento independiente en los jardines *Bóboli*, réplica del paraíso realizada detrás del *Palacio Pitti*. La talla de grandes superficies de roca fue una ambición desde los proyectos colosales de **Miguel Ángel** ante las canteras de Carrara, los esclavos de mármol –inacabados– realizados para la tumba de Julio II. A la muerte de Miguel Ángel se instalaron entre las rocas y estalactitas de la gruta en los jardines Boboli. Los conjuntos escultóricos muestran el estado de metamorfosis entre la piedra y el hombre, "*las piedras antropomorfas siempre han sugerido misteriosas relaciones entre el hombre y las fuerzas que rigen el inicio de la materia*".<sup>86</sup>

El manierismo se originó tras el *Sacco* con la dispersión de los artistas y la renovada importancia de la dirección técnica y estética (Ligorio en Roma, Buontalenti en Florencia y Primaticcio en Francia). El predominio francés en la diversidad de parterres tiene su antecedente en los bastiones de teatro, moda extendida por la influencia de María de Médicis en época de Enrique IV y antecedente del jardín de recreo. El *ninfeo* será un elemento clásico utilizado como lugar de entretenimiento, combinación de terraza y gruta. En la recuperación literaria de este tipo de edificios se construyeron simulacros en forma de pequeño templo. El antecedente del *ninfeo* lo encontramos en Creta con el templo a la ninfa Amaltea del monte Ida, hecho construir por Herón de Siracusa. El bosque de recreo constituirá el elemento principal del jardín barroco. El *ninfeo* muestra analogías con el *bosque plantado* cuyo interior se asemeja a una gruta, de este modo el templo será uno de los orígenes del jardín. (fig.26-28)

El jardín manierista y barroco persiguen el ideal de la jardinería greco-romana bajo la idea de recorrido iniciático se plasma a través de un *teatro de esculturas* situadas en sentido enciclopédico universal. La moda de los jardines sofisticados de las villas de Italia se extendió al resto de Europa aunque no alcanzó el esplendor del jardín arquitectónico. En Francia se perpetuó el jardín medieval siendo los primeros jardines las instalaciones de Luis XII en *Blois* (1500). El jardín francés recoge las influencias italianas cuando Francisco I proyecta en Fontainebleau un itinerario espiritual siguiendo el modelo del *Polyphilo*. En la edición francesa de Kerver de 1546, destacan los nuevos grabados interpretados como la copia de la Puerta Dorada y sobre todo la innovación de un paseo cubierto o *galleria* que simula el interior de la pirámide de Palestrina, y a cada lado las pinturas del mito de Venus y Eros, la educación de Aquiles, la batalla de los gigantes, el sacrificio, etc.

Las grutas se construyen apartadas del castillo como **Primaticcio** que realizó la primera gruta en el *Jardin des Pins* (1543), conocida por su criptopórtico de aparejo rústico sostenido por atlantes -influencia de Miguel Ángel-. Primaticcio colaboró en la *Gruta de Meudon* (Lorraine) concebida como palacio de recreo escalonado con unas

---

<sup>86</sup> Emanuela KRETZULESCO. "Los jardines del sueño. Polifilo y la mística del Renacimiento", (Madrid, 1996), op.cit. p. 268.

termas en su interior. **Du Cerceau** reproduce en sus grabados el denominado Monte Parnaso en forma de Castillo de Gaillon o vivienda del ermitaño construido en el centro del estanque, un espacio similar se encontraba en los jardines romanos de Tívoli destinado al "*teatro marítimo*" y que volverá a aparecer en *Fontainebleau* para luego sofisticarse con múltiples ingenios hidráulicos y autómatas mitológicos.

A la serie de villas mediceas pintadas en el s. XVI por **G. Utens** no han de envidiar a algunas de las villas renacentistas de España. La influencia del *Polyphilo* se deja ver en el jardín del canónigo Pedro Soto de Rojas en Granada. La técnica topiaria llegó a los jardines de Abadía en Cáceres (antigua fortaleza islámica y luego abadía cisterciense), a los Reales Alcázares de Sevilla relato de Rodrigo Caro, la Casa de Campo o los jardines del Real de Valencia descritos por el viajero **Cock**. El *Bosque de Béjar* fue un conjunto concebido por los duques en el s. XVI, en el que se ofrece la conjunción entre arquitectura, naturaleza ordenada y paisaje en una perfecta gradación. La villa de Béjar no presentaba discurso escultural y se atiene al clasicismo de adaptación de la naturaleza para el disfrute de la vida humana.

Los jardines y claustros de palacios y conventos sirvieron para consolidar los centros urbanos, sumándose los jardines de las alquerías, casonas y villas. El jardín destaca por la variedad de frondosos *horts* y frutales primorosamente cuidados. El jardín vernáculo valenciano hunde sus raíces en el jardín mudéjar hasta la expulsión de la mano de obra morisca, provocando la renovación del jardín al introducir las técnicas y estilos extranjeros como los jardines afrancesados de la Granja. Los cronistas como el viajero **Cock** describen la ciudad de Valencia como un paraíso terrenal en cuyo interior se encuentra una ciudad suburbana describiendo los célebres *jardines del Palacio Real* y la *hort de Frívola*, los *jardines del Grao*, *Ruzzafa*, el *Palacio Mercader* y la *Alameda* como una ciudad-jardín que se extendía hasta Benimaclet y Arboraya. A estos jardines palaciegos se unen los privados de la aristocracia los fabulosos jardines de Amida y los religiosos como el *hort del Patriarca* que competía con sus figuras de mirto con el convento de los capuchinos, el jardín del canónigo Portons, los jardines de los claustros de los dominicos en el interior de la ciudad y extramuros.<sup>87</sup>

Durante el s. XVI y XVII el puerto de Alicante tuvo la hegemonía en el comercio de obras de arte para la Corte. La importación de mármol y obras de arte entre los puertos italianos y Alicante cuenta con la tradición comercial del genuino **Juan de Lugano** -Giovanni da Trevano da Lugano-. La importación de obras ornamentales procedentes de los artistas residentes en la República de Génova abarca un período muy amplio y representa un nuevo punto de vista sobre el mecenazgo, el coleccionismo y el pujante mercado del arte de pinturas, relieves y estatuas ornamentales. Las obras de arte hacían escala en el puerto de Alicante para transportarlas no sin dificultades hacia el interior de Valencia, Toledo y Madrid con obras emblemáticas que llegaron hasta *El Palacio del Buen Retiro*, *El Escorial* y *Balsaín*.

Felipe II fue el precursor de una visión providencial de la monarquía, reuniendo programas religiosos y escenas profanas para realización de fuentes, recopilando

---

<sup>87</sup> José Fco. BALLESTER-OLMOS Y ANGUÍS. "El jardín valenciano. Origen y caracterización estilística", (Valencia, 1998), pág 284.



estatuas clásicas e imitaciones. La práctica de los juegos geométricos, perspectivas y anamorfosis culmina en un aumento de escalas para constituirse como sistema de urbanización a través de la jardinería. Los modelos para los programas morales en relación con la jardinería y pabellones plasman la simbología del itinerario del agua (el Parnaso, Castalia). En Segovia Felipe II adquirió el poblado de *La Fresneda* para elaborar una villa renacentista o un lugar de recreo con un esquema abierto cercano al monasterio de El Escorial. El elemento más llamativo de la finca fue una obra de ingeniería encargada al maestro flamenco **Peri Janson**, compuesta de cuatro extraordinarios estanques dotados de islas artificiales donde se llegaron a simular batallas navales.<sup>88</sup>

Los modelos de jardines del *Hortus Palatinus* en las publicaciones de **Salomón de Caus** siguen los modelos del *Polyphilo*; parterres trenzados, bordados, con grutescos, arabescos y ornamentación acuática, además de la poda arquitectónica de los setos articulados con columnas coronadas por bustos. Caus, inspirado por los ingenios de **Buontalenti** del Monte Parnaso en el jardín de Pratolino y sus escenografías teatrales (fig.29), planteando modelos ornamentales e iconográficos para grutas y fuentes. Los diseños parterres, figuras de agua y grutas de Salomón de Caus fueron reproducidos en el castillo alemán de Heidelberg, a los que se unen los trabajos de Bernardo **Palissy** en las grutas de Ecoen y en las Tullerías, fabricadas con piedra pómez, conchas e introduciendo en los vaciados la terracota esmaltada imitando el color real de animales, plantas, moluscos y materiales preciosos.

Los diseños y composiciones geométricas de los parterres italianos se mantienen hasta entrado el s. XVII donde se impone el modelo bordado francés o *broderies* y los laberintos como pasatiempos. La sociedad cortesana utiliza como lugar de esparcimiento las pérgolas y los *treillage*<sup>89</sup> o pabellones de carpintería unidos por andenes abovedados conocidos a través de los diseños de Du Cerceau (hacia 1576). La *treillage* o *berceaux artificiels* son pérgolas de madera y vegetación a las que se accede a través de arcos y pórticos de listoncillo. Esta técnica también se utilizaba para enmarcar entre glorietas a las estatuas y fuentes. Estas suntuosas arquitecturas que decoraban los paseos forman parte de los jardines barrocos, además existía la variante *berceaux naturels* o pérgolas realizadas uniendo ramas de árboles formando arcos. El sistema de los órdenes se prolongó a todo tipo de estructuras hasta llegar a aplicarse al tipo de jardines como los de Jean **Vredeman de Vries**, en cuyos grabados<sup>90</sup> identifica el orden con la complejidad de las enramadas, galerías y templete vegetales, soluciones que más bien reflejan una caricaturización del sistema de los órdenes.

---

<sup>88</sup> El conjunto renacentista de La Fresneda se encuentra actualmente en período de tramitación para convertirlo en bien de interés cultural. Los últimos estudios más relevantes son los realizados por Nicolás GARCÍA TAPIA recogido en su obra "Arquitectura e ingeniería del Renacimiento en España" y en los trabajos de investigación de la arquitecta Consuelo Martínez Correcher junto a un grupo de alumnos de la Escuela de Paisajismo Castillo de Batres.

<sup>89</sup> Hansmann WILFRIED. "Jardines del Renacimiento y el Barroco", (Madrid, 1989), págs. 88-94.

<sup>90</sup> Para consultar los grabados: Juan Antonio RAMÍREZ. "Edificios y sueños", (Madrid, 1991), p. 134.



## 5.8. El sistema de los órdenes en la arquitectura del *Sur del Reyno de Valencia*

La atención primaria de los Reyes Católicos se traslada a Italia y Flandes. La prestigiosa industria textil convierte a la región del Norte de los Alpes en las más prosperas de Europa y el puerto de Brujas el más importante centro comercial. Las relaciones entre Castilla y los Países Bajos dieron inicio a la consumación de un nuevo estilo hispano-flamenco con la presencia de maestros de Colonia y Bruselas, como la familia Egas influyeron en los artistas Juan Guass, Gil de Siloé, Jean van der Eycken, Egas Coeman. Los motivos toscanos se barroquizan adaptándose a la plástica de los maestros franceses y flamencos. Esta combinación de formas del gótico tardío y la tradición islámica dieron lugar al denominado plateresco cuyo prototipo fue la fachada estandarte de la *Universidad de Salamanca* con sus filigranas florales, escudos y medallones. Este anticlasicismo encuentra su unidad estilística cuando estos temas renacentistas se aplican a la estructura gótica. El plateresco transforma la estructura gótica principalmente en la decoración tendiendo hacia la textura y la profusión de pináculos, doseles, estatuas y escudos.

El plateresco continuaba la estructura gótica aplicando el grutesco exceptuando de las obras romanistas de **Machuca** -discípulo de Rafael y Miguel Ángel-, al igual que el denominado *estilo Cisneros* que adapta el italiano a las técnicas mudéjares y orientales del color en yeserías, maderas y azulejos. La *Catedral de Sevilla* y la *Mezquita de Córdoba* serán los modelos de este tipo de iglesias en el Renacimiento, con adornos de loza vidriada, platos y columnillas, los entretejidos de ladrillo agotan toda posible combinación geométrica. Las técnicas constructivas islámicas trataron de interpretar la construcción pétreo gótica perdiendo el sentido diáfano y luminoso. La iglesia mudéjar simplifica la estructura gótica suprimiendo contrafuertes, botareles y arbotantes. Estas técnicas tuvieron un papel fundamental en la transformación escenográfica de las ciudades prehispánicas en ciudades coloniales; como las aportaciones de los frailes constructores de edificios conventuales en el tratado de carpinterías de lazo de **Fray Andrés de San Miguel**.<sup>91</sup>

Los primeros pergaminos que se conocen fueron el proyecto de la fachada de la *Catedral de Barcelona* del francés **Carli**, los retablos del altar de *San Juan de los Reyes* en Toledo (Antón de Egas?), la tumba y capilla del *Monasterio de Guadalupe* y varios retablos catalanes. El círculo de **Diego de Siloé**, **Alonso de Berruguete** y **Pedro Machuca** se aproximan al dibujo en relieve a imitación de los modelos florentinos y lombardos. En el interés por la antigüedad romana destacaron Rodrigo Caro, Alderete, Suárez de Salazar, Espinosa de los Monteros, el arquitecto Juan Bautista Monegro, las colecciones del primer duque de Alcalá en Sevilla y el mecenazgo del Cardenal Cisneros con la construcción de capillas funerarias (Juan de Juani), y la creación de fundaciones eclesiásticas donde custodiaban sus colecciones.

Terminada la construcción de la *Lonja del Consulado* de Valencia, las ciudades meridionales se abrieron a las ideas humanistas, los arquitectos y escultores italianos o alemanes y los pintores flamencos. Las fuentes gráficas más importantes que llegaron

---

<sup>91</sup> Para seguir algunos ejemplos de la difusión mudéjar en Hispanoamérica: En AAVV. "Síntesis de Culturas. Mudéjar. Itinerario cultural del mudéjar en México", Junta de Andalucía. Fundación el Legado Andalusi, (Granada, 2002).

a España fueron: el *Codex*, el manuscrito de Filarete, los tratados de Alberti y Fco di Giorgio, los dibujos de Sangallo y Nicola de Modena y las concentraciones de formas ornamentales de Miguel Ángel. Las catedrales, palacios conventos y hospitales hispanos del s. XVI y XVII siguen la imagen de los palacios de Filarete, Bramante, Sangallo y Peruzzi. Los prototipos de *tempietto* persiguen la forma de los monumentos coronados por cúpula de Alberti, el mausoleo de Leonardo, el modelo de Bramante (a imagen del santuario o reliquia primitiva-cristiana representada en miniaturas) y el Pantheon en iglesias dedicadas a la Virgen.

