

La Sombra del *Quattrocento* en las postrimerías del siglo XV hispano. Ideas, ideales, modelos

Diego SUÁREZ QUEVEDO

Departamento de Historia del Arte II (Moderno)
Universidad Complutense de Madrid
disuarez@ghis.ucm.es

“Llevar sus cosas con suspensión.

La admiración de la novedad es estimación de los aciertos”

Baltasar Gracián¹

RESUMEN

Reflexiones sobre el binomio *Quattrocento-siglo XV hispano*, respecto al primero, incidiendo en el carácter primigenio del foco florentino y, en relación al segundo, con referencia a la familia Mendoza, su mecenazgo, obras y fundaciones. Se plantean tres vías de análisis centradas en Filarete y la planta hospitalaria cruciforme; Filarete, el edificio urbano y su almohadillado y la importancia y significación del *Codex Escorialensis* [28-II-12].

Palabras clave: Mendoza, Filarete, Hospital, *Codex Escorialensis* [28-II-12].

ABSTRACT

Reflections on the binomial *Quattrocento-Hispanic 15th Century*, focusing –for the former– on the original nature of the Florentine seat; and –in the latter– on the Mendoza family, its patronage, works and foundations. Three different analysis are set out, based on Filarete and the cruciform hospital plan; Filarete, the urban building and its soft rustication, and the significance of the *Codex Escorialensis* [28-II-12].

Keywords: Mendoza, Filarete, Hospital, *Codex Escorialensis* [28-II-12].

Incidir, puntualizar, significar y, de algún modo, reivindicar como ámbito artístico a Florencia, sin paliativos centro primigenio a todos los niveles de la cultura renacentista durante el *Quattrocento*, va a ser objetivo de este trabajo, constituyendo uno de los ejes y referentes de nuestro discurso; el otro punto se centrará en pautar y valorar la difusión y alcance de sus propuestas y repertorios artísticos en relación con el cuatrocientos español y cómo éste asume, selecciona y/ o reinterpreta determinados

¹ B. GRACIÁN, *Oráculo manual y arte de prudencia*, Huesca, 1647; citamos por E. BLANCO (ed.), Madrid, 2009, p. 102; suspensión, entendida aquí entre la acepción española figurada de suspender como *causar admiración*, y tal como se entiende en Retórica (Suspensión: figura que consiste en diferir, para avivar el interés del oyente o lector, la declaración del concepto a que va encaminado y en que ha de tener remate lo dicho anteriormente).

aspectos de significativa importancia y trascendencia en la subsiguiente asimilación del Renacimiento en nuestro país. Se trata de los primeros atisbos al respecto pero no por ello menos interesantes, ante todo en la paulatina adopción de modelos italianos, cada vez con mayor coherencia, entendidos entonces en lo que a arquitectura se refiere como *all'antico* o *a lo romano*, siendo el gótico sinónimo de “moderno”; los primeros van a ser referentes para toda Europa durante el siglo XVI.

Consideraremos y encararemos un acercamiento a este binomio *Quattrocento*–“siglo XV hispano”, mediante tres líneas de análisis con las consiguientes reflexiones, matizaciones e hipótesis serias y fundamentadas; todo como datos, propuestas y sugerencias, coherentes y válidas para subsiguientes investigaciones, al margen de cualquier aspecto pretendidamente conclusivo. Obviamente lo haremos atendiendo a los respectivos contextos italiano e hispano y a todos los niveles posibles en ambos casos, de tal modo que no sean sólo formas y modos los considerados, que también, sino tratar de abarcar relaciones y referentes artísticos en particular y culturales en general, teniendo muy en cuenta todo tipo de instrumentalizaciones, usos y pretensiones por parte de comitentes y/ o poderes fácticos del momento, tal como en cualquier época ha sucedido con la producción artística. En todos los casos, la familia Mendoza será eje y razón de nuestro estudio e interés, que pivotará sobre su mecenazgo, obras y fundaciones, singularmente y como trasfondo el Gran Cardenal don Pedro González de Mendoza (1428-1495).

Por otra parte, tal como la cuestión queda planteada, las referencias serán necesariamente a la última década del cuatrocientos y muy primeros años del siglo XVI; entendiendo que en sí mismo 1500 no significa nada, procede prolongar el concepto de “siglo XV hispano”, cuando menos hasta la muerte de la Reina Católica en 1504, o mejor hasta 1516, año del fallecimiento de Fernando el Católico. Con anterioridad, en general, no hubo interés al respecto, ni existen datos constatables en tal sentido, sí en las postrimerías del siglo, como las hemos denominado y acabamos de puntualizar, y además referidas sólo a facetas de la arquitectura, su planificación, estructuración y sentido, y, en todo caso, a la decoración que ésta conlleva. Soluciones y resultados parciales serán los invariablemente conformados y conseguidos, como iremos viendo, calificables a menudo de epidérmicos, pero de una gran significación y valoración cultural, como asimismo iremos reseñando.

Con una experiencia de casi un siglo, hacia 1490, una serie de tipologías y modelos habían sido ensayados y codificados teóricamente, o estaban a la sazón en esta doble vía práctico-teórica, con el refrendo y bajo ideas e ideales *all'antico*, en el ámbito cultural florentino y, desde sus presupuestos e impulso primigenios, en el resto de la península itálica, con sus matizaciones y aportaciones propias. Desde el punto de vista artístico, pero extrapolable a todas las parcelas de la creatividad y actividad derivadas del intelecto y estudio humanos, quedó así conformado todo un bagaje cultural, que continuó su desarrollo durante el *Cinquecento*, alcanzando un enorme prestigio a todos los niveles del conocimiento, de tal modo que fue tomado como referente primordial en la cultura occidental y considerado “a la medida del hombre”.

Desde la perspectiva de la historia del arte, resulta lícito considerar, ya en la segunda mitad del *Quattrocento*, una marcada tendencia, en programas, intenciones y significados, tanto en ámbitos privados como públicos, hacia la conformación de auténticos microcosmos propiciados por la conjunción e interacción de todas las artes, las denominadas mayores y muchas de las mal llamadas menores, con frecuencia incluso auspiciando la actividad de varios artistas al unísono.

En este sentido y cara al resto de la sociedad y contexto cultural, la arquitectura ante todo en el entorno urbano y en claves de representatividad y prestigio, tenía un papel de primer orden en su conformación exterior², algo así como un hito y llamada de atención que era entendida como el anuncio, a modo de una refinada imagen de su dueño³, lo cual no era óbice alguno en cuanto a otros alcances similares de su interior, pero éstos con una proyección e impacto más reducidos.

Como ejemplos bastante más estudiados, eludimos aquí La Calahorra y el patio de Vélez Blanco, a pesar de la obvia importancia de ambos, ya conformados *quasi* como microcosmos y cuando menos referentes de una arquitectura propiamente ya del siglo XVI.

Según terminología usual hoy día, se trata de “revisitar” obras, datos y aspectos estudiados, valorados y analizados como inicios del Renacimiento en España, o primeras formulaciones más o menos “renacientes”, ahora vistas desde la óptica del propio siglo XV y la diversidad de las artes, marco de estas *IV Jornadas Complutenses de Arte Medieval*, pautando y proponiendo a debate la proyección del *Quattrocento* y el alcance de la “sombra”, tamizada o no, de su foco primigenio, esto es, Florencia; en este sentido, la proyección y alcance de esa “sombra” constituye para el siglo XV hispano un brillante colofón que, con toda la coherencia de que somos capaces, trataremos de ir exponiendo y precisando.

Filarete y la planta hospitalaria cruciforme. El Hospital del Cardenal o de Santa Cruz en Toledo

A partir de 1451, Antonio Averlino o Averulino *detto il Filarete*⁴ (Florencia: c. 1400-Roma: 1469), al servicio y bajo comitencia de Francesco Sforza duque de Milán desde el año anterior, inicia una serie de obras que, el que fuera ilustre *condottiero* ahora en su rol de cabeza y cúspide de esta ciudad-estado, precisa –y

² Había sido éste uno de los anhelos y pretensiones constantes durante el *Quattrocento*.

³ Es lo que podríamos sintetizar como “arquitectura y ciudad”; así lo haremos en el presente trabajo, entendiendo que arquitectura incluye la decoración que le es inherente y el término ciudad, por su parte, como algo más amplio que el mero urbanismo, trazado de vías o conformación de plazas, sino teniendo muy en cuenta sus funciones y significados en el tejido urbano, la importancia de los edificios en –y por– sí mismos y su relevancia en su ámbito específico, así como la calidad y cualidad de la fundación y mecenazgo en cuestión, en claves de prestigio, significación y diferenciación sociales, usando y, si preciso fuere abusando, de un lenguaje artístico novedoso y con altas dosis de refinamiento.

