

Geografías de la arquitectura del Renacimiento

FERNANDO MARÍAS*

Resumen

La historiografía de la arquitectura tradicional ha seguido en la ordenación y estudio de sus objetos de análisis prioritariamente modelos de agrupación geográfica basados en los estados nacionales existentes en los siglos XVIII-XIX, para derivar a agrupaciones regionales y provinciales. Las geografías supranacionales seguían también pautas de carácter político, casi siempre en términos colonialistas. En este artículo se analizan algunos casos relativos a la historia de la arquitectura de la Península Ibérica en los siglos XV-XVI, proponiendo por una parte geografías supranacionales diferentes, y por otra agrupaciones que tengan en cuenta las estructuras contemporáneas a los hechos estudiados y las intencionalidades —fueran locales o extra-ibéricas— de sus protagonistas, clientes individuales o grupales, arquitectos, maestros de obras.

The traditional history of architecture has principally followed, in the arranging and study of its objects of analysis, models of geographical groupings based on the existing national states in the 18th and 19th centuries, to derive to regional and provincial groupings. The supra-national geographies also followed guidelines of politic character, nearly always in colonialist terms. In this article some examples related to the history of architecture in the Iberian Peninsula in the 15th and 16th centuries are analysed, proposing, on the one hand, different supra-national geographies, and on the other, groupings which take account of contemporary structures considered as facts and both local and extra-Iberian intentions of their protagonists, individual or group clients, architects or masters builders.

* * * * *

La arquitectura tiene lugar en un espacio que va más allá de sus propias dimensiones, y tiene también *lugar* en un tiempo que sobrepasa lo que tardamos en transitar a través de un edificio, en recorrer con nuestro cuerpo y nuestra mirada su espacio tridimensional. Además, por una parte, su espacio es histórico pues el tiempo de la arquitectura, que va más allá del de su *lectura*, como el de las imágenes, y de ello se ha encargado de recordárnoslo Georges Didi-Huberman, es el de la *anacronía*, no solo el de su entonces, sino el del ayer de ese momento del pasado en que cronológicamente debe situarse; la arquitectura pertenece tanto a su momento histórico como al de su propio pasado, que se sedimenta quizá más de lo que pensamos si la contemplamos desde una perspectiva histórico-artística poco atenta a ciertos fenómenos locales.

* Universidad Autónoma de Madrid.

¿Cómo podríamos negarlo en una ciudad como Zaragoza?, donde la construcción de una capilla del Pilar de la descendencia de la Virgen, ejecutada tradicionalmente en el año 40 de la Era Cristiana por parte del apóstol Santiago, modificó incluso la Capilla dieciochesca de don Ventura Rodríguez (1717-1785) y dejó —tanto en la maqueta de 1750 como en la propia construcción (1750-1765)— un hueco en su fábrica por donde se podía todavía vislumbrar y, por consiguiente, venerar la estructura material de esta primitiva fábrica apostólica. Tendríamos con Santiago un nuevo apóstol arquitecto que añadir al más tradicional Santo Tomás.

Por otra parte, si el espacio es histórico, el tiempo es siempre espacial, transcurre en las coordenadas precisas de nuestra topografía o de nuestra geografía, jamás estáticas, siempre cambiantes a pesar de su aparente inmovilidad.

Esta supuesta paradoja —tiempo espacial y espacio temporal— es la que intentaremos abordar en esta ocasión, propiciada por la interrogante preliminar ¿dónde colocar la arquitectura de la Corona de Aragón, entre el Gótico y el Renacimiento (1450-1550), en el ámbito de una arquitectura europea y más precisamente del Mediterráneo septentrional? A primera vista, esta pregunta parecería parcialmente errática, alejado el Reino de Aragón del mar Mediterráneo; pero desde una perspectiva que utilizara las categorías conceptuales del periodo que nos interesa, como los geógrafos y corógrafos de la corte mantuana de los Gonzaga de finales del siglo XV, los territorios y las ciudades mediterráneas no eran las marítimas sino las que se encontraban —como Aragón, Zaragoza o Teruel— rodeadas por tierra.¹

En consecuencia, si tenemos en cuenta esta «anécdota», tendríamos que aceptar que la geografía es también histórica y, por lo tanto no solo conceptualmente sino también en lo *físico*, dinámica y cambiante, como se nos hace evidente si nos fijamos en los propios mapas de la época, y lo que nos muestran de los territorios que nos interesan. Los mapas no solo pudieron presentar lo que se ha denominado una «geografía moralizada»,² transformando —o reconstruyendo con otras figuras— los datos físicos en función de una voluntad alegórica y por lo tanto retórica, y este

¹ BOURNE, M. «Francesco II Gonzaga and Maps as palace Decoration in Renaissance Mantua», *Imago Mundi*, 51, 1999, p. 52, citado por MARÍAS, F., «La imagen de la ciudad mediterránea. La tipología de la imagen de la ciudad mediterránea», en Asenjo Rubio, E. y Camacho Martínez, R. (eds.), *Las ciudades históricas del Mediterráneo, Fuentes literarias y representación gráfica. Del Mundo Antiguo a la Edad Contemporánea*, Málaga, Universidad de Málaga, 2008, pp. 71-96.