La transición al Renacimiento en el *Reyno de Valencia* se observa en la conquista del espacio central pero sin variación de las estructuras góticas. La construcción del ábside poligonal es común a muchos templos de esta época. Desde 1238 la *Catedral de Valencia* fue el emblema de autogobierno valenciano recogido por el obispo Alfons de Borja (1429), hasta la muerte en Nápoles el cardenal Pere Lluís Borja (1511). Los papas Borja intervinieron en la ampliación de la *Catedral*, primero añadiendo una arcada nueva obra de **Baldomar y Compte** integrando el aula capitular y el *Miquelet* en la fábrica catedralicia. La catedral flamígera de Valencia custodiaba numerosos restos sacros por lo que se inició la construcción de la *Sala Capitular* de la Catedral de Valencia donde se albergaría el Sant Grial y donde **Pere Compte** realiza el pasaje abovedado a la *Capilla del Santo Cáliz*. (fig.30)

En Orihuela la *Iglesia del Salvador* construida sobre planta de cruz latina de tres naves con capillas entre contrafuertes y un crucero, fue reformada por **Compte** llevando a cabo el encargo de la traza del crucero proyectando bóvedas con nervios torsionados. El templo de *Santiago* inició sus obras de ampliación de la altura de la nave interviniendo Juan Ruíz, Fernando Vélez y Julián Alamiquez en la aplicación de la tecnología de arcos torales de medio punto y bóvedas de terceletes. En *Sta Justa y Rufina* ya encontramos a **Juan Ruíz** colaborando con **Guillem de Comí** en las modificaciones realizadas en la parte de la torre con el presbitero reforzando la bóveda de arcos fajones y formeros de medio punto. Jerónimo Quijano realiza la capilla mayor y la sacristía sustituyendo la cúpula por la bóveda. El presbitero será reconstruido a finales del s. XVI por **Bernardino** en estilo renacentista.

En este período de embellecimiento de las ciudades; los escultores se dedican a superponer al programa medieval los ornamentos contemporáneos. A los canteros de prestigio se unen los carpinteros-albañiles ocupados en obras menores como la adición de balcones, balaustres de patio y portadas a los antiguos edificios de ladrillo y mampostería. Los contratos de las obras de estos años mencionan la exigencia al artesano de estampas –muestras- o –chantillones- <sup>92</sup> al romano, para recubrir las viejas estructuras, realizadas muchas veces como vaciados.

Los canteros-entalladores no solo se dedicaron a enriquecer las portadas con clásicos grutescos, también a la construcción de monumentos sepulcrales y de capillas

---

<sup>92</sup> En alusión a la escasa formación teórica de estos canteros teniendo que interpretar técnicamente las ilustraciones grabados en láminas sueltas. Cita el encargo tardío de editar los libros de arquitectura de Alberti por el alarife Fco. Lozano y el entallador Juan Martínez. Acerca de modelo a seguir anota como muchos de los contratos de portadas seguían la misma estructura simple y funcional refiriéndose a la gran densidad demográfica en parroquias de Madrid donde sus iglesias realizadas por canteros vascos siguen el modelo Hallenkirche. (En Margarita ESTELLA: El oficio de cantero-entallador en Madrid. En AAVV. "Arquitectura popular en España" (\*), págs, 312-315).

interiores adosadas al templo (Forment, los Alviz). La interpretación y elaboración del grutesco con máscaras patéticas, melancólicas y figuras de cabezas en medallones condujeron a un fuerte expresionismo, origen de la creación de diferentes escuelas donde los arquitectos fueron grandes escultores. El plateresco transforma la estructura gótica principalmente en la decoración tendiendo hacia la textura y la profusión de pináculos, doseles, estatuas y escudos.

Los pórticos del interior y exterior de edificios religiosos del siglo XVI y XVII se basan en el tipo de arco triunfal, emplazándose progresivamente en la entrada de sacristías y accesos laterales formando un solo piso y en ocasiones con ático. La monotonía de paredes laterales exteriores contrasta con las entradas con arcos apuntados equiláteros donde el tímpano deja de tener un sentido constructivo. Los ejemplos clasicistas más tempranos en las ciudades alicantinas relacionadas con la presencia de Jacobo Florentino en Murcia y Villena, nos encontramos con la *Portada del Evangelio* de la *Iglesia de la Virgen de la Asunción* de Bihar (1519), obra adjudicada a **Francisco de Coloma** o Colonia, compuesta de dos pisos separados por un entablamento persigue los esquemas compositivos volumétricos platerescos con columnas corintias en los extremos y pilastras en el interior del pórtico. A esta época pertenecen las portadas renacentistas de la *Iglesia de la Asunción de Sax* y la portada del *Convento de Santa Lucía de Elche* compuestas por dos columnas corintias y hornacina (fig. 31).

La escuela de **Felipe Vigarny** con su hijo **Gregori** o **de Biguerny** difundieron los diseños de capiteles vegetales reconocidos por el tratamiento de los rostros y sus sombras. El pintor mural florentino **Jacobo Florentino** Jacopo Torni –discípulo de Miguel Ángel- progresa en España como diseñador y tracista en Aragón donde se dedica a los retablos donde conoce la tradición de los maestros de obra aragoneses y sus dibujos realizados en cuadernos y aplicados a las portadas de yeso y de cantería. En su escalada profesional en el sureste peninsular Jacobo Florentino introduce el estilo clásico florentino de los arcos de triunfo y los repertorios naturalistas como los monstruos humanizados y mutilados diseñados por **Perugino**; decoraciones aplicadas a la rejería en las capillas mayores.

Jacobo Florentino traza y diseña las torres formadas por cuerpos superpuestos de diferentes órdenes clásicos de la *Torre de la Catedral de Murcia*, elaborando una fachada-palacio en la que los vanos decorativos sirven de pantalla a la plaza. Los modelos de torres-muestrario de Filarete o Bramante surgen como un elemento señalético que recuerdan las formas geométricas apiladas orientales, los órdenes superpuestos del Coliseo, las reconstrucciones plinianas del mausoleo de Halicarnaso, la tumba del rey Porsenna en Chiusi representadas en los códices,<sup>93</sup> la torre de Babilonia o el faro de Alejandría; elementos simbólicos nacidos del sueño (*Poliphilo*). El montañés **Jerónimo Quijano** realiza el segundo cuerpo de la torre y la *Capilla de los Junteros* donde recoge la idea albertina de concentrar los elementos decorativos y

---

<sup>93</sup> Peruzzi elaboró una versión reconstruida en la tumba de los Horacios en Tívoli (reproducida por Piranesi). Antonio da Sangallo remata las torres y la cúpula de San Pedro siguiendo esta fórmula de reconstrucción inventiva de la tumba de Porsenna. Véase el modelo de Linterna de San Pedro de Miguel Ángel y Giacomo della Porta. En Alberto USTÁRROZ. "La lección de las ruinas", (Madrid, 1997).

tensiones en la zona superior de las construcciones mediante flameros y jarrones, convirtiendo la crestería al clasicismo (fig.32-33)

Los expertos reivindican la figura histórica de la humanista **Doña Mencía de Mendoza** marquesa de Zenete y duquesa de Calabria (1508-1554),<sup>94</sup> descubriendo su importancia en el desarrollo de la cultura renacentista valenciana, hoy se la compara al patrocinio real emprendido por Margarita de Austria y supera a doña Germana de Foix. En su labor de mecenas, Mencía de Mendoza envió estudiantes a París y Lovaina, impulsando la idea de crear un colegio trilingüe similar a los de Toledo y Lovaina, contratando como tutor a Joan Lluís Vives, contactando con Erasmo de Róterdam y reivindicando el conocimiento del latín y el griego en su entorno. En la admiración de los intelectuales valencianos por Erasmo surgen las traducciones de los clásicos latinos de **Antoni Canals** y la enseñanza del griego en la *Universidad de Valencia* sobresaliendo las figuras de Ledesma, Esteve, Savalls u Oliver, y la creación de la cátedra de Lorenzo Valla. **Juan Luis Vives** se unirá a las corrientes sociales de Tomás Moro y Thomas Linacre.

Los Mendoza junto a los duques del Infantado, los Pastrana (o Silva) y los marqueses de Zenete rivalizaron con la Casa Real en la labor de dar a conocer el Renacimiento italiano. Parte de su colección se encontraba en el *Palau Real de Valencia* y adornaba la capilla funeraria de Sto Domingo dando a conocer a los artistas el estilo flamenco, las obras de Erasmo y los dibujos del taller de Ghirlandaio. La incorporación de los repertorios italianos en España se relaciona con el encargo de la familia Mendoza para la construcción del *Palacio de Cogolludo* en Guadalajara donde el arquitecto **Lorenzo Vázquez de Segovia** utiliza los repertorios toscanos y las ilustraciones de Filarete. Las estructuras góticas son revestidas de las series ornamentales *al romano*.<sup>95</sup>

Las reformas en las construcciones residenciales fortificadas siguen las configuraciones del *Templo de la Fama*, fusionando el espíritu amoroso y el heroico en una iconografía alegórica con una sucesión programada de personajes o desfile de héroes, acompañada por la admiración por el grotesco a través de las interpretaciones del *Poliphilo*, dan inicio al denominado estilo plateresco. Al palacio de Guadalajara y el palacio-castillo de Calahorra se suman el *Patio de la Casa Zaporta* de Zaragoza (reconstruido en París), la fachada del *Convento de San Marcos* en León, el *Palacio Miranda* de Burgos, el *Patio de Vélez-Blanco* en Almería o la fachada de la *Casa de los Tiros* en Granada. El Pabellón del *Consulado de la Lonja de Valencia* versión del *Palacio de la Fama* consta de cuarenta medallones solamente superados por la serie del *Colegio Fonseca* de Salamanca; sus puertas Este y Oeste las realizó el maestro Anthoni Joan en 1533, emplanchadas en cinc y decoradas con cobre.

---

<sup>94</sup> Doña Mencía heredó el espíritu coleccionista a partir de su matrimonio con Enrique III de Nassau, momento en que se unió a la corte de Carlos V, con el que viajaba. Luego se casaría con el heredero de los reyes de Nápoles, el Duque de Calabria y virrey de Valencia, a partir de entonces encargarán la Biblioteca de San Miguel de los Reyes y la de la Real Capilla de Santo Domingo. Los coleccionistas norteamericanos muestran su interés sobre la historia de estos mecenas, Valencia acogió un simposio en el Museo de Bellas Artes de Valencia en Abril de 2003 con el patrocinio de la Generalitat Valenciana y el Instituto Ghety de Investigación, entre los asistentes destacaron las aportaciones de Markus Burke conservador de la Hispanic Society de N.Y.

<sup>95</sup> Interpretación literaria del Templo de la Fama y la Casa Zaporta: en Santiago SEBASTIÁN. "Arte y Humanismo", (Madrid, 1981), págs. 57-62.

La corriente reformista de la Observancia propugnada por la Casa de Borgoña sedujo al joven príncipe Carlos, una cuestión que enfrentó políticamente a los cortesanos castellanos y aragoneses con los flamencos. La instauración de la *Devotio* moderna proveniente de la *Estricta Observancia* anticipa los postulados de Erasmo, origen de nuevos cultos como los de San Bernardino adepto a la vertiente de San Jerónimo y Santa Catalina incidiendo en el culto a la Sangre de Cristo. Las divergencias entre humanistas y escolásticos llegan a los tribunales de la Inquisición a intervenir ordenando la persecución y el exilio de los intelectuales.

El procesamiento de artistas principalmente orfebres y pintores ornamentales unidos desde 1520 en *grups de síndics* pertenecientes todavía al *gremi dels freners* se deberá a su exigencia para constituir un *Col·legi e Universitat*. Ante el desgobierno surge el movimiento antinobiliario de los menestrales enfrentado al feudalismo tributario, a la distribución de la propiedad. La capacidad política de las asociaciones de artesanos se verá pronto frustrada por el control establecido sobre los viejos oficios cuya regulación desemboca en la persecución de los movimientos corporativistas de Castilla y las cofradías gremiales de Aragón. A pesar de la organización corporativa de los talleres valencianos, la equiparación de los patricios a la nobleza y la competencia de los talleres rurales llevarán al colapso del incipiente sistema capitalista y el estallido del conflicto de las *Germanías* comienzo del Cisma.

El nuevo papel de mecenazgo y coleccionismo tienen sus figuras en el embajador de Vich, Don Juan Borja y la biblioteca del Canónigo **Matías Mercader**. El renacimiento pictórico llega a Valencia procedente de Flandes para exportarse a Nápoles de la mano de Jaime Bacó –Jacomart- formado en las técnicas flamencas que serán adquiridas por **Lluís Dalmau**, **Gonzálo Pérez** y **Lluís Alimbrot** culminando con **Reixach**. En el entorno de **Jacomart** -pintor de cámara del *Magnánim*- se reunieron una serie de imitadores que deciden abandonar los fondos áulicos en las escenas de la Pasión, introduciendo la pintura del paisaje y la belleza ideal en el expresionismo en los rostros, que aparecen en los encargos de **Joan Reixach** y en los óleos del maestro alicantino **Rodrigo de Osona el Viejo**, **Nicolao Falcó**, **Pere Cabanes**, **Paolo San Leocadio** y **Cristòfol Llorenç**.

En 1521 **Jerónimo de Vich** regresa a Valencia portando la modernidad italiana, consagrando a los pintores Vicent Maçip, **Juan de Juanes**, **Miguel Esteve** o **Miguel del Prado** (fig.34). Junto al séquito que acompañaba al obispo en su recibimiento en la capital del Reyno se encontraba el lombardo **Paolo de San Leocadio** (1447-1520) proveniente de Ferrara llegó a Valencia para triunfar como artista en España de la mano del Papa Alejandro VI, otorgándole obras tan importantes como la tabla de San Miguel de Orihuela perteneciente a la Capilla de San Miguel del *Palacio Ducal de los Borja* en Gandía donde el pintor disfruto del mecenazgo de María Enríquez.<sup>96</sup> Hoy podemos admirar el descubrimiento en el Altar Mayor del ábside de la *Catedral de Valencia* los frescos representando ángeles músicos pintados por el napolitano **Francesco Pagano**, **Paolo San Leocadio** y el **maestro Riquart** descubiertos bajo la bóveda barroca diseñada por Pérez Castiel e instalada en 1674. A estas se suman gran

---

<sup>96</sup> La factura paduana y ferraresa de esta tabla se ha relacionado con los estilismos hispanos de Bartolomé Bermejo y sobre todo con Rodrigo de Osona. En AA.VV. "La Faç de l'Eternitat", (Alicante, 2006).

número de obras artísticas importadas por el cardenal Rodrigo de Borja para la *Catedral de Valencia* y de Francisco de Borja para la *Capilla de la Seo* sebatense.