⁴ Autoapelativo cultista y *all'antico* que, desde etimología griega, significa “el que ama la virtud”.

casi “necesita” en el contexto de la época— para consolidar su poder y proyectar una imagen auténticamente principesca prodigando un mecenazgo digno de su rango. Es el caso del *Trattato di architettura* redactado por el florentino, c. 1460-1464, en función y dedicado en principio a su *factotum* milanés⁵; no es un tratado *stricto sensu* programáticamente estructurado y de un alcance y pretensión profesionales, sino una serie de reflexiones en una dimensión empírica y elucubraciones personales, con partes y retazos francamente novelescos, por operatividad escrito en vulgar e ilustrado mediante un *corpus* de significativas imágenes y diseños, que, pese a no haber alcanzado la imprenta⁶, sí tuvo un notorio recorrido como manuscrito, convirtiéndose en importante referente de tipologías y soluciones arquitectónicas posteriores, tal como iremos precisando, y no sólo en Italia.

Filarete estructura buena parte de su tratado mediante diálogos del autor, su comitente Francesco Sforza y el joven Galeazzo Maria Sforza, principal sujeto de las explicaciones y ejemplos propuestos; el tema principal es la fundación y descripción, con todo tipo de detalles, de la ciudad de *Sforzinda* y su conformación, con sus murallas, puertas y foso, sus calles, plazas y edificios; entre estos últimos un gran Hospital, en sintonía con el *Ospedale Maggiore o Ca’Granda* de Milán que Filarete diseñaba y construía *de facto* a partir de 1456. En general, y esto es asimismo fehaciente en las ilustraciones, la racionalidad, funcionalidad y diseños de plantas geoméricamente sencillas y coherentes, presiden las planimetrías de la propia ciudad y de sus edificios, en tanto que los alzados de éstos son auténticas propuestas imposibles que, de manera caprichosa y fantástica, demuestran también una dimensión novelesca⁷.

La propuesta de hospital de Filarete, consiste en dos plantas de cruz griega como galerías de enfermos y convalecientes y un patio en cada uno de los ángulos externos; sendas plantas idénticas, pues, dispuestas simétricamente en torno a un espacio rectangular en el centro donde se ubica la iglesia de la institución para *Sforzinda*. Como tal tipología racional y válida se muestra en el tratado como versión dupla, adoptándose a partir de aquí una cruz solamente y sus cuatro patios como modelo de planta hospitalaria⁸, válida y adecuada funcionalmente en pro de

⁵ Dedicado finalmente por Filarete, tras la muerte de Francesco Sforza en 1466, a Piero de’Medici *il Gottoso* que, entre 1464 y 1469, detentaba el poder en Florencia.

⁶ Del tratado de arquitectura de Filarete, se tiene constancia de cinco manuscritos (entre ellos el denominado *Codex Valencianus*, desaparecido de la Biblioteca Universitaria de Valencia a mediados del siglo XX) y noticia de seis códices de una traducción latina preparada por Antonio Bonfini por encargo de Mathias Corvinus; asimismo, el rey de Nápoles se hizo con alguna copia. La primera edición es la de W. VON OETTINGEN (Viena, 1896) con introducción, el texto incompleto y la correspondiente traducción (Vid. J. SCHLOSSER, *La literatura artística. Manual de fuentes de la historia moderna del arte*, Madrid, 1976, p. 133).

⁷ Para todo, remitimos a ANTONIO AVERLINO “FILARETE”, *Tratado de arquitectura*, P. PEDRAZA (ed.), Vitoria-Gasteiz, 1990; el gran Hospital de Sforzinda, Libro XI, pp. 186-192.

⁸ De algún modo, la tipología reducida a dos amplios patios es ensayada en Roma, en una parte del Ospedale di Santo Spirito in Sassia, construido por Baccio Pontelli, 1474-1482, bajo comitencia de Sixto IV [Vid. L.H. HEYDENREICH, “Parte Primera. El Quattrocento”, *Arquitectura en Italia, 1400-1600*, Madrid, 1991, pp. 102-104; respecto a Lombardía e *il Filarete*, *ibidem.*, pp. 161-165]

la ventilación e iluminación de las galerías, es decir, higiénicamente correctas en consonancia con las prescripciones y aforismos de los textos de Hipócrates de Cos que, precisamente a mediados del *Quattrocento*, comienzan a ser conocidos y divulgados en sus traducciones latinas⁹. Como hemos indicado en general, el alzado propuesto por Filarete para su hospital es talmente una fantasía, tanto más sugestiva sobre el papel cuanto más inviable en cualquier sentido arquitectónicamente hablando.

Los florentinos del *Quattrocento* podían tener perfectamente claro el modelo y sus excelencias funcionales –tanto Filarete como Baccio Pontelli, asimismo nacido en la ciudad del Arno, para su hospital de Roma– en lo que fue el embrión o parte inicial, destinada a hombres, del Ospedale di Santa Maria Nuova en Florencia¹⁰, auténtico detonante y referente en la Edad Moderna de la planta de hospital cruciforme; planta, en cambio, que no interesó a Brunelleschi o al *Arte della Seta* a cuyo cargo estaba, para su diseño del Ospedale degli Innocenti, 1419-1427, en la florentina Piazza della Santissima Annunziata.

No es tanto, pues, que Filarete fuera florentino, cuanto el contar y conocer en su ciudad natal con este referente de Santa Maria Nuova que, además, en su núcleo primigenio¹¹ es una solución medieval, con lo que desde éste y vía Filarete pasamos a la tipología *quattrocentesca*. En efecto, se trata de una fundación de fines del *Duecento*, de 1288, por parte de Folco Portinari, padre de la *Beatrice* amada y cantada por Dante Alighieri; *Madonna* o *Monna Tessa*, aya de esta dama florentina, y hasta su fallecimiento en 1327 al frente de Santa Maria Nuova, fue la *Fondatrice delle Suore Oblate* (Franciscanas Hospitalarias). En la fundación Portinari¹², la cruz con las galerías de la sección de hombres data de 1313-1315, su ala Este es de 1334, en tanto que la Oeste es ya de 1479.

⁹ Los juicios y presupuestos de Hipócrates de Cos (c. 460 a. C.-c. 370 a. C.), considerado *Padre de la Medicina*, fueron conformando lo que hoy conocemos como *Corpus Hipocraticum*, cuyo volumen II incluye su tratado *De aere, aquae et locis*, en que analiza lugares y parajes, sus entornos y condiciones, en función de la higiene y de los efectos, ante todo aires y aguas, sobre el organismo humano y su salud; es ahora cuando en Italia la beneficencia y los consiguientes hospitales comienzan a considerarse competencia y deber de los poderes públicos y no sólo de la Iglesia en una dimensión de caridad cristiana.

¹⁰ Como “primer hospital entre cristianos”, era glosado, c. 1470, por el excelso literato y humanista florentino Cristoforo Landino en sus Comentarios sobre la Divina Comedia (*Vid. C. LANDINO, Scritti critici e teorici*, R. CARDINI (ed.), vol. I, Roma, 1974, p. 116).

¹¹ La conocida iglesia de *Sant'Egidio*, así como otro núcleo para mujeres que adopta una segunda planta cruciforme en sintonía con la primigenia y otras dependencias anejas, se añaden ya durante el *Quattrocento* y hasta los primeros años del siglo XVI; la denominada fachada de Buontalenti es de 1599.

¹² Al respecto, *vid. K. PARK y J. HENDERSON*, “The first hospital among christians: The Ospedale di Santa Maria Nuova in early sixteenth-century Florence”, *Medical History*, 35 (1991), pp. 164-188 (el esquema global de todo el conjunto hospitalario, fig. 1, p. 166); y *J. HENDERSON, Piety and charity in late medieval Florence*, Chicago, 1997.

Este tipo cruciforme cuya génesis hemos esbozado, fue el adoptado en España tanto en el Hospital de Santa Cruz de Toledo (hoy Museo) como en los reales de Santiago de Compostela y Granada¹³.