² SCHULZ, J., «Jacopo de' Barbari's View of Venice: Map Making, City Views, and Moralized Geography Before the Year 1500», *The Art Bulletin*, 60, 1978, pp. 425-474.

fenómeno no solo se dio en la Edad Media de Opicinus de Canistris (ca. 1296-1350), con imágenes como *El Mediterráneo como Mar de Pecado* (1335-1336), de la *Jerarquía de autoridad espiritual* (Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana). Las imágenes de los Países Bajos del *Leo Belgicus* —de Michael von Aitzing (1583) o de Hendrik Floris van Langren sobre Pieter van den Keere (1617)— o de la *Bohemiae Rosa* —de Christoph Vetter (1668) o de Wolfgang Kilian para Bohuslav Balbin (1677), para el *Epitome historica Rerum Bohemicarum*, con el *motto* del emperador Leopoldo I *Iustitia et Pietate*— nos demostrarían a las claras su vigencia en la Época moderna. Los mapas estrictamente geográficos no solo daban muy diferentes tipos de información sino que los conceptos y límites podían ser cambiantes como, por ejemplo, el de las fronteras, incluso entre naciones, pongamos entre «la parte de España» y «la parte de Francia» en la Península Ibérica, que solo aparecerían con motivo de las guerras con Francia de la época de Felipe IV,³ en una obra como la *Descripción de España y de las costas y puertos de sus reynos (...)* Por don Pedro Texeira Albornas. Cavallero del ábito de Christo. Año 1634 (1622-1634) del portugués Pedro Teixeira Albornas.⁴ Es muy posible que hubiera sido necesario esperar al mapa de Aragón del también luso João Baptista Lavanha (1555-1624) [fig. 1], conocida como la *Descripción del Reino de Aragón* [realizada en 1609-1615 y publicada por Diego de Astor, 1620 y 1622, con la «Declaración Sumaria de Aragón» de Lupercio Leonardo de Argensola (1559-1613)],⁵ para hallar las fronteras aragonesas con otros reinos de su corona o la de Castilla, mientras que los límites de Valencia y Cataluña sobre el Mediterráneo se establecían en el Ebro, para haber descendido hacia el sur, hasta Peñíscola, en el mapa ligeramente posterior del citado Teixeira [fig. 2].

La geografía como disciplina —al menos desde Paul Vidal de la Blache (1843-1918)— ha dado entrada a consideraciones no solo físicas y ha permitido la aparición de una geografía histórico-cultural, en la que la geografía del arte y de la arquitectura podrían tener su propio espacio; sin embargo, no se trata solamente de establecer una normas —vigentes desde la fundación vasariana o dieciochesca de la historia del arte⁶— de taxonomía y agrupación nacional, sino de aplicar tal concepto siendo conscien-

³ HERNANDO, A., *El mapa de España: siglos XV-XVIII*, Madrid, Ministerio de Fomento, 1995; PEREDA, F. y MARIAS, F., «De la cartografía a la corografía: Pedro Texeira en la España del Seiscientos», *Ería. Revista cuatrimestral de geografía*, 64-65, 2004, pp. 129-157.

⁴ Véanse los mapas en PEREDA, F. y MARIAS, F. (eds.), *El Atlas del Rey Planeta. La 'Descripción de España y de las costas y puertos de sus reinos' de Pedro Texeira (1634)*, Fuenterrabía, Nerea, 2002 y 2003.

⁵ HERNANDO, A., *La imagen de un país. Juan Bautista Labaña y su mapa de Aragón (1610-1620)*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1996.

⁶ En nuestro ámbito desde Eugenio Llaguno y Amírola y Juan Agustín Ceán Bermúdez.



Fig. 1. Mapa de Aragón, João Baptista Lavanha, Descripción del Reino de Aragón (1620 y 1622).

tes de los problemas del anacronismo y por lo tanto de las diferentes «geografías» existentes en el pasado. Y ante ello, debíamos estar atentos los historiadores del arte y la arquitectura pues, al menos desde *La Méditerranée* (1949) de Fernand Braudel (1902-1985), se ha señalado la relevancia de contar con las condiciones de existencia —físicas y humanas, geográficas— de los objetos de nuestro estudio, y éstas eran también históricas.⁷

⁷ KUBLER, G. (1992-1996) se había fijado ya en *The Shape of Time* (1962, *La configuración del tiempo. Observaciones sobre la historia de las cosas*, Madrid, Nerea, 1988) en las diferentes configuraciones y ritmos del tiempo histórico, mientras que Graham Nerlich lo había hecho poco después en *The Shape of Space* (1976 y 1994) respecto a los cambios en las ideas del espacio físico.



Fig. 2. *Mapa de Aragón*, Pedro Teixeira Albernas, Descripción de España y de las costas y puertos de sus reynos (1622-1634).