Los **Hernandos** pintores hispanos del entorno de Leonardo en Florencia serán los introductores del lenguaje moderno en la pintura valenciana del Cinquecento. La saga de los Cabanes encabezadas por el mestre Borbotó **Pere Cabanes** -vinculados con los Falcó-, junto a **Hernando de Llanos** y **Fernando de Almedina** introducen las técnicas italianas del sombreado y los volúmenes y el *sfumato* de Leonardo. El legado de Rafael y Leonardo continúa con la dinastía Maçip llevando a la madurez el lenguaje renacentista. El estilo romano de **Vicent Maçip** se relaciona con el entorno a Leonardo en Florencia, los Hernandos y Sebastiano del Piombo; sus obras principales fueron los encargos de la familia Vich en Roma, cuadros que serán contemplados por Francisco Ribalta. (fig.35) **Francisco de Osona el Joven** introduce en sus pinturas los elementos arquitectónicos renacentistas con caracteres nórdicos y florentinos. La dinastía Maçip continuará con **Juan de Juanes** o Joan Vicente y su hijo Vicente introductores del sentimiento emocional en las escenas. En este ambiente artístico encontramos a **Nicolás Borrás** uno de los maestros más prolíficos en tierras alicantinas, reconocido por trasladar a la pintura devota en lenguaje del jeroglífico. (fig.36) El estudio de los pasajes de la Vida de Jesús se transforma en tema principal en la pintura del s. XVI y XVII.

Durante los papados de Julio II y Leon X, los grandes logros del Cinquecento -los modelos de la Capilla Sixtina, la Stanze, la Farnesina y la Capilla Borgherini-, son exportados a España, triunfando los *cortile*. Los palacios de doble y triple patio siguen la tradición de **Antonio de Sangallo** el Joven en el Palacio papal de Farnesio y los sistemas de Serlio. La autoría de *Casa-palacio del Embajador de Vich*<sup>97</sup> se la dan a Antonio de Sangallo el Joven, cercano a la corte de Leon X, quien fue requerido por las colonias aragonesa y castellana en Roma. La sección áurea grecorromana también deja su huella en los patios renacentistas del *Castillo de Calahorra* (Granada), el *Castillo de Vélez Blanco* (Málaga) o la *Casa de la Infanta* de Zaragoza. La *Casa-palacio del Embajador de Vich* contenía un patio renacentista construido en 1527 con piezas de mármol de Carrara traídas de Italia; su portada de alabastro con grutescos fue modelo para otras realizaciones como la del *Palacio de los Duques de Mandas* (hoy en los jardines de Viveros). (fig.37-40)

En el *Palau de la Generalitat* encontramos la *Sala Dourada* con artesonados realizados con el primer oro americano, cuyo *teginat* realizado por el oficial carpintero oriolano **Genís Llinares el Vell** recoge la corriente mudéjar y renacentista. Las ventanas gola, cordón, corona rudón y talón comparten la influencia de Diego de Sagredo traducido al castellano en Toledo (1526). Los portales del *studi nou* realizados con piedra de Bellaguarda- toman como modelos las corrientes serlianas y las ediciones

---

<sup>97</sup> El patio del Embajador de Vich fue destruido en 1859 y sus restos se instalaron el refectorio del exconvento del Carmen en 1909. Después de la Guerra Civil las piezas salvadas fueron llevadas junto a otros derribos de conventos desamortizados al corral trasero del San Pío V. Hoy existe una gran polémica por la pretensión museográfica de recomponerlo. Para consultar el conjunto y sus partes consultar en: Fernando BENITO DOMÉNECH. "El patio del palacio del Embajador de Vich. Elementos para su recuperación", Museo de Bellas Artes de Valencia. Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana, (Valencia, 2000). Para obtener más datos en el contexto de la época en: Miguel FOLOMIR FAUS. "Arte en Valencia, 1472-1522", (Valencia, 1996), págs. 480-483.



de Alciato de 1548-49. En estas obras intervienen la dinastía oriolana de Los Llinares de los hermanos Pere y Martí junto a **Gaspar Gregori** escultor y arquitecto renacentista gran conocedor de la perspectiva.

La gran demanda de azulejos andaluces para cubrir y embellecer los recintos se une al gusto por los retablos cerámicos procedentes de Sevilla, conociéndose la actividad de **Francesco Nicoloso el Pisano**, gran compositor de elementos de la antigüedad clásica y grutescos. La huella de los pontífices valencianos deja ver el gusto por les *rajoletes* de Manises y la cerámica andaluza del *Palacio Arzobispal*, residencia esporádica de de Alejandro VI y su tío Calixto III. El papa Alejandro VI proyectó los suelos de los apartamentos Borja del Vaticano de *taulells* de Manises enviadas por su hijo el duque de Gandia. El modelo utilizado en estas composiciones cerámicas fueron los grabados de **Nicoletto Rodex de Módena** y luego de los talleres de Amberes a través de **Hernando de Santiago**.<sup>98</sup>

Entre 1530-40 resurge el plateresco y el renacer del estilo *al romano*. Para el impulso del plateresco serán fundamentales los modelos de **Sagredo** donde el balaustre o la columna torneada serán los elementos característicos de la Contrarreforma. **Francisco Merino** y **Juan de Arfe** recogen la influencia de Miguel Angel y de Alonso de Berruguete, tendiendo a la abstracción y geometrización con abundantes estatuas estilizadas, querubines y guirnaldas, escorzos y frontones partidos. Las obras de **Francisco Becerril** (Cuenca) y **Juan Ruiz** (Andalucía) adoptan estructuras renacentistas con basamentos, escalonamientos, grutescos, nichos, gallones laureados y la tendencia hacia el apilamiento y adición de nuevos cuerpos así como el contraste entre estructuras. Las producciones renacentistas arquitectónicas de custodias en forma de torre y los retablos (1525-1550) sobresalen por el uso del balaustre como elemento de sostén.

La influencia de **Berruguete** llega a las grandes escuelas de forjas monumentales de Cuenca, Sevilla, Toledo con Domingo de Céspedes y Villalpando, y Burgos con la importante escuela de rejería de **Cristóbal de Andino**. El modelo de la reja renacentista se separa del concepto de verja, independizándose de su función de aislamiento de capillas para constituirse como un elemento autónomo. El modelo de la reja renacentista se separa del concepto de verja cuando el trabajo en hierro toma como referencia las proporciones de la construcción en piedra y madera transfiriendo progresivamente las formas arquitectónicas al hierro.

Los modelos, estructuras y ornamentos son utilizados por los rejeros para la elaboración de cuerpos arquitectónicos completos creando verdaderas fachadas independientes, exentos y aislados del edificio. La plancha calada, el forjado, el repujado y torneado forman una estructura en tres dimensiones, de dos o tres pisos separados por anchos frisos donde se inscriben los grutescos y otros repertorios renacentistas, siendo el balaustre el elemento de articulación. Los ornamentos aislados como fajas, frisos y cresterías se repujan con nuevos temas heráldicos, se rematan con flameros, castilletes y siluetas llameantes, este tapiz-reja representa le estética plateresca. Esta reja-fachada se comienza a instalar en forma de muro, lienzo o tabique en interiores y en jardines, compuestas por columnas, entablamentos y jambas en forma de balaustres de gran peso. El carácter constructivo lo componen tanto el ritmo

---

<sup>98</sup> Carmen GRACIA. "Història de l' Art Valencià", (Valencia, 1995).

de los barrotes entre los balaustres en pilares y columnas de diferentes grosores, como el conjunto de módulos proporcionales influyendo en los diseños de las fachadas (Gil de Hontañón). La culminación de la rejería monumental se dará en la etapa herreriana apareciendo el volumen sin relieves, siendo el entablamento y la coronación con bolas u obeliscos los elementos más importantes.

Quijano junto a su maestro Jacobo Florentino trabajaron en el embellecimiento de las ciudades de Jaén, Murcia, Cartagena, Villena y Orihuela, encuadrando su obra en la ortodoxia serliana al igual que Siloé, Machuca y Francisco de Villalpando. Las primeras obras del nuevo *Convento de Santo Domingo* se deben al **Maestre Juan** (1549), prosiguiendo en 1553 **Jerónimo Quijano** que realiza las trazas, momento en que inicia los claustros de la *Universidad de Villena*. Quijano junto a Juan Inglés, **Julian Alamiquez**, Agustín Bernardino y **Antonio Torregrosa** iniciaron la ampliación renacentista de la *Catedral de Santiago*. La reja del presbítero se debe a **Andrés Savania** a partir de las tracas de Quijano (1549). Quijano llevará la capilla de Alberti a la sacristía y el ábside de la *Catedral de Santiago* de Orihuela introduciendo las portadas de arcos de triunfo en la sacristía, la Capilla Mayor y la puerta lateral.

Orihuela será elevada a sede catedralicia (1565) llevando a cabo la transformación en el trazado urbanístico de con el derribo de las murallas se procede a la remodelación de las calles principales, la creación de plazas, el embellecimiento de palacios y la ampliación y edificación de edificios religiosos. En los claustros catedralicios valencianos los usos del espacio se adaptan a las crujías formando pisos altos y cubiertos y unidos por un atrio como plaza de entrada integrándose con gran armonía en el conjunto del edificio. La portada de dos cuerpos de la *Iglesia Santas Justa y Rufina* se debe a **Juan Ruiz**, **Hernardo Véliz** y talla de **Francisco de Ayala** (1546-1569). Quijano junto a Juan Inglés, **Julian Alamiquez**, Agustín Bernardino y **Antonio Torregrosa** iniciaron la ampliación renacentista de la *Catedral de Santiago*. La reja del presbítero se debe a **Andrés Savania** a partir de las tracas de Quijano (1549). Quijano llevará la capilla de Alberti a la sacristía y el ábside de la *Catedral de Santiago* de Orihuela introduciendo las portadas de arcos de triunfo en la sacristía, la Capilla Mayor y la puerta lateral.

La importación de obras de arte genovés al puerto de Alicante será una constante durante los siglos XVI al XVIII. Los talleres de Carrara perfectamente organizados por los maestros escultores realizando piezas de mármol de encargo eran embarcadas en el puerto de Génova con dirección a los puertos del Levante. La ciudad de Alicante portadora del *Toisón de Oro* en su escudo de armas desde 1524 inicia las obras de ensanche para dar funcionalidad al trazado urbano. Las funciones administrativas que hasta el momento desempeñaba el edificio flamenco de la *Lonja de los Caballeros* se amplían a la *Casa de la Aduana* en la puerta del Muelle. Las nuevas dependencias municipales se trasladan finalmente a la *Casa de la Ciudad* cuyas obras se inician en 1541. Esta casa fortificada albergará el archivo, las salas del Consell, oficina, capilla, cárcel y locales comerciales en la planta baja. La majestuosa torre de la Casa Consistorial que competía con la torre de la Lonja no será terminada hasta 1668 pronto arruinada por los las tropas francesas cuando desaparece el archivo.

El maestro **Juan de Lugano** fue uno de los iniciadores en el traslado de obras de arte haciendo de agente de mármol entre España y Génova con depósitos de

mercancías y talleres en la Corte, Alicante, Valencia y Sevilla. Las obras con temáticas religiosas, profanas o sepulcros de mármol inundan los palacios, iglesias y capillas funerarias como las pilas bautismales con escenas mitológicas de la Capilla del Bautismo de la Iglesia de Santa María de Alicante, la de la Basílica de Santa María de Elche, el Monasterio de la Santa Faz (desaparecido) y otras. Estas obras tienen como peculiaridad el desconocimiento de su procedencia, si fueron elaborados en los talleres de Lugano con el mármol genovés o fueron realizados en origen. Al menos sabemos que las esculturas realizadas para la Catedral de Murcia y la portada de la *Iglesia del Colegio de Sto Domingo de Orihuela* fueron realizadas por el mismo Lugano.<sup>99</sup> (fig.25-26)

A partir de 1563 el maestro picapedrero **Miguel Juan Inglés** o Inglés se hace cargo de las portadas de la iglesia del *Convento de Santo Domingo*, llevando a la práctica los esquemas compositivos de Alberti con las 9 imágenes esculpidas por Juan de Lugano (1578-88). La sacristía obra de **Pedro Monte** será continuada a comienzos del s. XVII por el arquitecto francés **Agustín Bernardino** con el claustro mayor o del Colegio. La portada de dos cuerpos de la *Iglesia Santas Justa y Rufina* se debe a **Juan Ruiz, Hernando Véliz** y talla de **Francisco de Ayala** (1546-1569). La sacristía obra de **Pedro Monte** será continuada a comienzos del s. XVII por el arquitecto francés **Agustín Bernardino** con el claustro mayor o del Colegio. En 1588 **Juan Inglés** introduce los esquemas de arcos de triunfo en la *Portada de la Anunciación* de la Catedral de Santiago.

---

<sup>99</sup> En AA.VV. "La Faç de l'Eternitat", (Alicante, 2006), p. 57.



## 5.9. Las Entradas Triunfales y el ensayo de una escenografía urbana

El esplendor de los festejos regioes en el Renacimiento viene dado por la evocación del antiguo triunfo imperial a través de las *Entradas Reales*, sumado a la celebración principesca de la fiesta cortesana. Los desfiles solemnes se realizan a la manera de las procesiones triunfales romanas, un drama ceremonial en el que la arquitectura teatral descubre la magnificencia del soberano. La entrada del monarca bajo el dosel o palio se va complicando cuando los itinerarios por etapas se transforman en recorridos triunfales bajo un programa propagandístico a lo largo del recorrido urbano. Las Entradas aúnan por un lado la práctica medieval de hacerse acompañar de una procesión cívica y por otro la tradición de la ceremonia del cortejo real portando retablos alegóricos, y reforzados a través del diseño programático visual y conceptual, a imagen de la entrada triunfal romana imperial con el uso de arcos.

Las *Entradas Reales* provocaron un gran impacto sobre el urbanismo de las ciudades medievales. Las denominadas arquitecturas efímeras se superponen y contraponen a la estructura urbanística al paso de las autoridades. Estas estructuras tienen como función el refuerzo tanto del orden político y el control social. En las descripciones los programas iconográficos y literarios se ciñen al diseño ideológico. La cultura festiva se conoce a través de relatos retóricos a partir de los cuales se reconstruye la fiesta en la que se advierten los cambios sociales, políticos y religiosos.

Las grandes celebraciones serán encabezadas por la corona y la nobleza siguiendo el modelo feudal de las cortes europeas. El ceremonial de las grandes justas se incorpora a las recepciones de reyes, embajadores y matrimonios regioes o principescos reproduciendo pertrechados en armaduras sobre el caballo el verdadero príncipe andante. Los actos de investidura de los caballeros toman la forma de fiesta cortesana aderezada con torneos, justas, corridas de toros, banquetes y danzas. Las corridas de toros y la caza fue una práctica común en los festejos regioes y cortesanos. A estos ritos se suman los combates fingidos entre moros y cristianos -muy frecuentes en las *Entradas Reales*-, pasando a formar parte de la fiesta y un tema predilecto en las representaciones artísticas y presente en los festejos desde la ciudad de Nápoles hasta los virreinos americanos.