1 de octubre de 1494 es la fecha de la preceptiva Bula papal, expedida por Alejandro VI, para la fundación de un hospicio en Toledo por parte de Pedro González de Mendoza, conocido como el Gran Cardenal de España¹⁴ y a la sazón arzobispo de la Primada; todo estaba previsto al efecto¹⁵ cuando fallecía el Cardenal el 11 de enero de 1495 y, por tanto, resulta lícito suponer que la idea de planta cruciforme inspirada en Filarete también, por más que las obras no comiencen hasta 1504-1505, bajo diseños, como tradicionalmente se ha aceptado, de Enrique Egas¹⁶ (c. 1455-1534), entonces Maestro Mayor de la *Dives Toletana*.

Entre 1495 y 1504, como esclarecida albacea del testamento del Cardenal, fue la propia Reina Católica quien tomó las riendas de la fundación hospitalaria que nos ocupa; optó por cambiar la sede prevista en los entornos de la catedral por la más aireada e higiénicamente saneada en Toledo, del actual emplazamiento del Museo de Santa Cruz, solucionando todos los problemas y despejando los inconvenientes al respecto para disponer del solar preciso con cesiones de terrenos tanto por parte de la Casa de la Moneda, ya en 1504, como de varias instituciones conventuales vecinas; aún en 1505 y ya fallecida la Reina, tuvo que insistir y precisar acuerdos puntuales Fernando el Católico. Asimismo, en 1496, había obtenido Isabel la Católica nueva Bula de Alejandro VI para agregar al del Cardenal varios hospitales toledanos, quedando finalmente la institución como Hospital de Enfermos y Hos-

¹³ Lo fue a partir de la propuesta de Filarete, pero asimismo es de tener en cuenta cuando menos como eslabón *quasi* coetáneo del proyecto de Santa Cruz de Toledo, el caso del Hospital dels folls de Sancta Maria dels Ignocents de Valencia, germen, a partir de 1512 por sentencia de unificación hospitalaria de Fernando el Católico, del Santo Hospital General de Valencia. Fue fundado el Hospital dels folls en 1409 y sus constituciones datan del año siguiente; es ampliado y reestructurado, a partir de 1493, según una planta de cruz griega siguiendo asimismo el modelo de Filarete; de la fábrica anterior a 1545, resta hoy día solamente su portada, tras un desastroso incendio acaecido ese año.

¹⁴ Su título cardenalicio era el de la *Basilica Sanctae Crucis in Hierusalem*, esto es la romana basílica de *Santa Croce in Gesusalemme*; tanto su Colegio vallisoletano como este hospital de Toledo, quedaron bajo esta advocación de Santa Cruz, por más que la documentación, hasta el siglo XVII, insista a menudo en denominarle *Hospital del Cardenal* (Vid. P. ALCOCER, *Hystoria, o descripcion dela Imperial cibdad de Toledo...*, Toledo, J. FERRER (ed.), 1554 [Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla. Universidad Complutense de Madrid (en adelante BHMV-UCM), BH FLL 28124 y BH FLL 30336], Libro Segundo, Capítulo XXXVI, ff. 98v y 99r; existe edición facsímil, Toledo, 1973).

¹⁵ Al respecto, vid. A. ÁLVAREZ ANCIL, *Copia fiel del testamento del Cardenal Arzobispo que fue de Toledo Don Pedro González de Mendoza que original y auténtico existe en el Archivo de la Excma. Diputación provincial de Toledo*, Toledo, 1915; legó toda su fortuna para esta obra y nombró al Cabildo catedralicio de Toledo como su patrono y administrador.

¹⁶ Casi con total seguridad, al ser requerido Enrique en Granada y Santiago de Compostela, su hermano Antón Egas quedó a cargo de esta obra toledana, como ya sugería Azcárate desde 1958; respecto a Santa Cruz de Toledo, vid. V. NIETO ALCAIDE, "Parte primera: Renovación e indefinición estilística, 1488-1526", *Arquitectura del Renacimiento en España, 1488-1599*, Madrid, 1989 y reeds., pp. 24-28; y R. DÍEZ DEL CORRAL GARNICA, "Hospital de Santa Cruz", *Arquitecturas de Toledo*, vol. II, Toledo, 1991 (y reeds.), pp. 108-121.

picio o Casa Inclusa. Por tanto, como apuntábamos, a partir de 1504-1505, se iniciaba la construcción efectiva que, en 1514, permitió a los niños expósitos ocupar el edificio, continuando hasta 1524 algunas obras menores de complemento. La planta cruciforme quedó en Toledo conformada de manera fehaciente¹⁷; al parecer, prevista en principio la ubicación de una suerte de capilla con su retablo en el centro, esto es en el cruce de ambas galerías, se optó finalmente por situarla como fondo en el extremo de uno de los brazos de la cruz de planta, mediante una ligera prolongación del mismo, la cual, en simetría con lo que es la portada, en el extremo opuesto, de acceso desde una suerte de nártex o zaguán¹⁸.

De los previstos cuatro patios o claustros en el complejo de Santa Cruz de Toledo, sólo uno fue construido con su espléndida escalera, todo fundamentalmente obras de Alonso de Covarrubias *a posteriori*, seguramente contando con estructuras preexistentes¹⁹; la Reina Católica aseguró, por su parte, al mudar de sitio el Hospital, las ideas e ideales hipocráticos de “lugar, aires” y presuntamente “aguas” desde el Tajo, todo enderezado y encaminado a la salubridad respecto al binomio urbe e higiene.

Este hospital de Toledo, pues, debe mucho a los Reyes Católicos, a pesar de no ser propiamente fundación regia; fundaciones estrictamente reales, con Enrique Egas como arquitecto que las diseñó según sendas plantas cruciformes, fueron los hospitales de Santiago de Compostela (1499; obras: 1501-1511) y Granada (1511-1522/ 1525), en el primer caso, probada documentalmente y en el segundo atribuida con fundamento, la intervención de este arquitecto. Asimismo, en ambos casos gallego y andaluz, sólo se construyó *de facto* uno de los cuatro patios previstos y, también en los dos, uno de los brazos de la cruz de planta quedó atrofiado, para conformar una capilla simplemente, con la cual la idea-tipo de Filarete queda reducida a tres galerías y capilla; en este sentido, es el de Toledo el ejemplo más conspicuo y logrado al efecto, en relación con esta auténtica trinidad hospitalaria hispana, de soluciones más funcionales y de más importantes logros. Triada que, en el contexto de la época, figuraba como primigenia de lo que constituyó, y de tal manera era considerada, una eficaz política hospitalaria promovida y auspiciada por los monarcas. Política que incluso llegó a ser objetivo de alguna ironía-crítica literaria, desde luego *a posteriori*, como la que, para concluir este apartado, reseñamos a continuación.

¹⁷ La “sombra del *Quattrocento*” se refiere aquí a la planta; planta de hospital cruciforme a partir de Filarete y de base florentina y *trecentesca* en Santa Maria Nuova, como ya hemos adelantado; el resto del edificio, su alzado y decoración, responde básicamente a directrices y presupuestos gótico-mudéjares, y es algo que en este trabajo no nos atañe.

¹⁸ El quedar planteado así un eje prioritario del conjunto: portada de acceso-capilla de fondo con su retablo, es eso, señalar, marcar o potenciar un sentido o dimensión axial, que no una idea ni ideal góticos, ni de ningún otro signo o significación, como se ha llegado a decir.

¹⁹ En el ámbito del citado nártex, la portada central era el mencionado acceso al hospital propiamente dicho y la de su derecha, a su vez, la de acceso al patio construido.

En el *Viaje de Turquía*, donde consta como autor Cristóbal de Villalón, pero que ha sido atribuido a Andrés Laguna de Segovia²⁰, se incluye, a inicios del relato, un capítulo titulado *La fundación de Hospitales*; a la pregunta, del diálogo correspondiente, “¿Nunca se acabó aquel [hospital] que estaba cuasi hecho?”, se responde:

“(…) como la obra va tan sumptuosa y los mármoles que trajeron de Génova para la portada costaron tanto (...). Buen hospital sería mantener cada uno todos los pobres que su posibilidad livianamente pudiese sufrir a costas, y socorrer a todas sus necesidades, y si no pudiese dar a cuatro conténtese con uno”.

Asimismo se critica a la administración y el cuidado de enfermos en algunos hospitales:

“(…) para los enfermos tienen un asnillo en que los llevan a otro hospital para descargarse dél (...), que lo he visto en un hospital de los sumptuosos d’España que no lo quiero nombrar: pero sé que es Real” (figs. 1 y 2).