De ahí, la necesidad de tener en consideración las aportaciones de la geografía histórico-cultural desde el americano Carl Otwin Sauer (1889-1975) al inglés Mike Crang y su *Cultural Geography* (1998), así como conceptos como el de paisaje cultural (*Kulturlandschaft*) de Sauer, en el que la arquitectura tendría una especial relevancia en cada época o momento histórico.⁸

La geografía del arte y de la arquitectura, no obstante, ha tenido un desarrollo limitado en la historiografía de nuestro país, tal vez solamente preocupada por la definición de entidades culturales nacionales —para ayer no menos que para hoy— en las que los conceptos identitarios habrían tenido una relevancia no menor, aunque no tan cargada de valencias nacionalísticas de la vieja *Kunstgeographie* de la primera mitad del siglo. Los tiempos de la búsqueda de constantes, constancias, recurrencias o invariantes a lo largo de larguísimos periodos cronológicos, parece haber pasado, aunque podrían desmentirlo libros que analizan como estructuras unitarias, a lo largo de tiempos pluriseculares y espacios enormemente

⁸ Seguimos en líneas generales algunas de las ideas de DA COSTA KAUFMAN, T. (1948), en su *Toward a Geography of Art*, Chicago, The Chicago University Press, 2004.

diversos, estilos o metaestilos como el llamado desde el siglo XIX «mudéjar».⁹

Mayor fortuna ha tenido desde los años ochenta la tipificación polar de centros y periferias sobre el modelo aplicado al arte italiano de Carlo Ginzburg y Enrico Castelnuovo.¹⁰ Si los centros eran para ellos como las metrópolis de los geógrafos, se definían como lugares de innovación donde se creaban los paradigmas y repertorios de fórmulas y estilos que determinarían de inmediato el desarrollo artístico de las regiones o ciudades periféricas. Desde este punto de vista, España se presentaba como ente periférico por excelencia respecto a los modelos septentrionales o italianos durante los siglos XV y XVI, prácticamente transformados sin embargo en un único modelo respectivamente.

Si la periferia artística contrastaba con estos centros de la creación, nuestra historiografía se concentró en cierto sentido en la esclerotización del modelo, de forma que no se llegaba a desentonar demasiado respecto a los modelos de la difusión estilística manejados por las generaciones previas de historiadores. La difusión había sido hasta entonces un fenómeno natural, que no se había articulado en vías o medios —más allá de la exportación/importación de objetos *prêt-à-porter*, como los retablos flamencos o los sepulcros marmóreos o piezas arquitectónicas— ni justificado sobre planteamientos ideológicos que no fueran los del gusto o la moda, ni como es lógico, analizado en términos de las modalidades de su recepción: la pasividad constituiría uno de los requisitos de la periferia, básicamente aculturada y sin otra capacidad que no fuera la de imitación más o menos sabia, calibrándose las capacidades de mimesis en términos de corrección: la arquitectura «purista» de Machuca en el palacio de Carlos V en la Alhambra de Granada suponía la culminación como reflejaba su «etiquetado», siempre interpretada como un objeto casi caído del cielo en la colina andaluza, cuyo ámbito de explicación e interpretación solo podía ser el europeo italiano-céntrico¹¹ [fig. 3].

⁹ LÓPEZ GUZMÁN, R., *Arquitectura Mudéjar: Del sincretismo medieval a las alternativas americanas*, Cátedra, Madrid, 2000.

¹⁰ CASTELNUOVO, E. y GINZBURG, C., «Centro e periferia», en *Storia dell'arte italiana*, I, Turín, Einaudi, 1979, pp. 285-352. Se caracterizaban estos centros creativos por la presencia de un gran número de artistas y talleres especializados, una capacidad significativa de exportación de obras y una multiplicidad de mecenas o clientes de alta cultura con medios para gastar en obras de arte, reflejando la existencia de una riqueza y una gran complejidad social e ideológica en el medio artístico; ello se debía gracias a la presencia de instituciones de educación, formación y promoción de los artistas no menos que a los patronos, a los medios de distribución y difusión de sus obras, y la presencia de un público heterogéneo con acceso a una amplia información sobre el arte que ejercía un importante papel como demanda.

¹¹ Para una lectura alternativamente localista de este edificio, MARÍAS, F., «El Palacio de Carlos V en Granada: formas romanas, usos castellanos», en Redondo Cantera, M.^a J. y Zalama, M. Á.