Los torneos más fantásticos del siglo XV se celebraron en las tierras de Borgoña, Flandes y el norte de Francia, destacando los tratados ilustrados con miniaturas de combates realizados por Renato de Anjou. La boda del duque de Borgoña con Isabel de Portugal con la constitución de la *Orden del Toisón de Oro* constituyó el punto de partida en la formación de una nueva sensibilidad cosmopolita y mundana proyectando el moderno espíritu caballeresco en una moda. En Gante principal centro financiero de la red mundial del comercio fueron célebres las representaciones recreando los avances y habilidades náuticas interpretando la épica cosmopolita de Alejandro Magno junto a Jasón y los argonautas. La composición de la fiesta cortesana tendrá su exponente en el espectacular *banquete del Faisán* celebrado en el Castillo de Lille en 1454, organizado por el duque de Borgoña fundador de la Orden Cruzada del *Toison de Oro*.<sup>100</sup>

---

<sup>100</sup> Miguel Ángel LADERO QUESADA: Fiestas extraordinarias: políticas, cortesanas, ... En "Las fiestas en la cultura medieval", (Barcelona, 2004), págs. 109-113.

Las cortes italianas del s. XV fueron las más fastuosas donde el lujo comparte espacio con el arte y la cultura. Los pintores representan los episodios históricos incorporando los retratos de las familias más poderosas en las escenas de vida doméstica, cortejos, caza y banquetes incorporando las vistas de paisajes y arquitecturas contemporáneas. Muestras de la vida en la corte se suceden en los espectaculares frescos pintados en la catedral de Monza por encargo de Filippo Maria Visconti y el nuevo duque de Milán Francesco Sforza. Los hermanos Zavattari pintores-activos en Lombardía- realizan las escenas de la *Historia Langobardorum* de Paolo Diacono donde se transmiten los episodios de la reina Teodolinda esposa del rey Autari y luego del duque Agiulfo durante el s. VI, y que serán trasladados al ambiente de la corte de Visconti en el s. XV. (fig.41)

El ceremonial festivo en las ciudades italianas fue utilizado como una expresión cívica de su autonomía política municipal. El lujo y complejidad de los elementos escenográficos de la fiesta urbana se fusionan con las celebraciones populares y evolucionan como una manifestación de propaganda de la autoridad. La preferencia de las cortes italianas por el espectáculo teatral muestra el abandono de la dimensión sagrada del arte y la emergencia de una retórica simbólica arquitectónica. Los desfiles de triunfos más reconocidos fueron las sofisticadas procesiones organizadas en Florencia por el predicador Savonarola contrastando con la fastuosidad de la época dorada de Lorenzo de Médicis.

La complicación de los lenguajes simbólicos conduce al alejamiento progresivo entre los poderes municipales y la propia comunidad urbana sumisa al poder real. El descubrimiento de los jeroglíficos egipcios permitió asociar a ciertos animales con una simbología extravagante distinta del pecado. En esta progresiva sofisticación fue introduciéndose la técnica de la emblemática en el ámbito popular pasando de los grabados a la arquitectura efímera de los carros. El uso de *Carros Triunfales* tendrá su exponente en las xilografías que acompañaban a la edición veneciana de "*Los Triunfos*" de Petrarca (1488) y las sucesivas reproducciones de los grabados del *Polyphilo*. (fig.42) "*En el Renacimiento el jeroglífico es una imagen de objeto, animal o planta, de carácter ideográfico simbólico y con equivalencia griega o, más frecuentemente, latina. Deriva directamente de los signos de los obeliscos egipcios que estaban a la vista en Roma, y de ciertos frisos de templos romanos como el de Vespaciano en el foro, adornados con instrumentos litúrgicos como páteras, segures, bucráneos y aguamaniles*".<sup>101</sup>

**W. Pirkheimer** tradujo también el *Horapallo*, encargando al pintor **Andrea del Sarto** la talla de los noventa y dos grabados. Esta nueva Iconología fue utilizada para el coronamiento de Maximiliano en el programa ornamental del arco de triunfo del arquitecto imperial Jorg Kolber con textos del historiógrafo Johann Stabius. Durero realizará las estampas de *El triunfo*, el *Arco Triunfal*, el *Freydal* y el *Gran Carro Triunfal* dedicadas al Emperador. (fig.43) El origen de Eneas se convierte en uno de los temas principales de la pintura renacentista. Las xilografías de la *Crónica de Nuremberg* (1493) muestra la genealogía de Eneas equiparado con el emperador del Sacro Imperio Romano-Germano; sus copias sirvieron de modelo durante generaciones.

Desde Colonia llegan a la Península el maestro impresor alemán **Pablo Hurus** junto a Lambert Palmart y Juan de Salzburgo para establecerse en Valencia (1474),

---

<sup>101</sup> Pilar PEDRAZA. "Francesco Colonna. Sueño de Polífilo", (Barcelona, 1999), op.cit. p. 49.

publicando entre otras los primeros libros con tipos romanos como fueron *“Les trobes en lahors de la verge María”* con la ayuda del tipógrafo Alfonso Fernández de Córdoba. Tras el paso por Barcelona Hurus se asocia en Zaragoza con el también alemán el sacerdote-impresor Enrique Botel (1476), dedicado a la publicación de obras de Séneca como *“El laberinto”* y las *“Epístolas”*, además de las *“Coplas”* de Juan de Mena o *“Las trescientas y la Crónica de Aragón”* de Vasad. El impresor alemán **Jorge Coci** que había trabajado en Venecia con Aldo Manunzio se establece en 1500 en el taller de Hurus continuando su labor, publicando importantes ediciones con ilustraciones en negro y rojo, entre ellas *“Las CCC del famosísimo poeta Juan de Mena con sus glosas”* (1506), *“La Celestina”* (1507), el *“Amadís de Gaula”* (1508), y posteriormente otras como obras de Erasmo, las relaciones de Hernán Cortés, etc.

Las primeras representaciones cortesanas introducen elementos lúdicos influenciados por las aventuras fantásticas de los caballeros con sus combates, torneos y banquetes inspirados en la cultura caballeresca del *Amadís*. El *Amadís* toma como punto de referencia las novelas del ciclo bretón y la novela caballeresca en *El caballero Zifar* de principios de s. XIV. Los palacios de la corte se transforman en un escenario teatral jerarquizado e instrumento de propaganda monárquica. Los elementos literarios de los cancioneros se unen a los *momos* o representaciones de pantomima que servían de entretenimiento en los debates de los salones de los palacios.

El ejemplo de damas, caballeros y fábulas de tiempos antiguos fueron adoptados por la nobleza. Los *autos de amor y muerte* conectan con el espíritu combativo de los regidores asiduos a la corte del duque de Calabria celebrados en el *Cancionero General* de **Hernando del Castillo** (1511), elogio a los escritores valencianos considerados soldados-poetas que participaban en las tertulias literarias. Los caballeros guerreros se transforman en escritores dramáticos destacando el Comendador **Escrivá** en el género de *auto de amores*, mientras el nuevo regidor de Granada **Francisco de Madrid** sintetiza en su *Égloga* el género dramático palaciego exaltando las figuras de Fernando y Alejandro VI frente al rey francés. El príncipe Carlos adopta el espíritu caballeresco en la corte de Margarita de Austria, aficionándose a los grandes relatos de armas, en concreto la lectura de *“El caballero resuelto”* de **Oliver de La Marche** conocido como *“Le Chavalier Delivré”*.

El *Amadís* acompañará el espíritu conquistador en ultramar y en la mística reformista. Las *Cartas* de **Hernán Cortés** se publicaron en Nuremberg en 1524 y en Venecia donde aparece otra visión tomada del *Isolario* Bordone en 1528. La alegoría pagana y folklórica del salvaje simboliza la mutación del hombre en un ser noble y doméstico mediador de las virtudes. El hombre primitivo –el salvaje– define la nobleza del amor caballeresco y a la vez representa el misticismo natural que se comunica directamente con la divinidad. Estas representaciones talladas en piedra custodian los portales de las casonas y palacios urbanos de la nobleza en el s. XVI. (fig.44) La crítica a las matanzas de los indígenas aparece representada en edificios de las ciudades del Norte de Europa como el rostro de mexicano en un capitel del patio del obispo-príncipe de Lieja titulado *“Alabanza a la locura”*.

El laberinto de aventuras del *Amadís* tendrá una gran repercusión en Europa influyendo en el espíritu cortesano francés a través de la versión *“Le Trésor d’Amadís”* y en el *Orlando Furioso* de **Ariosto**. La epopeya imperial hispánica encuentro en *Orlando el*

modelo de prestigio para enfrentarse de una forma épica a la coalición franco-italiana. Los patrocinadores de la obra de Ariosto en Italia fueron los d'Este, mientras los Centelles serán los momopolizadores de la difusión de los modelos ariostescos en la Península. El mecenazgo literario de los condes de Oliva se relaciona con la publicación de numerosas obras caballerescas en castellano como la traducción de Ausías March realizadas por Baltasar de Romaní (Escrivá) en 1539. Las primeras versiones castellanas del *Furioso* fueron patrocinadas por los Centelles como la traducción de Jerónimo de Urrea (1549) y la versión de Zaragoza de Nicolau Espinosa y contemporánea del gran éxito del *Chevalier délibéré* (1555).

Las relaciones de los Centelles y los Este se remonta al apoyo brindado a las campañas napolitanas del *Magnánim*, las victorias de Fernando y la represión antigermanada en apoyo de la nobleza valenciana y el emperador Carlos V. En la formulación de una propaganda aristocrática los condes de Oliva imitan a la corte de Ferrara y a los duques de Calabria conectando sus orígenes troyanos y carolingios con la genealogía de Cotaldo de Creón en el origen de la estirpe de los Centelles. Lluís Santángel publica *Gliasolani* en Salamanca (1551) dedicada a Lucrecia Borja duquesa d'Este prometida con Querubí de Centelles en 1491.

Las lenguas catalanas y valencianas sufren progresivamente el destierro al considerarlas desde un punto de vista literario como antiguas, mientras una comitiva de poetas amorosos en lengua castellana publican sus traducciones en las imprentas de Zaragoza y Valencia. A pesar de la gran difusión en Italia del *Titant lo Blanc* al reimprimirse dos veces, la versión castellana publicada en Valladolid en 1511 no fue reconocida. El tipógrafo alemán ambulante **Johann Rosenbach** imprime la novela "*Lo cárcel de amor*"<sup>102</sup>, uno de los grandes éxitos de la literatura española de **Diego de San Pedro y Montserrat** publicada en 1523. En esta obra aparece la figura del sátiro representando al oficial de la *Casa de Amor* llamado *Deseo*, precedente de la *Celestina* y el *Quijote*.

La elección del soberano Carlos como emperador del *Sacro Imperio Romano Germánico* constituyó un gran acontecimiento internacional. La coronación imperial se llevará a cabo en la *Catedral de Aquisgrán* que custodiaba los restos de Carlomagno, a lo que siguieron los festejos populares y el banquete que ofreció la ciudad al nuevo Emperador. Los temas clásicos de la *Entrada Triunfal* aluden a la dinastía, el territorio, las virtudes del Rey y la defensa de la fe cristiana. Los arcos se completaban con un discurso genealógico equiparando al monarca con las hazañas de héroes clásicos (Hércules, Priamo, Alejandro, Julio César, etc), alusiones a la historia clásica y bíblica o los héroes medievales locales.

Barcelona capital del principado celebra una sesión solemne de la *Orden del Toisón de Oro* y la boda de Germana de Foix con el marqués de Brandeburgo. En la Entrada de Carlos V en Valencia (1528) predominaron los arcos de triunfo, la ornamentación de portales con revestimientos exteriores, como el de *Cuatro*; "*con un arco de madera de treinta palmos cubierto por una tela pintada, con dos corredores a los lados para los ministriles y trompetas...*"<sup>103</sup>.

---

<sup>102</sup> José MARTÍNEZ DE SOUSA. "Pequeña historia del libro", (Gijón, 1999), págs. 98, 130, 149 & 156.

<sup>103</sup> En Francisco de A. CARRERES Y DE CALATAYUD. "Las fiestas valencianas y su expresión poética. Siglos XVI-XVIII", (Madrid, 1949), p. 54.



La *Corte de Germana de Foix* <sup>104</sup> en el *Palacio Real de Valencia* brilla por la fastuosidad de sus fiestas y el elitismo intelectual de sus integrantes, derivando en un foco de irradiación de la cultura musical y literaria renacentista. Las crónicas describen las anécdotas sobre estas diversiones entre las que se cuentan los ingeniosos juegos de equívocos, los torneos y las famosas justas poéticas muy célebres en la casa del *Baile Berenguer Mercader*. El músico Lluís Milá traduce al castellano *El Cortesano* (1561) y redacta la *Jorada* en el que da cuenta de la teatralidad de la corte de Germana de Foix ilustrando los entremeses que transcurren en la finca real de *La Garrofera* de la villa de Lliria donde fallece.

La culminación literaria en la interpretación del palacio renacentista será *La Diana* de **Jorge de Montemayor** con su visión del templo de Diana, y en "*El Crotalón*" Cristóbal de Villalón, ejemplo de prosa ecléctica española a imitación de diversos autores (Boccaccio, Ariostio, Luciano, etc.). Estos cantos servirán para la formación renacentista y como modelo literario para su transcripción plástica monumental. En el canto V y VI detalla un suntuoso castillo en medio de un valle, cuya hermosa descripción se concibe como Templo del Amor o *palacio de los prisioneros del amor*.

Los modelos castellanos se imponen con Timoneda en sus *Sarao de amor* (1561) y *Rosa de Amores* (1573), y al mismo tiempo hacen su aparición la *Diana Enamorada* de Gaspar Gil Polo (1564). Luis Zapata al servicio de Felipe II traduce el *Furioso* en su *Carlo Famoso* dedicado a Carlos V impresa en la imprenta valenciana de Joan Mei (1566). Las acusaciones de luteranismo llegaron a los Centelles cuando Gaspar de Centelles fue quemado en la hoguera. <sup>105</sup>

La literatura manierista representa al héroe (Alcina, Orlando, Perseo) en escenarios fantásticos. Las hazañas de Hércules pasan de ser una concepción moralizante y alegórica utilizada como propaganda ideológica, apareciendo en divisas y medallones desde Carlos V a Felipe IV. La amenazadora presencia de "*Hércules llevando las columnas*" se representa en múltiples edificios significando una función protectora, situado en las puertas de entrada sobre dinteles y jambas, y en las fachadas sobre columnas continuando el *modelo de Alciato*. <sup>106</sup>

---

<sup>104</sup> Alfredo ARACIL: Espejismos. En "Juego y artificio. Automatas y otras ficciones en la cultura del Renacimiento a la Ilustración", (Madrid, 1998), págs. 233-234. Para recopilar más detalles sobre esta época en: R. E. RÍOS LLORET. "Germana de Foix. Una mujer, una reina, una Corte", Biblioteca Valenciana, (Valencia, 2003).