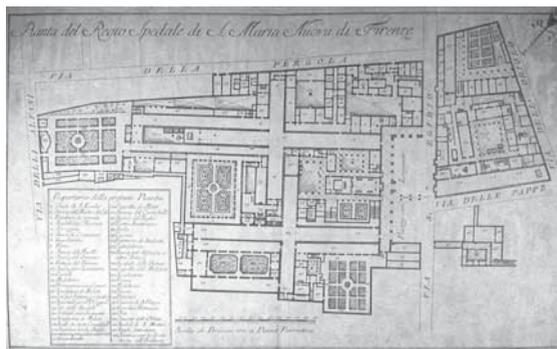


Fig. 1. Planta del complejo hospitalario de Santa Maria Nuova, Florencia; hacia la Via della Pergola, célula primigenia, siglo XIV (Florencia).

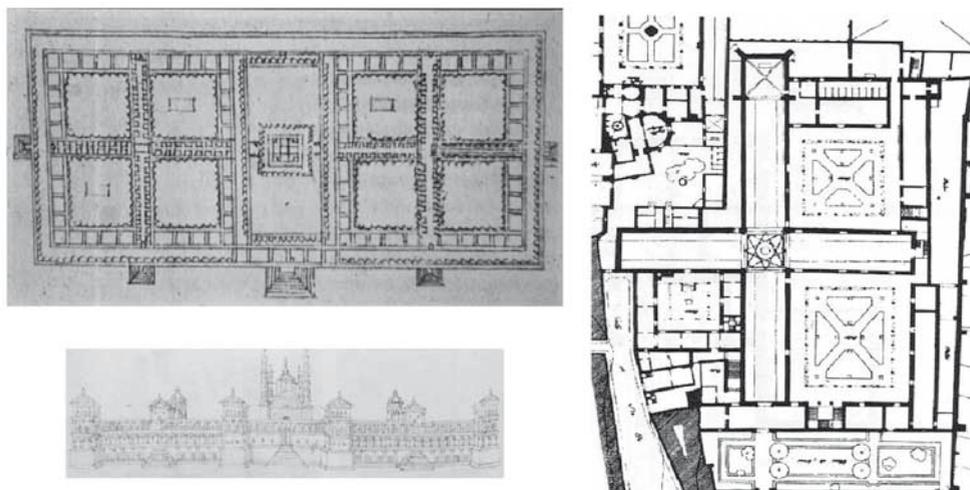


Fig. 2. izq., arriba: Filarete, *Trattato*, planta de hospital; izq., abajo: *ibidem*, alzado; dcha.: Hospital de Santa Cruz, planta (Toledo).

²⁰ Andrés Laguna (Segovia: 1499-Guadalajara: 1559), médico –lo fue del Emperador– y humanista, especialmente dedicado a la farmacología y botánica médica; un ejemplar de sus *Annotationes in Dioscoridem...* Lugduni [Lyon], 1554, es parte de los fondos de la BHMV-UCM [BH MED 688]

Filarete, el edificio urbano y su almohadillado. Colegio de Santa Cruz de Valladolid y Palacio de Cogolludo

Tras los serios daños que sufrió, en 1447, el castillo-fortaleza de Milán –auténtica ciudad en la ciudad– y que preludiaban una total ruina del edificio, Francesco Sforza, a partir de 1450 y ya como duque de Milán, acometió su restauración y rehabilitación para ser digna sede de su corte; desde entonces es el *Castello sforzesco* y el escudo con las serpientes, divisa de esta casa ducal, campea abundantemente en todo el complejo. Las torres cilíndricas de los ángulos del lienzo principal del perímetro, en cuyo centro se sitúa el acceso al amplio patio del *Castello*, son obra de Filarete, 1455-1457, cuyos curvos paramentos, en un *continuum* murario, presentan su peculiar almohadillado, ya entonces entendido como signo de distinción y muestra de una refinada decoración.

Como tema arquitectónico se trata, en rigor, de almohadillados, pues de hecho se dan significativas variantes al respecto; al parecer, fue un elemento importante, como almohadillado rústico, en la arquitectura militar federiciana, siglo XIII, del sur de Italia, pero tal y cómo se plantea y desarrolla en el *Quattrocento* ante todo en palacios urbanos²¹, es de raigambre florentina, tanto el almohadillado rústico (Palacio Pitti y piso bajo del Medici-Riccardi) como el almohadillado liso y extremadamente pulido (piano nobile del Medici-Riccardi, Palacio Rucellai y su consecuente, el Palacio Piccolomini de Pienza). La aportación de Filarete que, como florentino conocía bien los ejemplos y soluciones fundamentales de su ciudad natal, consistió, según todas las evidencias desde las citadas torres cilíndricas del *Castello sforzesco*, en tallar la cara rectangular visible de cada sillar resaltando su superficie mediante el rehundido de los contornos, de tal modo que, al ser siempre todo muy pulido, fue asociado a la talla propia de piedras preciosas y de ahí el término “punta de diamante”; este tipo de sillares alternan con otros cuadrangulares pero tallados en pirámide que muestra su vértice (en la inconclusa Ca’ del Duca [Palazzo Sforza, c. 1460]) en Venecia, con casi total seguridad según diseños de Filarete y en el Palacio Bevilacqua [Sanuti-Bevilacqua, c. 1480] de Bolonia y ya, pero bastante más tardío, el caso del Palacio de los Diamantes de Ferrara (Biagio Rossetti; posterior a 1492) con todos sus sillares, siempre de superficies muy pulidas, en pirámides puntiagudas; son los señalados, sin duda alguna, los ejemplos claves al respecto.

²¹ Siempre a base de sillares homogéneos, bien escuadrados, de un tamaño no excesivo y, como decíamos, en un *continuum* del paramento. Resulta hoy día una simpleza pensar o aludir a los palacios italianos como siempre de almohadillado rústico; bastaría comprobar los ejemplos citados, que son los fundamentales del *Quattrocento*. De hecho son muchas las variantes contabilizadas, excesivas acaso: *rústico*; *achaftanado* o *de inglete*; *corrido*; *de gola*; *de mayor a menor*; *diatónico*; *en caveto*; *en cuadros*; *en cuadros inversos*; *de punta de diamantes*; *hundido*; *ligado*; *punteado*; *redondeado*; *rehundido*; *vermiculado* o *de gotas de sebo*; lo usual en arquitectura, suelen ser las variantes siguientes: *rústico*, *corrido*, *en caveto*, *en chaflán*, *ligado*, *en punta de diamante*, *redondeado* y *vermiculado*. Por nuestra parte, atenderemos a la codificación serliana ya del siglo XVI.

Se trata en todos los casos de texturas continuas del muro, entendidas en su momento como recuperación y reinterpretación –y como tal un “renacer” más– de la Antigüedad Clásica, en la cual, tal como quedó conformado a partir de Filarete, no parece haber existido; en todas sus variantes quedó planteado como cultura arquitectónica y, en este sentido y en esta vía, luego codificado teóricamente, en 1537, por Sebastiano Serlio²². Son cinco, y alguna variante, los tipos que nos presenta y propone Serlio, como siempre en este tratadista clave, mediante imagen y texto en simbiosis plena; el que el boloñés denomina *ad imitatione di diamante in tavola*

plana, es el que nos va a interesar aquí, y que podemos denominar “tipo Filarete” que, en la idea e intenciones de este trabajo, “proyectará su sombra sobre nuestro siglo XV” (figs. 3 y 4).

Cuando en 1488 el cardenal Pedro González de Mendoza, en visita a Valladolid acompañando a los Reyes, pudo comprobar el estado de la construcción de la que entonces era su principal fundación y que acaparaba todo el interés de su mecenazgo, el vallisoletano Colegio de Santa Cruz, sufrió una gran decepción y de inmediato detuvo las obras; muy probablemente la suntuosidad y riqueza de la fachada del Colegio de San Gregorio, 1487, pesó en su ánimo y la solución gótica de su Colegio debió parecerle, por contraste, pobre y poco acorde con sus ideales de prestancia cívica y representatividad de su dignidad cardenalicia.



Fig. 3. Filarete, izq. y arriba dcha.: Torre del Castello sforzesco, Milán; abajo dcha.: det. Palazzo Sforza o Ca' del Duca (Venecia).