Las cosas no eran tan simples, sin embargo, como podría parecer. Uno de los fenómenos característicos de las periferias europeas —incluidas algunas sitas en la propia Italia, de La Calabria a las islas de Sicilia y Cerdeña— ante los fenómenos italianos, en plural, era el de la contemporaneidad de propuestas diversas (que no se agotaban en arquitectura gótica *versus* renacentista) frente a la sucesión de estilos homogéneos.¹² Es evidente que la creación de una historia de la arquitectura española —en torno a 1800— se engarzó en la construcción de una identidad nacional; también que su refundación moderna hacia 1940 (Manuel Gómez-Moreno y Fernando Chueca Goitia) se basó asimismo en la construcción de un mapa español que se pretendía unitario y coherente y que, en cierto sentido, excluía como retardatario y provincano —entonces más que periférico— aquellos fenómenos que no encajaban en una idea de una sucesión estilística, evolutiva y armónica, que seguía una única pauta, la asimilación pasiva de las formas y estructuras italianas, ajenas a las tradiciones locales y, al mismo tiempo, su última asimilación y renacionalización durante la época de Felipe II con el monasterio del Escorial y un Juan de Herrera *versus* un Juan Bautista de Toledo que se veían en alguna medida como antitéticos.

La atomización producida en el estudio de la arquitectura de las diferentes regiones españolas, como opción alternativa a un discurso único castellano-céntrico, y expresión de una nueva estructura política surgida a finales del siglo XX, ha enriquecido y completado el mapa, pero en muchos casos ha producido una distorsión histórica, estableciendo barreras anacrónicas, volviendo la espalda a fenómenos comunes o paralelos e interconexiones, y subrayando divergencias por negación de aquéllos. Volveremos sobre este punto.

Frente a esta tradición historiográfica que identificaba sucesiones estilísticas homogéneas, y que siempre había tenido en cuenta la preexis-

(eds.), *Carlos V y las artes. Promoción artística y familia imperial*, Valladolid, Junta de Castilla y León, pp. 107-128; MARIAS, F., «La Casa Real Nueva de Carlos V en la Alhambra: letras, armas y arquitectura entre Roma y Granada», en *Carlos V, las armas y las letras*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, pp. 201-221, y MARIAS, F., «La Spagna: il palazzo di Carlo V a Granada e l'Escorial», en Calabi, D. y Concina, E. (eds.), *Il Rinascimento italiano e l'Europa. Luoghi, spazi, architetture*, Venecia, Angelo Colla Editore, (en prensa).

¹² Véase MARIAS, F., *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento español*, Madrid, Taurus, 1989, y MARIAS, F., «I. Arquitectura y urbanismo. Rejería y orfebrería», en García de la Concha, V. (coord.), *La cultura del Renacimiento (1480-1580)*, en Jover Zamora, J. M.^a (dir.), *Historia de España Menéndez Pidal*, tomo XXI, Madrid, Espasa, 1999, pp. 361-411. Algunos ejemplos en nuestros ensayos MARIAS, F., «Orden arquitectónico y autonomía universitaria: la fachada de la Universidad de Alcalá de Henares y Luis de Vega», *Goya*, 1990, pp. 28-40, y donde se analizaban ejemplos de la periferia, MARIAS, F., «El Renacimiento a la castellana en el País Vasco: concesiones locales y resistencias a *l'antiquo*», en *Actas de las jornadas Revisión del Arte del Renacimiento*, Donostia, 12-15 de marzo de 1998, *Ondare, Cuadernos de artes plásticas y monumentales*, 17, Donostia, Eusko Ikaskuntza, 1998, pp. 17-31.



Fig. 3. Alhambra, Granada, Palacio de Carlos V. Foto: Fernando Marías.

tencia de una arquitectura gótica condicionante, la complejidad histórica, religiosa, ideológica y social de la España de los siglos XV y XVI ha terminado por manifestar una situación muy diversa; no solo la existencia de ese bilingüismo básico, sino una pluralidad de opciones, basadas en los diversos *backgrounds* de maestros y arquitectos, de clientes pertenecientes a diferentes grupos sociales o institucionales (aristocracia militar, iglesia, universidad) y sus respectivas intencionalidades representativas. Las diferencias existentes no se basaban solamente en distancias geográficas, sino en concepciones profesionales y retóricas. Ellas generarían aproximaciones e interpretaciones *activas* de las formas «traídas» o llegadas de Italia o de Francia, demasiadas veces olvidada en nuestra geografía del Renacimiento,¹³ en función de tradiciones arquitectónicas específicas, o resistencias ante las propuestas de carácter sistemático (Serlio, Vignola, Palladio) con las consiguientes transformaciones de los objetos importados.

Desde otra perspectiva, la arquitectura española podía encontrar lugares diferentes de insertarse en mapas nuevos de Europa (no digamos en el *mappamundi*), quizá más estrictamente antiguos por hablar de fenómenos pretéritos. No nos vamos a referir al ya tópico de la hegemonía de una historiografía de raíz vasariana —que en lo arquitectónico puede remontarse todavía más a una cadena que iría de Bramante a Rafael, a Peruzzi y Serlio y de éste a Vasari— y en la que España o Francia encontrarían un lugar secundario; podríamos seguir una imagen geocronológica de la difusión de los modelos que esta secuencia determinó como la de los monumentos paradigmáticos. Tampoco nos referiremos al hecho de que desde lugares específicos de Europa se contemplara la historia de la arquitectura desde otros puntos de vista, a través de otros prismas y que los edificios que se reconocieran como prestigiosos o como modelos fueran otros muy diversos; ésto es, que se escribieran otras historias —tal vez minihistorias— de la arquitectura que ha sido necesario, y todavía lo será en muchos ámbitos reconstruir documentalmente, pues no llegaron a dejar una huella importante en la literatura impresa,¹⁴ con alguna excepción como la de Philibert de l'Orme.¹⁵