<sup>105</sup> Pep VALSALOBRE: Una cort "ferraresa" a València: els Centelles, Ariosto i un programa de substitució de la tradició literaria autóctona. CAPLLETRA nº 34 (Barcelona, 2003), págs. 171-194.

<sup>106</sup> Como ejemplo; el periplo de los frisos del castillo de los Vélez Blanco (reino de Murcia 1506-1515) del blasón de los Fajardo. Recuperados en 1905 en el Musée des Arts Décoratifs de París, entre los que se ha identificado una serie narrativa de "Los trabajos de Hércules" talladas en madera de pino y cuyo modelo se atribuye a los grabados publicados en 1500 a Giovanni Andrea Vavassore. Estas obras hoy restauradas, se exponen en el Metropolitan de NYC junto con el Patio Central de los Vélez, joya del Renacimiento español en la que trabajaron artesanos de Lombardía y del Véneto. Este conjunto de galerías superpuestas en piezas mármol Macael fue vendido tras la invasión francesa y recuperado por el mecenas americano George Blumenthal instalado en su casa de Park Avenue y finalmente donado y estudiado por Olga Raggia, inaugurando la nueva zona del museo Thomas J. Watson en 1964. El Palacio de Vélez-Blanco obra en sillería proyectada como un alcázar, se construyó sobre un castro romano y una alcazaba. (En R&R. Revista Internacional de Patrimonio Histórico. Nº 47, (Madrid, 2000), págs. 22-27).

Las versiones y crónicas medievales de la iconografía de Troya y la *Eneida* en el descenso de Eneas al infierno fueron recogidas como modelos de exaltación de las victorias guerreras donde a personajes se les caracteriza como prototipo de Virtudes y como fundadores de ciudades. El incendio de Troya se le da un tratamiento paisajístico siendo "*El juicio de París*" el tema favorito perdurando en el Barroco. En la Antigüedad la iconografía de Troya se representaba en cerámicas y frontones; en la época de Alfonso el Sabio aparecen en historias en miniaturas y códices. Desde el *Trecento* la encontramos en los tapices y cerámicas, y de estos en plaquetas y grabados del Renacimiento como el compendio medieval y clásico de mitología de Lefevre el publicado en 1464, muy apreciado por los flamencos.

El manierismo recoge el gusto por la *curiosa naturalia*, fusionando los elementos de la naturaleza salvaje y desordenada, los elementos medievales con el placer y el refinamiento civilizado de la corte. Las fiestas en honor del Príncipe cuentan los episodios basados en novelas de caballerías (*Amadís de Gaula*) donde se despliegan danzas y batallas medievales. El periplo hasta los Países Bajos (1548-49) muestra en sus fiestas el manifiesto político de las victorias y virtudes de la monarquía. La apoteosis plástica culminó con la entrada del príncipe Felipe en Amberes y en las bodas de Alejandro Farnesio y María de Portugal celebrada en Bruselas (1565) donde se reproduce un combate entre amazonas y gigantes; fiestas recogidas en la *Colección Real* de miniaturas de Varsovia conocida como "*Album de Bruselas*"<sup>107</sup>. A esta sofisticación se suman los festivales de *naumaquia* de Bayona, el *Palacio de Té de Mantua* y las grutas de Florencia.

El reino del *capricci*- persiguió los modelos de la *Cámara Encantada* del *Palacio de Binche*,<sup>108</sup> conocida a través de las descripciones de Calvete de Estrella cronista del viaje del Príncipe Felipe a los Países Bajos. La suntuosidad de las fiestas de *Binche* y de *Mariemont* tienen su paralelismo con la estética de las descripciones del *Polyphilo*. Los banquetes de la época siguen las descripciones referidas al lujo de los festines del palacio de la reina Eleuterílida.<sup>109</sup> En estas celebraciones los elementos característicos fueron las gradas que escenificaban las diferentes jerarquías de los comensales, los tapices como telón de fondo, los aparadores donde se exhiben la vajilla de plata y la vidriería, y el momo o entremés de dos ruedas en forma de torre, barco, cisne,..., donde se suben los participantes. La música denominada *paisaje sonoro* constituyó la parte fundamental del acontecimiento festivo.

---

<sup>107</sup> Sobre los grandes festejos organizados por María de Austria en su corte de Bruselas en: AAVV. "Felipe II. Un monarca y su época", (Madrid, 1998), págs. 646-647

<sup>108</sup> El palacio de Binche, corte de la regente y mecenas de los Países Bajos María de Hungría hermana de Carlos V. En 1549 data la estancia del príncipe Felipe en su itinerario a los Países Bajos (1548-51). La Sala del edificio de mármol y jaspe, decorada con escudos de armas y tapicerías de plata y oro representando los pecados capitales, a lo que se sumaban las esculturas de Du Broeucq autor del palacio, las pinturas de Coxcie y la serie de grandes dimensiones de "Los Cuatro Condenados" (Ticio, Sísifo, Tántalo, Ixión) de Tiziano que luego adornaron la Sala de Las Furias en el Alcázar de Toledo. (En Alfredo ARACIL. "Juego y artificio. Automatas y otras ficciones en la cultura del Renacimiento a la Ilustración", (Madrid, 1998), págs. 237-238.

<sup>109</sup> Aracil encuentra paralelismos entre este pasaje referido al lujo y artificio de los banquetes, con los "Banchetti" de Cristoforo de Messiburgo (1549), sobre la exuberancia de los manjares en la cena de Ercole da Este en Ferrara. También encuentra similitud con la ilustración de los festejos de la época de Tirso de Molina en sus "Cigarrales de Toledo" (1624). (En Alfredo ARACIL. "Juego y artificio. Automatas y otras ficciones en la cultura del Renacimiento a la Ilustración", (Madrid, 1998), págs. 236-237.

El triunfo del manierismo se debe al despliegue del programa iconográfico en la colocación de los arcos en los lugares más simbólicos de la ciudad. La fusión entre el mundo bíblico y la antigüedad dispone a los personajes bajo un programa espacial e iconográfico. El símbolo aparece como un depósito de revelación antigua, suma de un código que procede de Dios y el Partenón pagano. Las figuras clásicas aparecen como concepción alegórica de las descripciones literarias y crónicas como las del templo de Diana, en otras relacionando los planetas con los principios morales y virtudes o como recordatorio de los ciclos históricos, batallas y recorridos por las edades del hombre a través de personajes mitológicos. Muchas obras muestran escenas históricas con representaciones de acontecimientos y de hechos guerreros mientras otras representaban la mitología y lo imaginario cortesano como mundo heroico.

Los primeros programas iconográficos en España fueron para la *Galera Real de Lepanto* en cuyo diseño intervino el propio Felipe II, nave construida en Barcelona y decorada en Sevilla donde irá Juan de Austria contra los turcos.<sup>110</sup> A continuación se elaboró el programa enciclopédico para la bóveda de la biblioteca del monasterio del Escorial representando las artes y las ciencias (parte de la vivienda del Escorial es similar a la de Yuste). La geometría de los chapiteles de Herrera en *el Escorial* o el pintoresquismo de *La Fresneda* y *Valsain* realizados por Gaspar de la Vega seguirán las influencias nórdicas y el clasicismo arqueológico producto de sus visiones en Flandes en el *palacio de Binche* con los chapineles empizarrados.

En época de Felipe II se recupera el mito imperial en la *Entradas Reales* a imagen de las Entradas de Fernando el Católico y Julio II. Para esta finalidad recurrieron a un programa o discurso iconográfico cuyo elemento principal fueron los arcos triunfales proyectados principalmente por artistas flamencos de prestigio educados en el ambiente italiano (**Frans Floris, Pieter Cocke**). Los arcos con referencias a los triunfos de la Corona y el Catolicismo utilizan una iconografía de la Antigua Roma. El culto por el juego metafórico se distingue en la sustitución de términos reales por alusiones históricas, bíblicas, evangélicas y personajes que se usaron como adjetivos, las parábolas, los colores, la perífrasis, la hipérbole, etc., a la equiparación de términos reales con escenas y personajes mitológicos se sumaran los dioses, héroes griegos y romanos, comparándolos en ocasiones con los santos y la virgen.

La revolución cultista tiene su culminación en las fiestas valencianas donde el poder eclesiástico impulsó numerosos sucesos religiosos y procesiones con motivo de canonizaciones y beatificaciones, además de los acontecimientos relacionados con el Monarca. La unión dinástica de la *Casa de Austria* está considerado como uno de los acontecimientos que da paso al auge de las celebraciones suntuosas en España. El ambiente cortesano muestra su predilección por el fasto en concreto los festejos de la nobleza valenciana. La afición por el género de la novela pastoril de ficción, la comedia urbana y las mascaradas promocionadas por **Gaspar Mercader** y las reuniones literarias en el palacio de los Valeriola se suman al gusto por los espectáculos de simulación de batallas.

El mecenazgo literario valenciano de la **familia Valeriola** en la figura de Bernardo Guillén Catalá -cuyas armas aparece el escudo de Jalón- llevaron a la fundación de la *Academia de los Nocturnos* (1591-93). El fenómeno de la expresión

---

<sup>110</sup> Rosa LÓPEZ TORRIJOS. "La mitología en la pintura española del Siglo de Oro", (Madrid, 1985), p. 58.

literaria se manifiesta en la erudición de las *justas poéticas* y en el itinerario o desfile de personajes propios de la literatura del Siglo de Oro. Los certámenes poéticos se rodearon del tradicional adorno de las calles, cortinas con dibujos mitológicos, figuras y escenas, composiciones poéticas en papelones colgadas de los tapices, las poesías adornando las fachadas, colgaduras que aderezan las ventanas de tejidos y ricos materiales de oro, seda y brocados y las damas en las ventanas (xx\*).

La culminación de estos festejos fueron los saraos, alcaucias, torneos y espectaculares justas navales organizadas por el marqués de Dénia celebradas en honor de Felipe III en el patio del castillo y en la costa dianense. Don Francisco de Sandoval será nombrado duque de Lerma repitiendo las representaciones de los festejos dianenses en el interior de villa y el río Arlanza. La localidad burgalesa vivirá el esplendor ducal más hedonista y refinado de España, una mezcla de espíritu piadoso y mundano en el que son acogidos los mejores artistas del reino (Góngora) y extranjeros (Rubens). El duque de Lerma y su hermana la condesa de Lemos recibieron como regalo obras de arte y estatuas del duque Fernando de Médicis a través del puerto de Alicante. Hoy estos acontecimientos constituyen la clave para los estudios antropológicos sobre la ciudad, como ejemplo las representaciones de la *naumaquia*.

## 5.10. El itinerario litúrgico oficial

Las tradiciones religiosas están muy arraigadas al sur de las tierras valencianas relacionadas con comunidades dedicadas a actividades agropecuarias, pesqueras y artesanales. El cristianismo surge como una religión sincrética preservadora de los viejos cultos mediterráneos entorno a las cosechas de frutas y cereales. La fiesta del Corpus hunde sus raíces en las celebraciones de litúrgicas primitivas agrícolas. La orden pontificia por la que se establecía la fiesta del *Corpus* (1316) proclamaba a toda la cristiandad no trabajar ni comerciar en este día y la asistencia obligada a la procesión por lo que concedían indulgencias.

El *auto sacramental* conforma una representación dramática que se celebra en el día de la festividad del *Corpus*, este acto o jornada une la fiesta a la obra representada ilustrando el dogma del sacramento. Esta configuración teológica une el tema de la Eucaristía con un argumento variado de recursos históricos o fantásticos (hagiológicos, legendarios, apologeticos, etc). La solemnidad y fastuosidad del espectáculo público viene dado por la utilización de todos los recursos auditivos y visuales; música, escenografía, maquinaria, atuendos, etc. Los elementos simbólicos más recurrentes son los espacios del jardín, el monte, la nave y el mar, la fuente, el cielo en forma de nube, templo o alcázar, el infierno como gruta o peñasco, el mundo a través de espacio cotidianos (el mercado, la hostería, el manicomio, la cárcel, etc), los caminos o sendas.

En el reino de Aragón las casas se adornaban con ramas verdes y las calles se cubrían con juncos, y la procesión se llevaba a cabo por la tarde exigiendo a la población a portar grandes cirios o hachones que iluminaban el trayecto. Estos acontecimientos religiosos concentrados en época estival y tras la cosecha, se enriquecen con la incorporación de juegos, danzantes, músicos, torneos y principalmente los festejos taurinos corriendo capeones y lidiando toros. En Castilla la celebración del Corpus se realizaba por la mañana y a la tarde llenaron el hueco con los autos sacramentales.

En los municipios valencianos se reunieron una serie de ritos antiguos perviviendo las representaciones habladas (*El Misteri d'Adam i Eva* o *La creació del Món*), los bailes y desfiles de estructuras transportables portando coloristas figuras bíblicas, monstruos fantásticos, enanos cabezudos y *monots* o muñecos que se colocaban delante de las puertas de las casas. A esta costumbre característica de Xixona se unió en la Octava del Corpus la exhibición pública del ajuar de las doncellas solteras y casadas claro ejemplo de la búsqueda de compromiso entre los jóvenes. La costumbre de depositar prendas de lujo, cobertores en las iglesias y cementerios será abolida permitiendo únicamente la colocación de toallas blancas (Elche-1379). En la procesión de *Las Palmas del Domingo de Ramos* las familias del campo de Elche elaboraban desde el s. XV las palmas para su exposición y concurso.

Los campesinos siempre creyeron que las procesiones de verano atraen las nubes en un momento en que las poblaciones confeccionaban aceites medicinales provenientes de las hierbas recogidas en las montañas de Mariola. Entre las festividades de invierno nos encontramos con *La Candelaria*, una celebración de purificación en peligro de desaparición y que también se relaciona con los antiguos rituales de los pueblos mediterráneos. En este día se celebraba la *Misa de Ferro* en la que los hombres de armas y nobles situados en el altar en el momento de elevación del

cáliz blandían al aire sus espadas ante el pueblo llano. También era costumbre hacer ofrendas de animales, de bendecir las colmenas y la suelta de tórtolas en el templo, acompañado de la tradición y comer palomos en las casas. Estas fiestas hunden sus raíces en los viejos cultos agrícolas de purificación de bailar alrededor del fuego o el voltear las hogueras al ritmo de cantos y danzas.

Los bailes y las enramadas de flores y hierbas de olor son típicos en las fiestas de verano como la de San Juan de Alicante y la célebre *coca amb tonyina* que nos remiten a los rituales agrícolas mediterráneos en agradecimiento por la recolección del trigo. La misma relación otorgamos a la presencia del fuego en los bailes rituales como la famosa *Danza de los hachones* que se celebraba al caer la noche en el Raval Roig de Alicante. El barrio del raval se engalanaba con farolillos y guirnaldas de murta, cubriendo sus balcones con mantones y los portales con arcos de flores. En esta procesión participaba la música de la *dolçaina* acompañada del *tabalet* seguidos de hombres portando hachones encendidos y la aparición de parejas de danzantes vestidos de forma caprichosa, que reunidos en la plaza del topete daban comienzo el baile, los juegos como *Els foguets* y los fuegos griegos y voladores dictando su prohibición desde el s. XV.