²² S. SERLIO, Libro IV, f. XVIIIv, como colofón de los órdenes toscano y rústico, y previo al dórico. Venecia, Francesco Marcolini da Forlì, 1537 (*Regole generali di architettura sopra le cinque maniere degli edifici...* BHMV-UCM [BH FLL 26963]; asimismo en la traducción, Toledo, Juan de Ayala, 1552 de Francisco de Villalpando, *ibidem* [BH FLL 12776]); al haber perdido el ejemplar italiano citado el folio en cuestión, remitimos a la edición facsímil: F.P. FIORE (ed.), *Sebastiano Serlio. L'architettura. I libri I-VII e Extraordinario (sic) nelle prime edizioni*, Milán, 2001, t. I, Libro IV, f. XVIIIv.

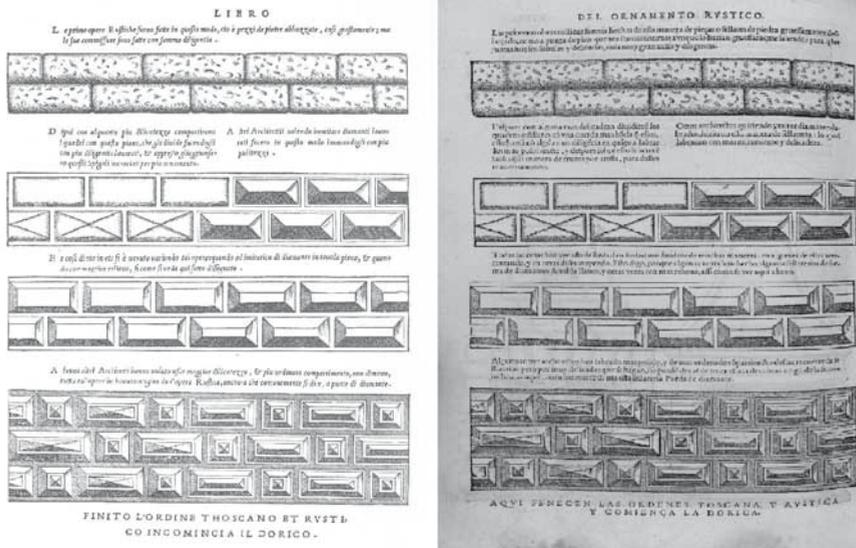


Fig. 4. izq.: Serlio, *Tratatto*, Libro IV, almohadillados; dcha.: Villalpando, *Tratado*, Libro IV.

Tras algunas deliberaciones y dudas, decidió que los trabajos continuaran, ahora bajo la dirección e incorporando algún diseño nuevo, como reseñaremos, de Lorenzo Vázquez de Segovia²³ que, desde estas fechas —c. 1490— será su arquitecto de confianza; entre los relativamente escasos datos conocidos de este artífice, sí consta su estancia en Italia, desde donde acababa de regresar imbuido del espíritu *quattrocentesco*, algo que de modo fehaciente plasmará en este edificio vallisoletano, cuyas obras estaban prácticamente concluidas en 1491.

Según las ideas apuntadas y obedientes también a los señalados ideales, debió convencer y satisfacer al cardenal comitente la propuesta de Lorenzo Vázquez de potenciar, destacar y diferenciar el paño central de los cinco de que consta la fachada del Colegio de Santa Cruz sobre la actual plaza vallisoletana homónima, por su división mediante seis contrafuertes góticos que los delimitan. Solución parcial, relativamente fácil y sencilla que no afectaba al resto de la construcción que así pudo mantenerse.

Es el almohadillado que hemos denominado “tipo Filarete”, al que se apela como base de la solución aplicándolo a este tramo central que, además de potenciar

²³ Al respecto, y en relación con este Colegio de Santa Cruz, *vid.* V. NIETO ALCAIDE, *op. cit.*, 1989, pp. 29-35; enfocado el estudio más hacia la desaparecida Casa-palacio de Pedro González de Mendoza en Guadalajara, pero que incluye un actualizado estado de la cuestión sobre Lorenzo Vázquez y toda la bibliografía al respecto desde Elías Tormo y Gómez Moreno, *vid.* R. ROMERO MEDINA, “La casa del cardenal Mendoza en Guadalajara. Una traza del arquitecto Lorenzo Vázquez con la colaboración de canteros tardogóticos valencianos y maestros moros aragoneses”, *Actas del XII Encuentro de Historiadores del Valle del Henares. Alcalá de Henares, 25-28 de noviembre de 2010*, Alcalá de Henares, pp. 1-21.



Fig. 5. Lorenzo Vázquez, Colegio de Santa Cruz, detalles y dibujo de la fachada (Valladolid).

y cualificar aún más el eje primordial del Colegio, con su propio planteamiento divisorio y sus pulidas texturas continuadas, queda netamente distinguido de los restantes de manera palmaria; se sitúa aquí la portada de acceso al edificio con un arco de medio punto completo, *a tutto sesto*, y enmarque de pilastras clasicistas; solución *all'antico* inmersa en el *medium* continuo que le proporciona el refinado almohadillado. Con toda la contundencia y diferenciación de este novedoso lenguaje y su significación, sentido e impacto en el ámbito urbano, el comitente debió quedar finalmente encantado, pudiendo, de algún modo, hacer ostentación de lo nuevo en y sobre la ciudad. Salvo las ventanas transformadas en el siglo XVIII, todo el lienzo de esta fachada con sus cinco tramos de este Colegio de Santa Cruz²⁴, se conserva en su estado primigenio (fig. 5).

²⁴ *Santa Croce in Gerusalemme*, recordemos, era el título cardenalicio del comitente, de ahí Colegio de Santa Cruz, cuya fundación databa de 1479 a partir de la pertinente Bula de Sixto IV; las obras efectivas no

Es de nuevo el almohadillado, su tipo y textura continua para toda la apaisada fachada, lo destacable e importante para nosotros en este trabajo, y que supone asimismo la “sombra”, como vamos viendo ya bastante alargada, del *Quattrocento*, protagonizada también, con toda probabilidad, por Lorenzo Vázquez, con la intención de lo novedoso y distintivo, en el sentido de excepcionalidad que le concedía Gracián en la cita con que iniciábamos este estudio; realmente redoblada y amplificada, en este caso, dada la privilegiada situación de la fachada, que ahora nos va a ocupar, como fondo de una amplia plaza y, de este modo, focalizando y dominando todo el entorno.

Nos estamos refiriendo, claro está, al Palacio de Cogolludo que, contemplado a una cierta distancia, incluso su portada y ventanas, quedan tan integradas en el almohadillado desplegado en toda su fachada –en un *continuum* de muy pulida textura, insistimos– captando verdaderamente la visión y la atención como una eficaz escenografía. Ya de cerca y en detalle, advertimos las cardinas góticas que decoran las columnas de su portada con arco de medio punto rebajado y sus ventanas asimismo góticas; eso sí, la portada y el escudo con orla que la sobremonta, conforman un preciso eje vertical en el centro del conjunto, al tiempo que las ventanas articulan perfectamente el segundo piso. El palacio quedó inconcluso, siendo esta fachada y poco más lo construido²⁵; es preciso respecto a este edificio no olvidar como referente el diseño de Filarete, incluido en su *Trattato*, para el Banco medicoeo de Milán²⁶.

El comitente de este palacio fue don Luis de la Cerda y Mendoza, sobrino del Gran Cardenal y duque de Medinaceli desde 1479, fecha *post quem* al respecto; asimismo por un testimonio literario-narrativo es citado como tal palacio en 1502, a su vez, fecha *ante quem* a tener presente. El resto de datos sobre este edificio son hipótesis fundadas, pero carentes de una certeza absoluta; de todas ellas acaso el papel de Lorenzo Vázquez como arquitecto de esta fábrica sea el más verosímil, dados los resultados visibles en la plaza y el preciosista almohadillado desplegado en la fachada, como hemos comentado, y su relación con la familia Mendoza desde su condición de arquitecto del cardenal don Pedro. En 1492, doña Leonor, hija del duque comitente, casó con don Rodrigo de Vivar y Mendoza, hijo del Gran Cardenal y marqués de Cenete; así las cosas, el propuesto intervalo 1492/ 1495-1502,

se iniciaron hasta 1486. De 1761 datan los diseños para la transformación de las ventanas, en origen seguramente góticas, proceso que concluye en 1768. El patio tanto en 1603 como en 1714, sí sufrió más profundas transformaciones, sobre todo en sus soportes, e incluso en la última fecha citada, con el añadido de un tercer piso.

²⁵ Dos pandas del piso bajo de su patio con arcos rebajados, y la decoración de una chimenea en el interior, remiten, en todos los sentidos, a la tradición gótica y gótico-mudéjar respectivamente; una serie de diseños para cerámica vidriada, al parecer, para zócalos y solería interiores de este palacio, remiten, por su parte, a la tradición de raíz islámico-mudéjar.