¹³ Véase ahora por ejemplo GÓMEZ MARTÍNEZ, J., «El Renacimiento a la francesa en la obra de los Corral de Villalpando», en Pérez de Castro, R. y García Marbán, M. (eds.), *Cultura y arte en Tierra de Campos. I Jornadas de Medina de Rioseco en su historia*, Valladolid, Diputación, 2001, pp. 131-151, e IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., «Renacimiento a la francesa en el Quinientos aragonés», *Artigrama*, 22, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 2007, pp. 473-511.

¹⁴ Sobre otras historias, más locales, de la arquitectura, como las andaluzas del siglo XVI o las mallorquinas del siglo XVII, véase MARÍAS, F., «Materiales y técnicas: viejos fundamentos para las nuevas categorías arquitectónicas del Quinientos», en *Actas del Primer Congreso de Historia del Arte Valen-*

Otras geografías pueden escribirse si se atiende a otros elementos de lo arquitectónico, empezando por los materiales, la piedra —y sus diferentes tipos— frente al ladrillo y el estuco, o la madera y el yeso, para seguir con las técnicas específicas —tradicionales o modernas— de trabajar estos materiales, como la estereotomía moderna en espacios como los de algunos espacios franceses y españoles en el siglo XV y, sobre todo, en el siglo XVI. A pesar de que muchos términos del arte de la traza española pudieran remontarse a la lengua francesa introducida en el castellano por canteros de allende los Pirineos desde el siglo XIII, no puede establecerse para la arquitectura levantina o castellana de los siglos XV o XVI una dependencia servil respecto a Francia, a no ser que una todavía inexistente geocronología de las diversas trazas de monte utilizadas en el espacio del Mediterráneo occidental viniera a demostrarlo, lo que es dudoso. Muchas de ellas, a través de sus referencias geográficas, pueden vincularse con Montpellier —tan unida al medieval reino de Mallorca— o Saint-Gilles de Gard pero también a Mallorca, a Murcia, o La Guardia de Jaén o Sabiote.¹⁶ En otros casos, se podrían también subrayar los elementos comunes más que las diferencias, muchas veces forzadas, entre diferentes zonas europeas que emplearon el ladrillo y sus revestimientos como material fundamental de la arquitectura, antes y después de una fecha como la de 1500.¹⁷

ciano, Valencia, mayo de 1992, Valencia, Generalitat Valenciana, Consellería de Cultura, 1993, pp. 263-269. Sobre la importancia de la estereotomía en el ámbito español, véase también BÉRCHÉZ, J., *Arquitectura renacentista valenciana (1500-1570)*, Valencia, Bancaixa, 1994. También véase GÓMEZ MARTÍNEZ, J., *El gótico español de la Edad Moderna. Bóvedas de crucería*, Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Científico, Universidad de Valladolid, 1998.

¹⁵ Véase por ejemplo, tras el ya clásico texto de PÉROUSE DE MONTCLOS, J.-M., *L'architecture à la française. XVI, XVII, XVIII siècles*, París, Picard, 1982, y París, Picard, 2002; PAUWELS, Y., *L'architecture au Temps de La Pleïade*, París, G. Monfort, 2002, y PAUWELS, Y., «Du Louvre de Lescot au Louvre de Bernin: Architecture et éloquence entre Renaissance et Grand Siècle», en Mouchel, Ch. y Nativel, C. (eds.), *République des lettres, république des arts. Mélanges en l'honneur de Marc Fumaroli de l'Académie française*, Ginebra, Droz, 2008, pp. 415-426.

¹⁶ PALACIOS, J. C., *Trazas y cortes de cantería en el Renacimiento español*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1990; ZARAGOZÁ CATALÁN, A., «El arte del corte de piedras en la arquitectura valenciana del Cuatrocientos. Francesch Baldomar y el inicio de la estereotomía moderna», *Primer Congreso de Historia del Arte Valenciano. Actas*, Valencia, Generalitat, 1993, pp. 97-105; MARÍAS, F., «Trazas, trazas, trazas: tipos y funciones del dibujo arquitectónico», en Aramburu-Zabala, M. Á. (dir.) y Gómez Martínez, J. (coord.), *Juan de Herrera y su influencia. Actas del Simposio*, Camargo, 14-17 julio 1992, Santander, Fundación Obra Pía Juan de Herrera, Universidad de Cantabria, 1993, pp. 351-359; CALVO LÓPEZ, J., ALONSO RODRÍGUEZ, M. Á., RABASA DÍAZ, E. y LÓPEZ MOZO, A., *Cantería Renacentista en la Catedral de Murcia*, Murcia, C.O.A.Mu., 2005.