La Biblia describe el modelo de procesión alrededor de un objeto o de una localidad siendo en la Edad Media cuando se transportan tablados y recitan letanías escritas en procesionarios, a esto se unen los trayectos en los lugares donde tuvieron lugar las escenas de la vida y pasión de Cristo o los libros de oraciones para viajar. La devoción de los peregrinos en Occidente tras la pérdida de los Lugares santos queda relegada a un viaje interior y a un itinerario o *Via Crucis* que reproduce el Calvario de Cristo en una colina sagrada. El elemento distintivo de sacralización del paisaje fueron las cruces de término o *peirons* de piedra caliza tallada que se situaban en las entradas de las poblaciones o junto a santuarios, en concreto se vinculan con ermitas de arcos diafragmáticos como Santa Bárbara y San Sebastián en Concentaina o San Roque y los Santos Médicos en Peñáguila. La popularización a partir del s. XV de la devoción por el arcángel San Gabriel, Rafael y Tobías se debe a su condición de protectores de caminos. Las cruces de los calvarios y las fuentes santas se cubren derivando en pabellones y portales sobre las puertas principales de iglesias y casas particulares.

Las cruces de término se remontan a la Conquista utilizadas como signo de jurisdicción cuyos modelos se relacionan con el apogeo de la orfebrería gótica. Las piezas más importantes procedente de los talleres de Morella de la ciudad de Els Ports y El Maestrat en la Corona de Aragón, destacando la producción de cruces de altar y procesionales, tapices, retablos policromados, pinturas, esculturas góticas y numerosa orfebrería litúrgica. Las cruces de término Xátiva, Orihuela, Alicante y Elche responden a estos modelos relacionados con la orfebrería gótica mientras la cruz de Concentaina presenta una tracería posterior flamígera o hispano-flamenca, reflejo de la importación de objetos de lujo procedentes de Flandes, Brabante, Brujas y Amberes y las relaciones de las sagas Guas-Egas. En Florencia, Milán y Nápoles la tradición griega de los mosaicos de piedras preciosas y la bizantina en el entalle de ágatas, jaspes o jades se recupera en forma de incrustaciones.

La promoción de las fiestas religiosas por las autoridades políticas y catedralicias de las sedes episcopales tiene como función principal el contrarrestar la incipiente

propaganda protestante y como método para dar un nuevo prestigio e imagen a las ciudades y villas. La instauración de la festividad del *Corpus Christi* significó la institucionalización del Santísimo Sacramento. Desde el reinado de Carlos V, la adaptación de los autos al *Corpus* convirtió a España en líder frente a aquellos heréticos que atacaban la doctrina de los sacramentos. El paso triunfal de Cristo y la Iglesia por las calles de España contribuyó al esplendor de estos festejos fruto de la competición entre Cofradías y gremios por exhibir las mejores piezas de platería. Los itinerarios procesionales por calles, portales y plazas de la fiesta de la Eucaristía se consolidan como un solemne desfile procesional o catequesis urbana desarrollada en el interior y en el exterior de las iglesias (fachada y pórticos, plazas, calles, cementerio, etc).

Al igual que la devoción al Santo Rostro en Jaén la peregrinación de los fieles a Alicante para venerar a la reliquia de la Santa Faz incorpora la tradición de la Corona de Aragón de la doble Verónica. En un principio el icono pintado sobre telas de gran formato – el Cristo sin corona de espinas- fue paseado en las procesiones, luego reducirse siguiendo la fórmula de los retablistas góticos hasta incorporar la reliquia bifaz de metal con los rostros sobre fondo de oro cuidadosamente cincelado al buril (ej. relicario de Martín el Humano). Entre los prototipos de tabla-relicario se encuentra la legendaria pintura -proveniente de Tierra Santa depositada por un dominico en la celda- venerada desde 1510 en la *Iglesia parroquial de de la Asunción de Nuestra Señora de Llutxent*, muy apreciada por el duque de Gandía y Francisco de Borgia por lo que Carlos V regaló una peana para sacarla en procesión. A esta tabla se suman la Iglesia Parroquial de Pego y el Ayuntamiento de Valencia consideradas como los tres prototipos de relicario de doble Verónica para uso procesional y devoción privada; posteriormente las pinturas se inspiran en las *Madyllion* bizantina con una concepción volumétrica de los rostros (las sagas de Nicolau Falcó y los Pere y Martí Cabanes, también Hernández de Llanos o Fernando Yáñez de la Almedina).<sup>111</sup>

Estos modelos visuales de procesión influyeron en otros festejos cívicos como eventos políticos incluyendo elementos religiosos. Las estructuras utilizadas para transportar las escenografías recogen los modelos de *roques* en la zona catalana, que junto a Aragón enlazan con las tradiciones teatrales del sur de Francia, Inglaterra y Alemania. Entonces surgen los *castillos* en forma de tabernáculos o andas montados sobre ruedas -similares a los pasos de Semana Santa-, donde los actores representaban escenas bíblicas, todo ello presidido por la Custodia. "*La Custodia, verdadero palacio o castillo, es una arquitectura abreviada, cuya maqueta rivaliza con el perfil monumental de los edificios que componen su recorrido urbano...La forma circular del pan en que se transmuta el cuerpo de Cristo, preso entre dos cristales de roca, es el astro rey, centro mismo de todas las miradas. Desde allí va derramando su divinidad. Con su paso por la población, calles, plazas, atrios y conventos, el santísimo dentro del Ostensorio encerrado a su vez en la Custodia, convierte la Ciudad de los hombres en la Ciudad de Dios*".<sup>112</sup>

---

<sup>111</sup> Catálogo de la Lum D'Les Imatges. "La Faç de la Eternitat", (Alicante, 2006), págs, 166-167.

<sup>112</sup> Carl HERNMARCK. "Custodias procesionales en España" Introducción de Antonio BONET CORREA. Ministerio de Cultura. Dirección General de Bellas Artes y Archivos, (Madrid, 1987), p. 12. En esta publicación además de recopilar las más bellas custodias procesionales de las iglesias españolas, destacan los textos referidos a la producción renacentista en el capítulo II: La arquitectura de las custodias en forma de torre. Op. cit, págs. 33-45. Para consulta sobre el Arte Sacro de la época recomendamos a Asunción ALEJOS MORÁN. "La Eucaristía en el arte valenciano I & II".\*

La custodia es heredera del tabernáculo en la idea de resumir el templo cósmico y alude al Santo Sepulcro y a la Jerusalén del *Apocalipsis*. La importancia de guardar la sagrada forma para su veneración, dio lugar al paso de la custodia portátil utilizada en misa, a la custodia de asiento procesional en forma de torre donde se coloca el ostensorio o custodia. Esta tradición influye en la forma de otras estructuras como en los púlpitos, asientos del coro, capillas y baptisterios. El arte de la platería muestra un paralelismo con los movimientos arquitectónicos y escultóricos principalmente en Francia con las estructuras y componentes ornamentales góticas, siendo las mejores obras las custodias de asiento. En los relicarios y obras de orfebrería destacan las formas cilíndricas y templetas sobre pedestal estrellado o cruciforme, las tendencias aéreas, altorrelieves y estatuillas y la idea de retablo con puertas, la crestería que bordea la pieza. Otros objetos litúrgicos como hostiarios, cálices, candeleros, patenas y crismeras mantienen estos formatos.

Los maestros nórdicos realizaron tabernáculos, ostensorios y mobiliario litúrgico trabajados como la orfebrería. La eboraria renacentista tiene en sus mejores piezas de hueso y marfil en los talleres italianos de *"los Embriachi"* con sus altares portátiles, portapaces y plaquetas. También el arte de los armeros floreció en Italia con *"los Negrolí"* y en Alemania *"los Helmschmied"*, entre sus piezas destacan los yelmos, escudos y armaduras.<sup>113</sup> La platería gótica del maestro alemán **Enrique de Arfe** constituye una de las obras cumbres europeas, cuya actividad comienza en España a finales del s. XV. Juan Antonio Ramírez observa como el simbolismo de los materiales la idea de edificación utópica y señala el ejemplo de la custodia procesional de la *Catedral de Toledo* de Enrique de Arfe; obras que *"nos revelan el deseo de hacer en materiales preciosos y tamaño reducido una maqueta ideal e imposible del gran edificio soñado... cuando el proceso se repite a la inversa, debemos tener presente la aspiración a materializar esa utopía en – la gran obra- en oro, plata y piedras preciosas"*.<sup>114</sup>

Durante la Contrarreforma muchas reliquias fueron donadas a los conventos. El Escorial se transformó en refugio de reliquias y a Felipe II en pionero de la *arqueología cristiana*. De entre las más de 7000 reliquias sagradas se incluyen 190 cabezas humanas así como 6 cuerpos de santos enteros. Sus colecciones rivalizaron con las de Luis XIV, sobresaliendo las piezas extranjeras enviadas por Francisco de Médicis o Pío V. Los relicarios del Escorial están exquisitamente elaborados en metales preciosos adoptan diferentes formas arquitectónicas y antropomórficas. De esta colección destacan aquellos modelados como mangas fruncidas de oro, además columnas, joyeros, obeliscos y pirámides. El cristianismo relaciona las piedras preciosas con los Apóstoles. En la tradición sobre las virtudes y propiedades de las piedras preciosas y los metales observamos como en los Lapidarios se sigue la teoría de los Astrólogos. La dependencia celeste y la influencia planetaria se revelan los posibles efectos curativos correspondientes con los humores del cuerpo humano.

A partir del desarrollo cortesano, político y litúrgico, los ciborios góticos se complican superponiendo planos y añadiendo áticos y linternas. La estructura arquitectónica

---

<sup>113</sup> Antonio BONET CORREA. "Historia de las Artes aplicadas e industriales en España.", (Madrid, 1987), págs. 95-112. Para consulta de piezas extranjeras civiles y religiosas del s. XIV al XVII: en José Manuel CRUZ VALDOVINOS. "Platería Europea (1300-1700)", Fundación Central Hispano. (Madrid, 1997).

<sup>114</sup> Juan Antonio RAMÍREZ. "Edificios y sueños", (Madrid, 1991), op.cit. p. 33.



simple de una planta o cuerpo del tabernáculo pasa a ser una estructura compuesta donde se articulan varias plantas en unidades decrecientes denominado catafalco. **Juan de Arfe** realiza la custodia de la catedral de Sevilla y los sesenta y cuatro relicarios para el Escorial, los cuales se transforman en el modelo escorialense de tendencia hacia la desornamentación. El tratado de Juan de Arfe "*De varia commensuración para la Esculptura y Architectura*" <sup>115</sup> en Sevilla (1585), siendo un manual para orfebrería en plata para sagrarios, se reedita como manual para retablistas. Sus teorías persiguen los preceptos de Vitruvio pero en la práctica es manierista. En sus gráficos de catafalcos introduce tanto el número de plantas, las proporciones, los órdenes (excepto el dórico que no permite ni ornamento ni trigifos). Estas plantas se relacionaban con las partes materiales del cuerpo, como en las exequias de Sixto V, catafalco de planta hexagonal donde el paso del cuerpo al alma realizado a partir de los cinco sentidos y la fantasía.

El catafalco se emparenta con los altares de Semana Santa, las custodias portátiles, las *andas procesionales* y los sagrarios en forma de tabernáculos piramidales, un ejemplo lo encontramos en las estructuras florentinas sostenidas por cuatro cariátides con sudario y las estructuras para las pompas fúnebres de Enrique II. Las características del catafalco serán: el uso de prefabricados de madera, cartón y tela, o elementos materiales reutilizados y todo ello ensamblado. El aumento de tipo y número de columnas (jónico, corintio, compuesto), la variedad de frontones, balaustres, el tipo de plantas (circular, cuadrada, hexagonal, octogonal), zócalos, bóvedas y coronaciones (linternas).

Los túmulos o catafalcos efímeros se construyen con los mismos materiales que las escenografías provisionales; en madera, lienzo, cartón, telas, estuco y yeso simulando mármol, piedra y bronce en colores sobrios. Una de las características del flamígero lo constituye el conjunto de baldaquinos, torres suspendidas y pórticos transparentes que se abren al exterior de la fachada transformando la pesada masa arquitectónica en estructuras aéreas.

Los monumentos funerarios efímeros adquieren una gran importancia a partir de las exequias de Felipe II. La escuela toledana continuadora del estilo escorialense encabezada por **J. M. Tehotocópuli** y su discípulo y arquitecto de Toledo **Lorenzo Fernández de Salazar** serán los encargados de realizar de gran parte de estas máquinas y relicarios. Los mausoleos toledanos mantienen un esquema uniforme, para la nobleza tienen forma de rotonda mientras los regios son estructuras simples de herencia herreriana que parten de una plataforma con pedestales en las esquinas, seguidas de columnas y coronadas por una cúpula ochavada o piramidal, todas ellas múltiplos de cuatro.

---

<sup>115</sup> Victoria SOTO CABA. "Catafalcos reales del Barroco Español. Un estudio de arquitectura efímera", (Madrid, 1992), págs. 119-120.



### 5.11. El problema de la evangelización morisca en la Contrarreforma

Las ciudades valencianas vivirán durante toda la segunda década del s. XVI una prolongada crisis artística y constructiva. Las celebraciones por la elección del nuevo emperador contrastan con la Peste de 1490 y 1519, la revuelta de las *Comunidades* en Castilla, el conflicto de las *Germanías*, las predicas apocalípticas de los frailes y la instauración del Tribunal de la Inquisición, agravando una crisis ya manifiesta. El Cardenal Cisneros decide la persecución de los alfaquíes mudéjares confiscando sus libros. El éxodo al que se vieron obligados musulmanes, sefarditas y otros colectivos provocó la dispersión de importantes manuscritos, vitelas y pergaminos que contenían el saber del momento (medicina, farmacopea, astronomía, poesía, etc.).

Las obras de los sabios del al-Andalus serán indispensables para la difusión de la lengua, la escritura, la historia y las leyes árabes en los territorios que conducen al África Negra. Tanto los judíos como las familias andalusíes -que ya habían colonizado estas tierras y exportado las artes del al-Andalus- condujeron al florecimiento de las ciudades y mezquitas (Tombuctú). Las conversiones en masa de sarracenos, mudéjares y judíos obligó a dictar nuevas órdenes como la prohibición de pasar allende a los habitantes de los pueblos marítimos, estableciendo el control de la población activa en las puertas de las villas. Los ataques y saqueos continuados a las morerías originaron la dispersión de los sarracenos y obligaron a los gobernantes cristianos a realizar operaciones de repoblación favoreciendo el retorno de musulmanas a los rabaes. Un ejemplo de este empeño lo encontraremos en Xátiva <sup>116</sup> que llegó a ser la morería más poblada del Reyno de Valencia, entre cuyas casas y magníficos obradores se construyó el molino de piedra donde se fabricaba el único papel que se proveía al Reyno.