²⁶ Vid. FILARETE, *op. cit.*, 1990, Libro XXV y último, p. 186; respecto al Palacio de Cogolludo, vid. V. NIETO ALCAIDE, *op. cit.*, 1989, pp. 36-40.

parece el más probable como data del inmueble, en función de estar previsto como residencia del nuevo matrimonio, pero también se ha especulado con el año 1479 como inicio del proceso constructivo ligado a la concesión del citado ducado de Medinaceli, lo cual parece bastante menos verosímil (fig. 6).

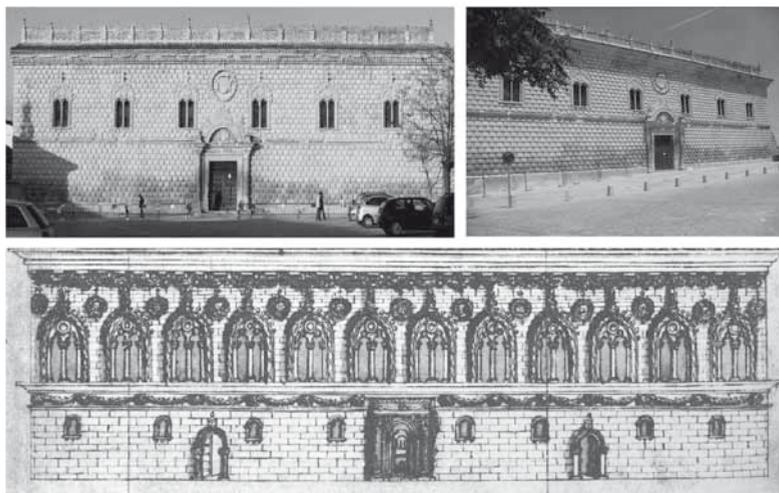


Fig. 6. Arriba: Lorenzo Vázquez, Palacio de Cogolludo (Guadalajara); abajo: Filarete, *Tratatto*, Banco mediceo (Milán).

Según lo comentado hasta este punto, resulta evidente y, a todas luces, parece algo buscado y voluntariamente pretendido en su momento, así como un espléndido logro aún hoy visible, el “dominio” de la plaza de Cogolludo por parte de la fachada del palacio y su expresivo almohadillado. Este cuidado externo como hito representativo y de significación del edificio, así potenciado –y con su fachada enfatizada– como objeto arquitectónico en el contexto urbano, en el caso del Palacio de Cogolludo se trata verdaderamente de una arquitectura protagonista²⁷, es algo a relacionar con Lorenzo Vázquez y, evidentemente, con el propio Cardenal Mendoza, como lo atestiguan las obras de acondicionamiento del espacio urbano –mejor, suburbano– ante su Casa-palacio de Guadalajara, al menos en 1486, mediante trabajos cofinanciados con el ayuntamiento de la ciudad y previos, como ha quedado documentalmente probado, a la construcción del edificio entre 1491 y 1495-1496,

²⁷ Es todo un proceso, notorio en el caso hispano, de ir significando la presencia en el medio urbano de palacios y casas nobiliarias, desde fachadas en este sentido inocuas, hasta ejemplos bajomedievales significativos en esta idea de exteriorizar y evidenciar el carácter y condición aristocrática del inmueble, como puede comprobarse, por ejemplo, en las portadas del Palacio de los Momos en Zamora (anterior a 1495) o en la Casa del Cordón en Burgos (1476; 1484-1497), en ambos casos, con motivos decorativos y estructurales fundamentalmente góticos, además, obviamente, de los temas heráldicos.

con Lorenzo Vázquez como tracista y director de las obras del mismo²⁸. Nada se nos ha conservado de esta suntuosa residencia²⁹, aunque, si no tenemos datos acerca de su fachada y/ o portada en el cuidado y preparado entorno, entonces suburbano de la ciudad de Guadalajara, contamos, en cambio, con las impresiones y comentarios, 1494-1495, de Münzer, precisamente en este caso notablemente encomiásticos, en contra del generalizado laconismo y tono de parquedad en sus juicios y calificativos que dominan en la crónica de su viaje por España y Portugal durante los citados años³⁰.

“La casa del Cardenal –nos reseña Münzer– extramuros de Guadalajara es una de las más bella de toda España. Yo he visto en Roma muchas de cardenales, pero ninguna tan cómoda ni con las habitaciones tan bien ordenadas como en ésta. Tiene un preciosísimo patio de dos galerías superpuestas con pequeñas salas y cámaras, todas con dorados artesones de dibujos y colores diversos mezclados con azul, diferentes unos de otros; dos salas de verano que dan al jardín, con columnas de mármol y refulgentes de tanto oro, que es difícil de creerse. (...) majestuosa capilla larga aunque no muy ancha (...) un bellissimo jardín, en cuyo centro hay una fuente con la cual se puede regar todo (...) [se alude a abundantes especies de aves exóticas] Creo que en el mundo no hay casa más espléndida”.

Elocuentes por sí mismos resultan estos comentarios del erudito viajero alemán, atento al refinado gusto del Cardenal, su amplia formación cultural y a la diversidad de soluciones y aspectos artísticos aplicados en su Casa-palacio de Guadalajara que podemos colegir. Como miembro de la ilustre familia de los Mendoza, cuya significación en el panorama hispano del siglo XV era ya sobresaliente a todos los niveles –es preciso y conveniente recordar aquí el apartado literatura-humanismo cifrado en su padre el Marqués de Santillana, hito de las letras españolas– contó, don Pedro, con una esmeradísima y privilegiada educación³¹, convirtiéndose en figura primordial en su contexto, con mucho durante el reinado de los Reyes Católicos, ante todo bajo coordenadas políticas, religiosas y artísticas.

Ecléctico suele ser un calificativo aplicado al Cardenal como mecenas que, dado el uso y el abuso de tal término en general ha llegado a adquirir una connotación *quasi* peyorativa; desde luego, no es el caso, y optamos por pluralidad y/ o diversidad más en consonancia con el personaje y su tiempo³². Hombre de ideas y presu-

²⁸ R. ROMERO MEDINA, *op. cit.*, 2010, que incluye un interesante y novedoso Apéndice Documental al respecto (pp. 17-21).

²⁹ Algunos capiteles adaptados hoy al cobertizo de la Iglesia de Santa María de la Fuente, sita frente a la Casa-palacio de don Pedro, proceden al parecer de ésta (*vid.* R. DÍEZ DEL CORRAL GARNICA, “Lorenzo Vázquez y la casa del Cardenal don Pedro González de Mendoza”, *Goya*, 55 (1980), pp. 280-285).

³⁰ HIERONYMUS MÜNZER, *Viaje por España y Portugal*, Madrid, 2002; cinco meses estuvo en España este humanista, médico, geógrafo y cartógrafo alemán, entre 17 de septiembre de 1494 hasta el 9 de febrero de 1495, y fue huésped del Cardenal Mendoza en su Palacio de Guadalajara.

³¹ Había estudiado en la Universidad de Salamanca, traducido *La Odisea*, obras de Ovidio y *La Eneida* de Virgilio.

³² En muy alto grado, sería el correspondiente a esas postrimerías del siglo XV hispano, tal como aquí las vamos acometiendo, a menudo puestas bajo el epígrafe: *El modelo italiano y las respuestas nacionales*.

puestos profundos y arraigados, cuando optaba por algo lo hacía a ultranza y con total convicción; tal fue el caso de su valoración de lo hispano-flamenco en pintura y escultura o la predilección por esas cubiertas mudéjares que reseña Münzer, de tanto prestigio en interiores palaciegos castellanos del momento, pero asimismo utilizando soluciones del *Quattrocento* como la planta cruciforme de su Hospital toledano o del alzado almohadillado del Colegio de Valladolid³³.

Asimismo es de raigambre clasicista, preconizado ya desde el *Trecento*, caso de Boccaccio y su *Decameron* por ejemplo, e ideal constante de todo el Renacimiento, el sentimiento de y por la naturaleza que emana del comentario de Münzer a propósito del jardín de don Pedro, que remite al *topos* grecolatino del *locus amoenus* en un pequeño *hortus conclusus* con su fuente y aves exóticas, lo cual unido a la funcionalidad de esta casa en la ciudad, la ordenación de las estancias, la racionalidad en su distribución y su ponderada comodidad, remiten a presupuestos albertianos³⁴ contenidos en el *De re aedificatoria*; ideas e ideales³⁵ que asumió y aplicó el comitente de modo contundente, con pleno convencimiento y sin alardes ni excesos, lo cual resulta tanto más significativo si tenemos en cuenta, una vez más, el testimonio de Münzer, que a las excelencias de la Casa de don Pedro en Guadalajara, contraponía el Palacio del Infantado, hecho más bien para la ostentación que para la utilidad.