¹⁷ ARAGUAS, P., *Brique et architecture dans l'Espagne médiévale (XIF-XV^e siècle)*, Madrid, Casa de Velázquez, 2003, donde se opone abiertamente a la simplificación ahistórica de ciertas aproximaciones a los fenómenos del *mudéjar*. En otros casos, los fenómenos supuestamente unificados por unos materiales y unas técnicas comunes, debían ser explicados a partir de muy diferentes intencionalidades y referencias; véase, por ejemplo, sobre el supuesto «estilo Cisneros», MARÍAS, F., «Pedro Gumiel,

Este proceder nos llevaría a ampliar el campo de las geografías nacionales a ámbitos en los que serían más importantes los rasgos comunes que trascendieran fronteras que las diferencias en el interior de las mismas. Sin embargo, tendríamos que preguntarnos por la naturaleza, no sólo física, de estos límites, y ser conscientes de la naturaleza preferentemente social de los mismos en sus propios tiempos, políticos (reinos, estados feudales), religiosos (archidiócesis, diócesis, arciprestazgos, órdenes religiosas), culturales (universidades), etc. Y también a restringir nuestro ámbito a otras geografías menos vastas y más locales, teniendo en cuenta la vieja idea de *genius loci* en un sentido menos trascendente y más estrictamente histórico del utilizado, por ejemplo, por el arquitecto e historiador noruego Christian Norberg-Schulz (1926-2000) en su *Genius loci. Towards a Phenomenology of Architecture* (1980). En muchos casos, la arquitectura dependía y se hacía inteligible y autorreferencial en espacios básicamente locales, en los que la propia arquitectura de una ciudad se constituía —aún parcialmente— como modelo y referente de las nuevas creaciones de la misma en épocas posteriores;¹⁸ quizá esos ámbitos pretéritos no fueran tanto nacionales o regionales, sino que las identidades se basaran en otros presupuestos, para nuestra Península ibérica, castellanos, mallorquines, granadinos, sevillanos, toledanos, valencianos, zaragozanos, barceloneses y que, ni todas las regiones ni todas las ciudades hubieran sido capaces de desarrollar elementos arquitectónicos que pudieran identificarse como legibles y, en consecuencia, replicables.

Sería necesario, por una parte, recuperar las verdaderas unidades creativas —incluso identitarias— que eran más las ciudades como entidades que se veían en la época como objetos de estudio y generadoras de morfologías específicas, y los territorios que dependían de ellas; por otra, estudiar los vínculos y caminos que rompían fronteras y comunicaban centros locales, así como los tejidos comunes, como las tradiciones constructivas, o las funciones comunes a las que tenían que responderse en ámbitos geográficos muy diversos.

Francisco de Carabaña, la Universidad de Alcalá y el mito del *estilo Cisneros*», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, LVIII, Zaragoza, Publicaciones del Museo e Instituto de Humanidades «Camón Aznar», 1994, pp. 49-80.

¹⁸ Véase MARIAS, F., «Memoria, correspondencia e integración de las artes en la Edad del Humanismo (siglos XVI-XVIII)», en *Correspondencia e integración de las artes. 14.º CEHA. Actas del XIV Congreso Nacional de Historia del Arte*, Málaga, Universidad de Málaga, 2003, I, pp. 61-84. También en esta línea, LEMERLE, F., *La Renaissance et les antiquités de la Gaule*, Bruselas, Brepols, 2005, y LEMERLE, F., «Les élites antiques et les ruines de la Gaule 1500-1650», en Mouchel, Ch. y Nativel, C. (eds.), *République des lettres, république des arts. Mélanges en l'honneur de Marc Fumaroli de l'Académie française*, Ginebra, Droz, 2008, pp. 123-134.

No obstante, las geografías paradójicas de la actividad humana deberían llevarnos a otros mapas, por imaginarios no menos reales e incluso tangibles.¹⁹ La arquitectura, como las artes figurativas, no pertenece sólo al espacio físico donde se asientan sus edificios, sino asimismo a los espacios a los que éstos se refieren, a veces, o quizá la mayoría de las veces, intentando la negación relativa de elementos de su propia identidad local, para salir parcialmente del lugar de su asiento y referirse al mismo tiempo a otros.