El movimiento espiritual hispano de los conventos franciscanos -enfrentados a los dominicos- contará con el apoyo de Cisneros e Isabel. Estos modelos de santidad fueron el origen de la canonización de laicos y de la renovación del culto a los santos con las devociones marianas. En los pórticos los franciscanos se normalizan la iconografía introduciendo la tendencia immaculista representando letanías, rodeando a la virgen de símbolos y jeroglíficos. Los actos y ejercicios piadosos se multiplican con la fundación de multitud de Cofradías asistenciales.

A finales del s. XV la política de culto abierto se amplía con la fundación de espacios de culto dedicados a los santos protectores de la Peste (1489-1494), y centros de evangelización morisca. Los nuevos conventos se levantan en puntos estratégicos fuera del recinto amurallado de las ciudades junto a las vías de comunicación, donde erigen monasterios para la conversión de los infieles. En Alcoy se levantaron las Ermitas de la Peste de San Roque y San Sebastián -desaparecidas, y en los valles siguiendo la tradición del Santuario de Agres se edifica en 1484 la primitiva *Ermita de la Verge del Llidoner* -actual santuario de N<sup>a</sup> S<sup>a</sup> del Castillo- tras el milagro de la aparición después del incendio de la Iglesia de Santa Maria de Alicante su imagen de la virgen románica tipo Monserrat similar a la *Virgen de la Gracia de Gorga*. En el arrabal de

---

<sup>116</sup> Una de las mejores referencias acerca de la situación de los moriscos y la composición del raval en esta época lo encontramos Xátiva. En M<sup>a</sup> Teresa FERRER i MALLOL: La morería de Xátiva (siglos XIV-XV). Catálogo de la Exposición "*Xátiva, Els Borja: Una projecció europea*" en el Museo del Almudí, (Valencia, 1995), págs. 189-210.

Concentaina se conoce la instalación de la Ermita de San Sebastián donde luego se situará el convento franciscano.

En 1514 los frailes franciscanos fundan el convento de *Nuestra Señora de la Gracia en Alicante*. En la villa de Alicante la *Cofradía de la Sta Verónica* o de los constructores de templos con sede en la iglesia de la huerta, decide contribuir a la edificación de un monasterio de monjas de la regla de Sta Trinidad. Las jerónimas acaban abandonando el convento para incorporarse un grupo de monjas clarisas procedentes de Gandía (hacia 1518). Otros conventos franciscanos fundados posteriormente fueron la Iglesia de la Asunción en Pego; en Dénia, Concentaina, Elda, Alcoy, Bocairente o Benissa.

En Oliva el señorío de los Centelles instala a un grupo predicadores franciscanos en el *Convento de Santa Maria del Pi* –actual *Iglesia del Revollet*–, donde antiguos cristianos en tierras de moros veneraban desde muy antiguo a la *Mare de Deu de Revollet* cuya imagen se adaptaba a los mástiles de los barcos. A partir de esta fundación el convento se convierte en lugar de peregrinación y procesiones. En el capítulo de las vírgenes sangrantes sobresale el icono bizantino traído desde Roma a la capilla de San Antonio en la *Ermita de Ntra Señora del Milagro* de las Clarisas que lloró sangre en 1520.

El auge de las fundaciones en época de los Reyes Católicos está relacionado con la tercera fase del gótico valenciano florido, meridional, flamígero o gótico isabelino. El inicio de la portada principal de la *Iglesia de Santiago* en Orihuela (construida entre 1402-1417 sobre la última mezquita) coincide con la presencia de los Católicos en las Cortes de la ciudad. La construcción y decoración se van complicando en Sta Maria de Orihuela, Iglesia de Callosa de Segura, Sta Maria de Villena, la Basílica de Xàbia y la Colegiata de Gandia. En el s. XVI se reformarán las construcciones cívicas de la ciudad de Elx construyendo en el mismo espacio del *Convento de los Mercedarios* una iglesia gótica-catalana de una nave dividida en tres tramos y portada renacentista; tipología similar a las iglesias de Bihar, Villena y Sax.

El “*Repertorio*” de Pere Joan Villuga realizado 1546 constituye la guía de viajeros más completa relacionada con el itinerario de Alicante a Santiago de Compostela donde se venera el *Cuerpo del Sto Apóstol Jayme*. Villuga da cuenta de numerosos cenobios y ventas instaladas en despoblados por orden de los Católicos. El *Camino de Alicante-Toledo-Santiago* se inicia en Monforte del Cid donde se alzaba el *Santo Hospital del Patriarca San Jose*, continuaba hacia Elda (Aldea) donde se encuentra el Hospital junto a la *Ermita de la Purísima Concepción* del s. XVI y la *Ermita de la Inmaculada* en el Hospital de Petrel donde se guarda la imagen de Santiago Peregrino.

La ruta desde Petrel continúa por la ciudad de Villena con sus vías empedradas para carros, pasando por la *Iglesia Arciprestal de Santiago* y los tres hospitales para peregrinos fundados en el s. XIV junto con el Hospital de Sax. El *Camino* continua por Yecla, La Venta de Juan Gil, Montealegre, Guaza y Xétrula hasta Chinchilla y el Toboso donde el *Camino Viejo de Alicante* se separa del *Camino de Murcia* para tomar dirección Puebla de Almoradier, Puebla de don Fafrique y Villacañis donde se vuelven a unir dirección Toledo.

Tras las guerras de las *Germanias* se reprodujo la pugna entre las distintas corrientes en temas tan importantes como la cuestión morisca y los procesos a los alumbrados identificados como erasmistas y luteranos. El vínculo de los monjes jerónimos con la

monarquía y la nobleza se puede comprobar en el testamento de Doña Germana disponiendo el paso a la orden jerónima del monasterio cisterciense de *San Bernat de Rascanya* (1540).

El viudo Duque de Calabria rubrica esta orden obteniendo la bula de Pablo III para la supresión del Cister (1545) y proyectando una gran institución a la que dona la cruz angevina y los códices su famosa biblioteca napolitana, y donde instala el panteón familiar recientemente descubierto. El proyecto del Monasterio jerónimo de *San Miguel de los Reyes* fue encargado al arquitecto del emperador **Alonso de Covarrubias** junto a **Juan de Vidaña** (1578) hasta la paralización de las obras del claustro sur. La fachada retablo renacentista entre dos torres se respetaron mientras el claustro sur se adapta al modelo del *Claustro de los Evangelistas del Escorial*.

Durante el s. XVI y XVII la mayor aportación española a la literatura fue la mística. En este contexto surgen los postulados de las corrientes quietistas recogidos por la Compañía de Jesús cuyos libros fueron incluidos en el catálogo de los libros prohibidos. La confesionalización filipina de Diego de Espinosa en época de Felipe II influirá decisivamente en el resurgimiento del axioma. En los conventos valencianos triunfó este tipo de espiritualidad favorecida por el carácter del beato educado con los jesuitas **Juan de Ribera** nombrado arzobispo de Valencia (1568), verdadero artífice de una corriente rigorista y purificadora que nació en Salamanca y que dio como resultado los santos reformadores españoles e italianos.

El Patriarca Ribera ejerce el mecenazgo artístico fundando en Valencia el *Colegio y Seminario del Corpus Christi* para la formación del clero, una escuela para nobles en su palacio y una capilla donde se honra al Santísimo Sacramento. (fig.46) Junto al **Monseñor Simó** y más tarde con **Miguel de Molins** aplicaron las recomendaciones del Concilio de Trento estimulando la decoración pictórica y la escultura ideas que exportan a Italia donde la diócesis valenciana estaba relacionada con *San Carlos Borromeo* de Milán. La evangelización morisca del *Antiguo Reyno* fue una de los problemas principales a resolver, por lo que dio comienzo una campaña de visitas pastorales a todas las parroquias rurales. Entre 1569 y 1610 *el Patriarca* realizó cerca de 3000 visitas recogidas en más de 10.000 folios, sumando un total de 91 volúmenes.

En el s. XVI fueron numerosas las ermitas rurales fundadas en lugares de moriscos con la finalidad exclusiva de catequizar a estas poblaciones en una época donde rebrota la Peste (1547, 1548, 1550). La nobleza local valenciana junto con los religiosos murcianos trató de evitar el éxodo de los moriscos que se embarcaban hacia las ciudades norteafricanas, dejando las casas y heredades abandonadas. Muchos de estos lugares quedarán en manos de los abades quienes levantan sus templos para evangelizar a los moriscos; es el caso de la *rectoría de Ráfol* en la sierra de Segaria. Entre las fundaciones del pastor Juan Rivera sobresale la *Ermita del Sto Sepulcro* en el convento de San Agustín de Alcoy. A las antiguas ermitas se les añade un porche, la espadaña y una portada labrada en piedra que introduce elementos renacentistas. En Pego encontramos las ermitas de estilo gótico tardío de San Miguel en el arrabal, la Ermita de San Antón de la alquería de Benisuleima y la ermita de San Sebastián en la alquería de Benumeya que aún conserva los baños árabes.

Ante la diversidad de corrientes religiosas se promulgó la predicación y la catequesis frente a los métodos de la Inquisición. En el Bajo Segura les fue concedida a los Agustinos la antigua torre-ermita de *San Ginés* en el Campo de San Miguel de

Salinas fundando en ella un convento. Los Agustinos de Cornellá de Confient levantaron el monasterio de *San Ginés de la Jara* en el Campo de Cartagena (1491), lugar que representó para los eremitorios la verdadera *Regla de San Francisco*, famoso por la peregrinación realizada tanto los moros como cristianos.

Durante los siglos XVI y XVII serán las órdenes religiosas las encargadas de propagar la nueva espiritualidad sacramental y las virtudes de la vida monástica. En este período de incertidumbre por los continuos asaltos a la huerta de los corsarios argelinos, los levantamientos moriscos y la reproducción de la *Peste* obligaron a las órdenes religiosas a trasladarse fundando sus casas-convento intramuros o junto a los núcleos de población.

En el *Arrabal Nou* de Alicante los franciscanos compraron un terreno a los pescadores instalando en la Montañeta el convento con un hermoso claustro y huerto con noria, un molino, una iglesia de piedra de jaspe (desaparecidas) y un refugio-atalaya obra de **Fray Francisco de Junco**. Esta torre se suma a las del interior de las murallas donde se encontraban la torre del templo de Santa María, el torreón de San Bartolomé en el portal de Elche, el torreón de la ermita de San Sebastián y la Torre del Consell.

Los dominicos se desplazan del barrio de San Antón haciéndose con un solar en la Calle Mayor donde edificaron uno de los conventos más importantes del Reyno por la acumulación de reliquias que registraba. Los carmelitas se instalan en la plaza del Carmen donde levantan un edificio conventual de piedra blanca de la cantera con tres plantas, un claustro e iglesia además de una importante biblioteca. A finales del s. XVI se iniciaron las obras del nuevo *Convento de los Capuchinos* en Alicante. La población fue trasladada intramuros del huerto del *Convento de Franciscanos*, germen del barrio Nuevo planificado en el cauce de recogida de aguas.

El Obispado de Cartagena con jurisdicción en Orihuela de la mano de **Esteban de Almeida** lleva a cabo la permutación del ruinoso convento del Temple por el antiguo Hospital de la Ciudad y emeritorio de Loreto se veneraba a Santa Bárbara patrona del castillo. De esta forma dieron comienzo las obras del nuevo el *Palacio Episcopal* sobre el *Hospital del Corpus Christi* que albergó junto al oratorio de Loreto importantes obras de arte. A la construcción del *Hospital de la Ciudad* llamado *San Juan de Dios* siguió la fundación del *Convento de San Juan de la Penitencia* extramuros de la ciudad con huerto y claustro. El segundo edificio que poseyeron los templarios en Orihuela fue un *Hospicio de San Miguel* con oratorio que después de hacer la función de granero del obispado pasó a convertirse en *Convento de la Merced* donde hoy se encuentra el Museo de Semana Santa. También de esta época data el levantamiento en la montaña junto a la ermita de San Miguel de un *Beaterio* para mujeres dedicado a Santa Lucía hoy desaparecido bajo el Seminario.

La presencia de los dominicos en Orihuela data de 1510, con una comunidad reducida en la ermita de N<sup>a</sup> Sra del Socorro. Las concesiones de las autoridades eclesiásticas permitieron a los monjes predicadores establecerse en un humilde convento donde el Patriarca **Fernando de Loazes** funda el *Colegio de Sto Domingo*. La *Universidad de Orihuela* fue una de las 24 creadas en este período por bula papal fue dotada de validez académica en 1552. Esta fundación constituyó uno de los grandes

focos culturales del Reyno de Valencia especializado en estudios de Teología y las formas escolásticas.

La herencia de la tradición episcopal de la antigua diócesis ilicitana será recuperada por los obispos de Orihuela cuando la *Iglesia del Salvador* se convierta en Catedral en 1565. Los centros escolásticos de los dominicos en Orihuela y Alicante adoptan la iconografía tomista con los emblemas del compás de la geometría y la arquitectura. Uno de los grandes centros de enseñanza fue el *Colegio de Santa Ana de Orihuela* conectados con la iglesia conventual clarisa de *San Juan de Orihuela* dedicados a la oración y al silencio.

Durante el s XV y XVI la afluencia masiva de fieles a Alicante y Jaén para contemplar la imagen de la Verónica en el *Monasterio de la Santa Faç* transforma el sur del Reyno en centro comunicaciones mediterráneas. Las vistas grabadas de la ciudad de Alicante a partir de mediados del s. XVI muestran desde el mar una visión renovada como urbe de ricos comerciantes. La tradicional competencia entre los cabildos verá la introducción del lenguaje a la romana en la bóveda estrellada, las claves y ménsulas de los coros del templo de Santa Maria. La imagen del castillo parece no cambiar durante siglos, únicamente el antropomorfismo de la montaña varió con los estudios anamórficos barrocos, no obstante la ciudad al pie del Benacantil aparece majestuosa con sus torres y cúpulas a imagen de las centroeuropeas.