La sombra del *Codex Escorialensis* [Ms. 28-II-12, RBME]

Lo que podemos considerar un *taccuino di disegni*, de pequeñas dimensiones (33 x 23 cm.), va a ser la base de la tercera vía que nos hemos propuesto analizar en este estudio; se trata del *Codex Escorialensis* integrante de los fondos bibliográficos de la Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial, que ostenta la signatura [Ms. 28-II-12].

Ingresó en El Escorial en 1576, junto a otros códices manuscritos, libros impresos y otros cuadernos de dibujos, que habían pertenecido a la importante biblioteca de don

³³ Seguramente exagerado un tanto a *posteriori*, pero muy elocuente respecto al caso vallisoletano, el Cardenal, al comprobar el resultado comentado de 1488 y su consiguiente disgusto al respecto, quiso “hechallo todo por el suelo y hazelle de nuevo, conforme a la idea que tenía formada en su ánimo generoso, con quien no se ajustaba lo que hasta entonces vio leuantado. Assí lo quiso executar si no se lo estoruaran los Reyes, alabandole mucho la obra y diziendo de ella muchos bienes y excelencias”, según testimonio de Pedro Salázar de Mendoza en su *Cronica de el (sic) Gran Cardenal de España, don Pedro Gonçalez de Mendoza...* Toledo, en la emprenta (sic) de doña María Ortiz de Sarauia, 1625 [BHMV-UCM: BH DER 17388; BH FLL Res. 1130 y BH FLL Res. 491]

³⁴ L. B. ALBERTI, *De re aedificatoria*, Libro V, capítulo XVIII. El tratado fue redactado por Battista Alberti en Roma, durante el intervalo 1443-1452, pero no fue publicado hasta 1485, aunque tuvo una notoria circulación como manuscrito desde su gestación (vid. D. SUÁREZ QUEVEDO, “Sobre las primeras ediciones del *De re aedificatoria* de Leon Battista Alberti”, *Pecia Complutense*, 9 (2009), edición digital)

³⁵ En principio, como idea e ideal *all’antico*, el monumento funerario del Gran Cardenal a modo de arco de triunfo en la catedral de Toledo, era de lo más sugerente, en relación con las intenciones de este trabajo, pero lo que hoy vemos son, al parecer, enmiendas y rectificaciones sobre lo que don Pedro había dispuesto por parte de sus herederos, muy a *posteriori* de su fallecimiento en 1495 (al respecto, vid. R. DÍEZ DEL CORRAL GARNICA, “Muerte y humanismo: la tumba del Cardenal don Pedro González de Mendoza”, *Academia*, 64 (1987), pp. 209-228).

Diego Hurtado de Mendoza³⁶; es decir, en época de Felipe II, que es cuando se le dota de cuatro hojas de guarda y respeto, añadidas, pues, *a posteriori* de los setenta y nueve folios originales que contienen una serie de dibujos italianos de finales del *Quattrocento*, en los respectivos anversos y reversos, quedando alguno en blanco; casi con absoluta seguridad, ni anteriores a 1480 ni posteriores a 1500. La casi totalidad de los mismos son vistas y diseños referidos a Roma y, por consiguiente, podemos colegir que realizados en la Ciudad Eterna³⁷; de hecho, en la cartela de uno de los grutescos del fol. 50 vuelto, puede leerse: “ROMA/ MCCCCLXXX/ XP”, que nos indica: Roma, 1480, o Roma, 1491, puesto que el XI parece añadido de otra grafía (fig. 7).

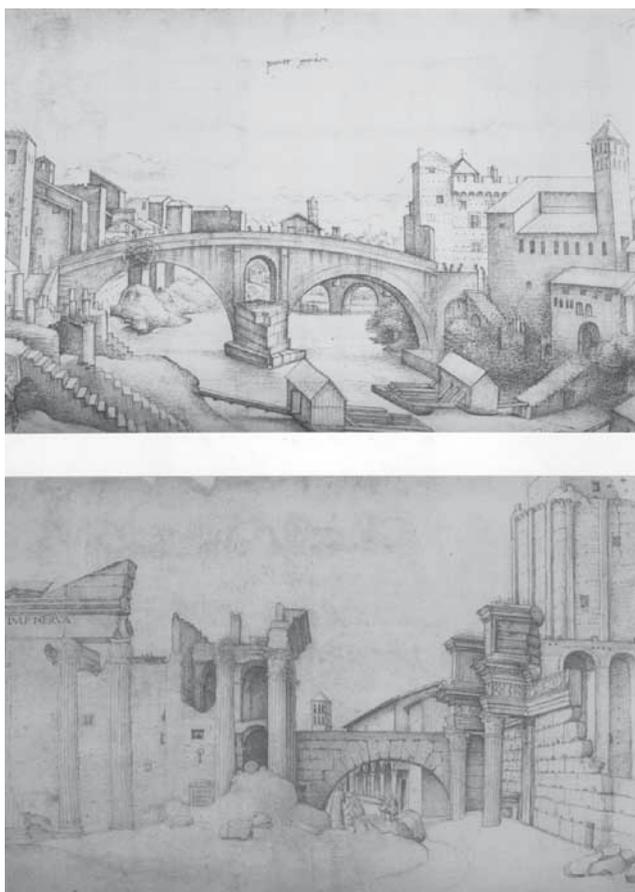


Fig. 7. *Codex Escorialensis*, vistas de Roma (Ms. 28-II-12, RBME).

Fue el citado Rodrigo de Vivar y Mendoza (c. 1466-1523), hijo del Gran Cardenal y primer marqués de Cenete³⁸, quien adquirió el *Codex*³⁹ en Roma, seguramente entre noviembre de 1502 y abril de 1503, durante lo que aparece documentado como “viajes a Italia”.

³⁶ Poeta y diplomático español, nacido en 1503 o 1504 y fallecido en 1575, embajador de España en Venecia, Roma y representante oficial en el Concilio de Trento. En el f. 1r, se hace constar como referencia ya de ingreso en El Escorial y como procedente de la biblioteca de don Diego, su anterior propietario: “exempla, 6, 1, iv-e 17, 217/ Libro de dibujos (sic) o antigüedades (sic)/ De mano, con 75 hojas utiles/ D. Dio. de Ma./ A/ e-ij-9”.

³⁷ No obstante, además de algunos expresamente de Tívoli, *attibolj* (ff. 32v y f. 36v), se reseñan una vista de *senighaglia* (f. 5r) y el Arco de Trajano en *anchona* (f. 47r).

³⁸ Título concedido por los Reyes Católicos en 1491; se refiere a la comarca andaluza de Cenete o Zenete en la provincia de Granada.

³⁹ Para todo, remitimos al magnífico facsímil, cuyas dimensiones resultan engañosas respecto al pequeño *taccuino*: *Codex Escorialensis 28-II-12. Libro de dibujos o antigüedades*, estudio introductorio de M. FERNÁNDEZ GÓMEZ, Murcia, 2000; con abundantísima bibliografía específica.

Salvo algunos dibujos finales específicamente arquitectónicos, el *Codex* responde a un planteamiento, uso y confección figurativos, y más propiamente pictóricos; en cambio, en el contexto hispano y en poder de los Mendoza, su *sombra* incidirá prioritariamente en decoraciones de edificios, o sea arquitectónicas. Tradicionalmente adscrito a un discípulo de Domenico Bigordi, *detto il Ghirlandaio* (Florencia: 1449-1494), pasó luego a considerarse simplemente como obra del taller de Ghirlandaio, para finalmente en el estudio previo al facsímil 2000, adscribirlo al propio maestro *capostite* de este fundamental taller de fines del *Quattrocento*.