Solemos poner el énfasis, en nuestras taxonomías arquitectónicas basadas en la terminología de los estilos, en la definición de lapsos temporales, como gótico o renacimiento. Históricamente, sin embargo, el significado de los términos «pre-vasarianos» empleados por los contemporáneos de los siglos XV o XVI —«a la romana», «a la francesa», «a la italiana» y no sólo «a la antigua» y «a la moderna»— no hacía referencia solo a un carácter de temporalidad, sino a geografías, a modos extranjeros que se deseaban copiar o al menos traducir a la lengua arquitectónica propia. Cuando se hacía arquitectura y se establecía la posibilidad de una elección entre alternativas diversas, cabían opciones encontradas cuya decisión final nos hablaría de unas intencionalidades específicas. Si en la villa castellana de Medina del Campo, en un documento contractual de 1529 relativo a la obra del Palacio del Doctor Domingo Beltrán que le dirigía el ya arquitecto regio Luis de Vega y contrataba el carpintero de Toro Francisco de la Fuente, se abrieron diferentes posibilidades; al especificarse las condiciones para la obra de carpintería de los artesanos del zaguán y de la cuadra, recuadra y retrete del piso noble de la casa, se señalaba que habría una solera y una guarnición de cinta y saltino con sus salidas y que podrían ser labradas bien con molduras romanas o con molduras castellanas —*de lo qual su merced más contento tuviere*—.²⁰ Quizá no todos los visistantes del Doctor Beltrán llegaron a ser capaces de discriminar las molduras y sus significados, pero para el dueño y aquellos con los que hablara de ello, la molduración escogida incorporaría unos significados claramente intencionales en su elocuencia.

Por ejemplo, mientras el Marqués del Zenete don Rodrigo Díaz de Vivar y Mendoza se encontraba en Italia, el 18 de enero de 1499, se con-

¹⁹ Hemos intentado una exploración coyuntural de espacios, arquitecturas y referentes muy lejanos (Troya, Egipto, Jerusalén), por ejemplo, en MARÍAS, F., «Las fábricas de la Reina Católica y los entresijos del imaginario arquitectónico de su tiempo», Bartolomé Arraiza, A. (ed.), *Los Reyes Católicos y Granada*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2004, pp. 213-226.

²⁰ Los documentos en GARCÍA CHICO, F., *El Arte en Castilla. La Colegiata de Medina del Campo y otros estudios*, Valladolid, Gráficas Andres Martín, doc. 10, pp. 102-104.

trataron en su nombre en Zaragoza a los alarifes musulmanes Brahem Monferriz y Mahoma de Brea y a sus oficiales moros. Se comprometían a hacer tres cuartos altos y bajos del patio, sus salas con techos de viguería, además de chimeneas, escalera, ventanas de yeso y, por último, las galerías del patio con sus pilares y arcos de ladrillo, a la manera del castillo del Cid de Jadraque, en Guadalajara, una de sus posesiones más queridas y formalmente más tradicionales, en el castillo de La Calahorra, cerca de la ciudad granadina de Guadix [fig. 4]. Existía para La Calahorra, por lo tanto, una traza bastante precisa, que quizá fuera del mismísimo Lorenzo Vázquez de Segovia (act. 1491-1515) —las condiciones no incluyen ningún dialectalismo aragonés o andaluz²¹—, supuestamente el introductor de nuestra arquitectura del Renacimiento en Castilla, o que tal vez imitara el castillo de la Aljafería, donde había trabajado Monferriz. Se estipuló que los oficiales, que hoy llamaríamos *mudéjares*, deberían incorporarse en marzo o abril de ese mismo año.²²

No obstante las decisiones tomadas, el 18 de febrero se les indicó desde Valencia a los alarifes que esperaran hasta recibir nueva orden, que quizá no llegara jamás; el Marqués había cambiado de opinión mientras estaba en Italia y se estaba a la espera de una nueva decisión al respecto. Lo que es seguro es que nada de lo contratado en Zaragoza se realizó, y hemos de pensar que lo que don Rodrigo estaba viendo en Italia —quizá en Nápoles, donde brillaban Castelnuovo con su marmóreo Arco de Triunfo de Alfonso V el Magnánimo, y el palacio de Poggioreale— le

²¹ Quizá se trate de un documento redactado por el maestro castellano, vecino de Guadalajara, Lorenzo Vázquez, hombre «con hacienda» y un hermano canónigo, maestro arquitecto del Cardenal desde 1491 y del Marqués desde 1496, con quien aparecerá en 1509 dirigiéndole la obra de La Calahorra.

²² Los documentos en MORTE GARCÍA, c., «Pedro de Aponte en Bolea. Y una noticia de La Calahorra (Granada)», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, LXVII, Zaragoza, 1997, pp. 95-122, comentados por MARÍAS, F., «Los Mendoza y la introducción del Renacimiento en España», en AA. VV., *Nobleza, coleccionismo y mecenazgo*, Sevilla, Real Maestranza de Caballería de Sevilla, 1998, pp. 29-44, y MARÍAS, F., «Arquitectura y urbanismo...», *op. cit.*, pp. 361-365, y MARÍAS, F., «El Codex Escorialensis: problemas e incertidumbres de un libro de dibujos de antigüedades del último Quattrocento», *Reales Sitios*, 163, 2005, pp. 14-35; SCAGLIA, G., 2001, «The castle of La Calahorra: its courtyard conceived by a florentine on the work-site», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, XIII, Madrid, Departamento de Historia y Teoría del Arte, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Autónoma de Madrid, pp. 87-96, y SCAGLIA, G., «El Codex escorialensis llevado por el artista a La Calahorra en el otoño de 1509», *Archivo Español de Arte*, 308, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Departamento de Historia del Arte «Diego Velázquez», Instituto de Historia, 2004, pp. 375-383; y ZALAMA, M. Á., «Arquitectura y estilo en la época de los Reyes Católicos», en *Isabel la Católica. La magnificencia de un reinado*, Madrid, S.E.C.C., Junta de Castilla y León, 2004, pp. 127-140.