Las clarisas junto a los franciscanos serán los encargados de la custodia de la reliquia de la Sta Faz. El *Monasterio de la Santa Faç* como centro de peregrinación del Reyno de Valencia y de Murcia fue depósito de mortajas, muletas e infinidad de objetos, tenía un hospicio enfrente con una plaza donde se celebraba una importante feria y una hermosa alameda. El convento albergó importantes obras de arte en especial tablillas cedidas y depositadas posteriormente en el nuevo Camarín obra del escultor José Villanueva, el pintor Juan Conchillos y el dorador Pedro Juan Valero (1680).<sup>117</sup>

En la huerta alicantina los agustinos a trasladarse de la ermita fortificada templaria del Socorro en el Cabo de la Huerta a la Villa Vieja donde fundaron un convento realizado en cantería; célebre por su biblioteca, la colección de retablos y figuras de santos y por su iglesia-sagrario y su claustro donde se celebraban procesiones. Las agustinas suman el convento de la *Ermita de la Sangre* con la *Ermita-fortaleza de Ntra Sra de la Esperanza* en la calle de En Llop donde permanecen hasta ocupar el Colegio de Jesuitas tras su expulsión. Los capuchinos fueron los primeros en colonizar la huerta alicantina iniciando este proceso instalándose en el camino de San Vicente y Monóvar. La famosa *Cueva de Orito* tan venerada por los peregrinos verá la edificación por los franciscanos de una ermita y un albergue o asilo al cuidado de ermitaños (1562), haciéndose cargo también de la hospedería del convento de Monforte.

En el último tercio del s. XVI (1585) los monjes de Portaceli se instalan en un paraje de Puçol donde fundan la *Cartuja del AraChristi*, un edificio fortificado realizado por el arquitecto cartujo **fray Antonio Ortiz**.

---

<sup>117</sup> Francisco G. SEIJO ALONSO. "*Alicante Ilustrado 1154-1672*", (Alicante, 2004), pág. 189.

El documento por el que tras la expulsión morisca se cedieron los bienes y haciendas confiscadas a las señorías junto a los derechos y cargas a los nuevos pobladores que ingresaban en los Marquesados, condujo al clero a la pérdida de sus rentas. Las órdenes religiosas retornan extramuros construyendo conventos con el fin de servir de atractivo para los nuevos asentamientos.

A lo largo de la segunda mitad del s. XVI y durante el s. XVII fueron numerosos los capuchinos, agustinos, dominicos, franciscanos y jesuitas que emprendieron el viaje a las misiones sobresaliendo aquellos que realizaron adaptaciones de la religión católica a los idiomas indígenas destinadas a las conversiones en masa. Entre las misiones dominicas del convento de Orihuela se relaciona a Tomás Gutiérrez en Oaxaca (México), Filipinas y Japón; a Vicente Mallol de Concentaina proveniente del convento de Alcoy que participó en las fundaciones de Colombia y Panamá; el recoleto de Dénia Esteban Verdalet junto al observante franciscano Agustín Ávila de Concentaina ambos en las misiones de Centroamérica; o el agostino de Alcoy José Carbonell en el Sureste asiático.<sup>118</sup>

En el interés por contar en Alicante con una casa regida por los frailes jesuitas el obispo de Orihuela donó en 1619 un espacio anexo a la Ermita de Ntra Esperanza, sumándose el testamento de P. Teófilo Berenguer que fue el primer Superior con las heredades extramuros de los huertos de la Condomina y San Juan, y la compra junto al pantano de la señoría del caballero de Pinós. El aumento del censo clerical en una ciudad de Alicante con pocos vecinos y tan solo con solo un colegio, algunos parroquianos y siete conventos, lo que ralentizó el establecimiento de la Compañía de Jesús intramuros. A pesar de los impedimentos que puso el Cabildo de San Nicolás, la Diócesis firmó la fundación de un convento (1635) donde se instalaron dos aulas de gramática y a partir de 1664 una Cátedra de Artes y posteriormente una de Moral.

La proyección internacional de los jesuitas se debe a la labor de **Francisco de Borja** virrey de Cataluña que influenciado por San Pedro de Alcántara y el beato jesuita Pedro Fabvre ingresa en la Compañía de Jesús en Roma (1550) renunciando a sus cargos y retirándose como el duque de Gandía y caballero cristiano erigiendo el *Convento y Hospital de Bombay* bajo los dominicos. El nombramiento como general de la Orden del duque de Gandía impulsa a la compañía a su mayor esplendor con la fundación dell *Colegio de San Pablo* –actual Instituto Lluís Vives- (1552) de la que fue general. En Roma funda el *Colegio Romano* (Universidad Gregoriana), *San Andrés del Quirinal* y los colegios de Francia, norte de Europa y las misiones en India, extremo Oriente y América.

La *Compañía de Jesús* contribuyó con su versatilidad a forjar una nueva en el pensamiento político y religioso, al fundir el espíritu de la devoción con las teorías de la Razón de Estado (Giovanni Botero), hasta conformarse en una estructura de poder.

<sup>119</sup> En una época dominada por la expresión ciceroniana, los jesuitas se suman al humanismo emprendiendo empresas editoriales y expurgando los textos clásicos en lecciones morales. La retórica es la encargada de teorizar el uso del icono, para crear un

---

<sup>118</sup> Luis SILGO. *“La labor lingüística de los valencianos en las Indias”*, Consell Valencià de Cultura, Valencia, 1995.

<sup>119</sup> Para contrastar la influencia de los jesuitas en la política hasta el s. XVIII, consultar en: Julián J. LOZANO NAVARRO. *“La Compañía de Jesús y el poder en la España de los Austrias”*, Ed. Cátedra. Madrid, 2004.



sistema amparado por los razonamientos aristotélicos y las implicaciones visuales de orden meditativo y piadoso que impondrá la Reforma Ignaciana.

El XXV Concilio de Trento instauró una nueva política de la imagen como agente de adoctrinamiento, apoyada por la obra de San Ignacio y las misiones en América, y como contrapunto al impulso enciclopedista que elaboró su propio vocabulario en el ejercicio de inventariar. Estas ediciones servían para la instrucción ética, retórica y gramática jesuita. Las interpretaciones de obras poéticas antiguas se convirtieron en manuales cargados de figuras que servirían de material poético heredado de estos comentarios sistemáticos (Aristóteles, Horacio). Los "Epigramas" de Marcial fue el primer libro importante de la *Compañía* al que siguió la traducción del poeta Horacio. En las obras del teólogo **Joan Roig de Corella** observamos como del divertimento propio de la cultura manierista se pasa a la moral. La mitología se relaciona con ejemplos cristianos y se convierte en modelo a imitar. **Cipriano Soarez** recopila esta tradición en el manual abreviado "*Monumenta Paedagogica*"<sup>120</sup> (1586) de las obras de Marcial y Horacio.

Ignacio de Loyola en sus *Ejercicios* transforma el itinerario de Cristo en un escenario físico y una visita imaginaria. La *Vía Crucis* con sus imágenes piadosas al igual que el *teatro espiritual* de San Ignacio fueron reinterpretadas y representados en composiciones de lugar, una puesta en escena de signo geométrico donde discurso se insertaba segmentado o ramificado como un árbol confluyendo en un determinado lugar. La ortodoxia de la Inquisición e Ignacio de Loyola con sus *Ejercicios Espirituales* se enfrentan al lenguaje de la liturgia del silencio y la devoción privada. La contemplación, el quietismo, la lectura silenciosa y la oración mental, unido a la actitud de cerrar los ojos y la idolatría de las imágenes fueron consideradas sinónimos de herejía. Aranguren afirma como en San Juan de la Cruz "*la experiencia erótica es la imagen por excelencia, es el topo inevitable, irremplazable para la figuración de la experiencia que antes de tiempo, estamos ya llamando mística*".<sup>121</sup>

Los jesuitas crean un modelo universal de arquitectura de la Compañía cuando Vignola y San Ignacio toman como modelo la *Iglesia de Gesú* terminada por della Porta, edificio ideal de la casa del profeta; un complejo compacto de iglesia, residencias y servicios. La característica fundamental será la adaptación de estos complejos al trazado urbano. En la irregularidad de las composiciones las construcciones tratan de crear un rasgo perimetral de la fachada alineado con la calle, formando en su interior corredores transversales hasta una galería que conduce a la casa del profeta prolongada a un claustro y la sacristía. **Ammannati** introduce un gran patio y una galería porticada en la Iglesia basilical de *San Inazio* y el *Colegio Romano*.

El hermetismo cristiano y las complicadas analogías numéricas tratan de demostrar la coincidencia entre la doctrina de Vitruvio y el orden divino en las Sagradas Escrituras. La conciliación entre la tradición vitruviana y los textos bíblicos conectaron el origen de los órdenes clásicos con el Templo de Jerusalén. Los jesuitas españoles **Prado** y **Villalpando** en sus comentarios al libro de Ezequiel publicados en Roma confluyen en la reconstrucción del *Templo bíblico* irrumpiendo en los ambientes

---

<sup>120</sup> Jonathan D. SPENCE. "El palacio de la memoria de Matteo Ricci. Un jesuita en la China del siglo XVI", (Barcelona, 2002), p. 18

<sup>121</sup> En J. Luis ARANGUREN. "San Juan de la Cruz", (Madrid, 1973), op. cit. págs. 23-25.

artísticos europeos convirtiendo su obra en canónica. La investigación bíblica y la invención de un *orden salomónico* serán criticadas por los defensores de la ortodoxia de los órdenes liderados Scamozzi.

La descripción del templo de Salomón y los comentarios sobre la virtualidad mística de los números devino en multitud de esquemas iconográficos y reconstrucciones virtuales de los episodios bíblicos (la Torre de Babel, el Arca de Noé). Las órdenes religiosas instaladas en Nueva España en especial los frailes franciscanos y agustinos contemplaron en las imágenes simbólicas del templo de Salomón -de las versiones españolas de *Crónica de Nuremberg* (1493) y la *Biblia de Wittenberg* (1522) entre otros-, la oportunidad de expresar sus ideales milenaristas para la reforma de la Iglesia y a la vez una fórmula aculturación catequista. La idea de construir el reino de la *Nueva Jerusalén* en las Indias subyace en las diferentes interpretaciones del *Libro de los Reyes* germen de numerosas obras pictóricas apocalípticas (la nave de la Iglesia) y tratados de arquitectura (Caramuel) que inspiraron los templos al aire libre y el diseño de las portadas americanas.<sup>122</sup>

El comercio de estampas fue el origen de un mercado del arte y una industria de los editores precedente de la separación consumidor-productor. La dispersión de los impresores derivó en la difusión de las técnicas y los estilos del grabado en Holanda, Alemania, Italia y París donde se fundó una escuela de grabadores. La estampa se internacionaliza con la proliferación de los editores, los talleres donde se jerarquizan las tareas del proceso de la estampa se expanden por toda Europa, como ejemplo los de Passe y los Sadeler. Los coleccionistas de arte financian la publicación de volúmenes de estampas que reproducen antigüedades, como las "*galerías grabadas*" para el banquero genovés Vincenzo Giustiniani, las del archiduque Leopoldo-Guillermo, el rey Luis XIV o Francisco I. La difusión del tratado de **Andrea Alciato** "*Emblematum Liber*"<sup>123</sup> (1531) fue recogido por las Cortes Reales tanto en Francia como en Italia, registrando el término literatura emblemática y promulgando el uso de formas codificadas en todas las entidades tanto sociales, políticas, religiosas o militares.

Los libros llegados a Salamanca provienen de los centros europeos de impresión principalmente de Flandes. El foco principal de compra de libros se encontraba en la ciudad de Escalada en Amberes, centro artístico y comercial cristiano dependiente de la Corona española. La editorial de **Cristobal Plantino** será el más importante centro de distribución de libros litúrgicos (libros de horas, de oficios, de himnos, misales y breviarios), monopolio que corrió a cargo de los monjes del *Monasterio del Escorial*. A pesar de que Felipe II no mostró admiración por los edificios de los monarcas franceses trató de imitar el humanismo de Francisco I, recibiendo las innovaciones de los artistas italianos afincados en la Corte francesa como Miguel Ángel y sus discípulos, además de Cellini. **Pedro Perret** proveniente de Lyon y relacionado con Otto Vaenius fue nombrado grabador de Cámara a la vez que Juan de Herrera sustituye a Toledo, encargándose de las ilustraciones para la estampación de las

---

<sup>122</sup> Santiago SEBASTIÁN. "Iconografía e Iconología del Arte Novohispano", (Italia, 1992).

<sup>123</sup> La primera edición de 1531 consta de 98 xilografías del pintor Jorg Breu, edición castellana de 1549, en 1550 son 211 los emblemas, las ediciones más difundidas fueron las de 1573 en Lyon (imprenta G. Rodillo) y más tarde en Amberes en 1608 (S. Stockhamer-oficina de Plantin) editado en México en 1577 por A. Ricardo repertorios utilizados como ornamentación parlante para las exequias de Carlos V. (En Juan F. ESTEBAN LORENTE. "Tratado de iconografía", (Madrid, 1998), p. 326).

láminas de El Escorial. En Zaragoza el calígrafo vizcaíno **Juan de Iciar** junto a **Juan de Vingles** -proveniente de Lyon- divulgan con sus estampas las novedades decorativas, publicando "*Aritmética práctica*"(1549) y "*Arte subtilissima por la qual se enseña a escribir perfectamente*".<sup>124</sup>

Los programas iconográficos para la arquitectura hispana se superponen con distintos ornamentos heráldicos. Estas modificaciones vienen dadas por los diferentes programas constructivos que amenazaron el sistema de los órdenes proponiendo una utilización heterodoxa de los elementos a la vez que una ampliación de estos. Los repertorios del discurso contrareformista se complican con hibridaciones y contorsiones, la transformación de orlas y frontispicios en transiciones. Las ilustraciones de termes y balaustres de **Juan de Arfe** en el Libro IV de su "*Varia commensuración*" confirman la libertad en el tratamiento de los órdenes. Juan de Arfe destaca por sus ilustraciones de proporciones en anatomía humana y animal. Las portadas en estos grabados acentúan el carácter volumétrico y corresponden con los modelos platerescos flamencos de Berruguete, Vigarny y Siloé. Los elementos escultóricos en las portadas españolas tendieron a imitar la realidad material a través de cordones, cuerdas, cadenas y cingulos, aplicándose en las cúpulas de crucero de la *Seo de Zaragoza*, en patios y columnatas del *Colegio de San Gregorio de Valladolid* y en fachadas de capillas de la *Capilla de los Vélez* en la *Catedral de Murcia*.

---

<sup>124</sup> Fernando CHECA CREMADES: la imagen impresa en el Renacimiento y el Manierismo. En AAVV."El grabado en España- Siglos XV-XVIII", (Madrid, 1987), págs. 35-36.

Nombre de archivo: T04-OTOCapítulo2programa4  
Directorio: C:\Users\Usuario\Desktop\TESIS\textos\ITINERARIOS  
Plantilla: C:\Users\Usuario\AppData\Roaming\Microsoft\Plantillas\  
Normal.dot  
Título:  
Asunto:  
Autor: Usuario  
Palabras clave:  
Comentarios:  
Fecha de creación: 18/09/2008 20:32:00  
Cambio número: 47  
Guardado el: 23/03/2009 15:16:00  
Guardado por: Usuario  
Tiempo de edición: 558 minutos  
Impreso el: 23/03/2009 15:16:00  
Última impresión completa  
Número de páginas: 99  
Número de palabras: 45.478 (aprox.)  
Número de caracteres: 241.035 (aprox.)