Sobre estos presupuestos de modelos y mano de obra, no podemos pensar que la obra del palacio de Cogolludo, erigida por su suegro y primo el Duque de Medinaceli por estas fechas y atribuida a Lorenzo Vázquez, hubiera precipitado en el Marqués unos especiales deseos de configurar su nuevo patio sobre modelos italianizantes; al mismo tiempo, plantea nuevos problemas respecto a su atribución a Vázquez.



Fig. 4. La Calahorra (Granada), Castillo del Marqués del Zenete, patio. Foto: Fernando Marías.



Fig. 5. Santa María de Utebo, Torre. Foto: Fernando Marías.

impulsó a la mudanza inmediata o, al menos, a detener las obras mudéjares hasta su regreso.

Razones biográficas motivaron un cambio de modelos y el resultado y su retórica se modificaron para siempre con la nueva construcción, ya fuera realizada con materiales y maestros locales o con artífices y mármoles de Carrara importados desde Italia. Y no fue el único ejemplo del que tenemos incluso una prueba documental.

De fecha imprecisable, aunque anterior a 1522, sería el intento de construcción del palacio de Bellpuig d'Urgell por parte del virrey de Nápoles Ramon III Folc de Cardona-Anglesola, para el que ya había enviado un modelo en 1514; no sabemos con exactitud si debía de haber incluido importaciones, pero parece lógica tal deducción a partir del testimonio documental relativo a los modelos que en él debían utilizarse: *el patio ha de ser de canto de rajola con los frisos de piedra como en la placa de Verona (...) las crestas de arriba de los tejados han de ser verdes como la Lonja de Barcelona, y las chimeneas las lleva maestro Juan (...) que son como las de Ferrara (...) los pilares redondos y la base de la manera que esta aquí y el capitel como los que el ha visto en Pozoreale [Poggioreale].*²³ El documento es doblemente interesante, por su reflejo de un proceder de coleccionista de *souvenirs* y por demostrar un gusto completamente ecléctico, por no decir indiscriminado; la geografía de Bellpuig no se limitaba, sin embargo, a la de la propia localidad, a la del campo leridano, el condado de Cataluña o el reino de Carlos V.

Otro ejemplo, ahora plenamente aragonés, puede servirnos también, aunque no dispongamos en este caso de la ayuda de los documentos. A pesar de que se han señalado tradicionalmente las conexiones entre obras como las torres de Santa María de Sádaba (*ca.* 1549, de Juan de Landerrain) y de Santa María de Utebo (1544, Alonso de Leznes) [fig. 5], es difícil no distinguir sus radicales diferencias y, en el caso, de Utebo, su voluntaria referencia a las torres de San Pedro Vaticano en Roma, tal como las había proyectado Antonio da Sangallo il Giovane [fig. 6] y grabado —para su más amplia difusión mediática— en espléndidas estam-

²³ La primera cita procede, sin fuente ni fecha, de unas instrucciones de obra publicadas por José Ainaud de Lasarte; véase CARBONELL I BUADES, M., *Convent de Sant Bartomeu de Bellpuig. Guia històrica i arquitectònica*, Barcelona, Curial, 1994, pp. 18-20. Esta última cita podría hacer tanto referencia a Poggioreale de Nápoles como a la villa de Poggio Reale de Francesco II Gonzaga (1484-1519), IV Marqués de Mantua, en Mantua. Hoy también sabemos que durante 1512-1514 el virrey visitó en diferentes ocasiones la corte de Mantua y su castillo de San Giorgio, así como los palacios de San Sebastiano —donde ordenó que le dibujaran algunas techumbres de madera y vería *Los Triunfos de César* de Mategna— y la isla de Revere; también encargó una *Adoración de los Reyes* al pintor Lorenzo Costa (1514).



Fig. 6. San Pedro Vaticano en Roma, Antonio Labacco apud Antonio da Sangallo il Giovane.

pas abiertas por Antonio Labacco. Por encima de la evidencia de sus materiales latericios —que nos llevarían tanto hacia la tradición «mudéjar» como a la antigua romana y a «la moderna antigüedad» de Francisco de Holanda, debiéramos ser capaces de leer en sus precisas molduraciones —el *abc* de la arquitectura como señalara Diego de Sagredo— geografías clásicas. Y recordar siempre, que nuestros antepasados, los arquitectos y maestros de obras tanto como sus destinatarios, poseían una cultura visual arquitectónica y unos modos de lectura y discriminación que no eran los mismos de los historiadores del arte y la arquitectura del siglo XXI, siempre orgullosos y autocomplacientes con su extensa cultura producto de nuestros tiempos más que de los de los objetos de nuestro estudio.