Teniendo en cuenta que se trataba de un auténtico taller-empresa, con Domenico a la cabeza, sus hermanos Davide y Benedetto, su cuñado y todo un círculo en su entorno de discípulos y colaboradores, lo más razonable resulta pensar en una obra de conjunto requerida y auspiciada desde Florencia por Domenico y Davide, sus responsables primigenios; Domenico que ya había estado en Roma, c. 1475 y durante la empresa de la Capilla Sixtina en 1481, lo avalaría sabiendo de las posibilidades al respecto; esto es, toda una serie de dibujos de monumentos de la antigua Roma, *vedute* de la *Urbs*, relieves y motivos decorativos de todo tipo, así como de la *Domus Aurea* neroniana en las entonces conocidas como grutas del Esquilino. Suele decirse que el fin era para conformar composiciones con los mismos, *all'antico*, como datos y elementos secundarios en sus pinturas; en general, desde los frescos con historias de Santa Fina en San Gimignano y en la capilla Sassetti de Santa Trinita en Florencia, no eran para nada secundarios y, desde luego, ante el reto del ciclo de frescos encargados por Giovanni Tornabuoni para su capilla sita en el presbiterio de Santa Maria Novella de Florencia, hubo de acometerse una ampliación de todos los registros de que se disponía, en razón del prestigioso encargo y de la *dignitas* del comitente.

En efecto, el contrato para esta magna obra, redactado en latín y firmado por Giovanni Tornabuoni (*civis et mercator florentinus*) por una parte, y Domenico y Davide Ghirlandaio por la otra, el 1 de septiembre de 1485, expresaba la voluntad clara y detallada del comitente respecto a los distintos episodios de las vidas de la Virgen y San Juan Bautista, y expresamente quería que en ellos se representasen “figuras, edificios, caballos, aves y bestias numerosas y de cualquier género; y muy singularmente columnas, pilastras y capiteles de mármol ornados de oro fino”, según Giorgio Vasari nos relata en la biografía correspondiente de sus *Vite*, 1550 y 1568. Sería entonces una obra de varios pintores de ese círculo ghirlandaiesco a tal efecto ante todo y por tanto obra básicamente florentina que, las filigranas de algunos folios del *Codex*, representando la divisa medicea del anillo con un brillante engarzado con su parte puntiaguda vista, parecen constatar⁴⁰, del mismo modo que el tomar como referente para *El nacimiento del Bautista* en la Capilla Tornabuoni, la figura femenina, dibujada a partir de un modelo que entonces estaba en la plaza

⁴⁰ Vid. el citado facsímil en su “Estudio material del *Codex Escorialensis*”, pp. 44-49.

vaticana de San Pedro, esto es ante la basílica constantiniana, según el *Codex*⁴¹. De este ámbito pictórico florentino, pues, por calidad, soltura, habilidad, dominio del dibujo, finura y linealidad del trazo, en una dimensión *quasi* académica y de connotaciones ghirlandaiescas (fig. 8).



Fig. 8. izq.: Ghirlandaio, *Nacimiento del Bautista*, detalle, Capilla Tornabuoni, Santa Maria Novella (Florencia); dcha.: *Codex Escorialensis*, dibujo (Ms. 28-II-12, RBME).

Una atenta mirada a los dibujos del *Codex* y un conocimiento mínimo y un estudio

cabal de la obra de Andrea Mantegna (1431-1506), bastarían para desechar cualquier atribución al pintor paduano, que culminara su carrera como artista de corte en Mantua⁴²; el concepto y sentido de las ruinas por parte de éste, pleno de connotaciones arqueologizantes, nada tienen que ver con las del *taccuino* de la Biblioteca escorialense⁴³.

Fue en la arquitectura⁴⁴, y singularmente en lo que al repertorio decorativo aplicado a ésta se refiere, sobre la que el *Codex* proyectó su sombra *all'antico*, como ya

⁴¹ *Codex Escorialensis*, f. 51v; “*insulla piazza disancto petro*”.

⁴² Del mismo modo que no sería lícito pensar en talleres florentinos como el de Andrea Verrocchio o Antonio Pollaiuolo, por dicción y ejecución de los dibujos, al margen de que fuera o no factible, tampoco puede hacerse respecto a Mantegna, como se ha especulado recientemente sin razón y fundamento alguno; el *ductus mantegnesco*, su incisivo trazo y contornos, su expresividad y patetismo habituales, están en las antípodas de los dibujos contenidos en el *Codex* (vid. M. MANCINI, “Andrea Mantegna e il *Codex Escorialensis*: ragionamenti intorno alla diffusione delle immagini di Roma nel primo Cinquecento”, *Mantegna e Roma. L'artista davanti all'antico*; Roma, 2010, pp. 99-124); realmente no existen aquí tales *ragionamenti* y sí un estado de la cuestión denso, complejo y excesivo desde el acceso del *Codex* a El Escorial, los juicios de Antonio Ponz a fines del siglo XVIII y la bibliografía subsiguiente, todo ello ya publicado y valorado, para concluir sin solución de continuidad en Mantegna, que sí estaba en Roma en una fecha posible, que se interesa por temas *all'antico* e imágenes de Roma, como casi todos los ámbitos artísticos y culturales del momento.

⁴³ Así, el f. 27v del *Codex*, con una vista del *Pons Fabricius* o *dei Quattro Capi* (c. 64 a. C.), que es referenciado como *ponte giudeo*, tal como era conocido durante la Edad Media (*Pons Judacorum*); o la interesantísima vista del Foro Transitorio o de Nerva (*Codex*, f. 57v) de fines del siglo I d. C., en realidad sólo inaugurado por Nerva y realmente construido por Domiciano, con dedicación y bajo tutela de Minerva.

⁴⁴ Seguramente atendiendo al gusto del Gran Cardenal y a las directrices de su cualificado mecenazgo, los subsiguientes miembros de la familia Mendoza, respecto a las artes figurativas, parecen haber puesto un “veto”, en cambio, a “sombras del *Quattrocento*” que muy bien podían tener sus referentes en muchos de los dibujos del *Codex*.

hemos insinuado; dos son los edificios ligados a miembros de la familia Mendoza, sobre los que hemos de incidir y sobre los cuales ya hemos tratado en otro lugar⁴⁵, y ambos a poner en relación también con Lorenzo Vázquez, como todo respecto a este importantísimo maestro, con un punto de duda.

En primer lugar, el convento de San Antonio de Mondéjar, fundado en 1487 mediante Bula papal conseguida durante su estancia en Roma por don Íñigo López de Mendoza, segundo conde de Tendilla y primer marqués de Mondéjar⁴⁶; las obras no comenzaron hasta 1502 y estaban concluidas en 1509.

Son sólo ruinas de su iglesia lo que hoy podemos admirar, tras la exclaustación de 1836, su total abandono y continuado deterioro, a pesar de todo, interesantísimas; templo gótico que parece seguir el tipo conventual Reyes Católicos, afea sus nervaduras sobre una suerte de entablamento tan insólito como inútil constructivamente hablando, bajo el cual quedaban dispuestas pilastras clasicistas que articulaban la parte inferior de los paramentos interiores de la iglesia⁴⁷.

En cuanto a su portada, además de similitudes, que se han destacado, con el Colegio vallisoletano de Santa Cruz, parece claro que se toman aquí como referentes, para su ornamentación italianizante, dibujos y motivos del *Codex Escorialensis*, grutescos y delfines⁴⁸ en concreto. Un arco rebajado y sobremontado por un frontón triangular,



Fig. 9. Lorenzo Vázquez, Convento de San Antonio de Mondéjar (Guadalajara), restos de su iglesia.

hace las veces de ático en esta portada, en cuyo cuerpo el arco, entre sendas columnas, es casi de medio punto completo, todavía, en cambio, de planteamiento abocinado (figs. 9 y 10).

El otro edificio de nuestro interés en este estudio, es el que fuera palacio –*Casas Principales*, en denominación de la época– de don Antonio de Mendoza, en la colación de San Andrés en Guadalajara-

⁴⁵ D. SUÁREZ QUEVEDO, “Formas y modos renacientes en la arquitectura de 1500”, *Boletín del Ilustre Colegio Oficial de Doctores y Licenciados en Filosofía y Letras y en Ciencias*, 147 (2003), pp. 16-18.

⁴⁶ Se trata del denominado *Gran Tendilla*, en cuyo séquito de vuelta a España en ese año de 1487, regresaba de Italia, al parecer, Lorenzo Vázquez.

⁴⁷ Al respecto, *vid.* V. NIETO ALCAIDE, *op. cit.*, 1989, pp. 23-24.

⁴⁸ El delfín evocado, invocado y representado frecuentemente, y siempre con un sentido positivo, en la literatura, mitología y en el arte clásicos, pasa por ser un motivo decorativo eminentemente florentino a fines del *Quattrocento*, tras su *recuperación* en el taller de los Della Robbia (*vid.* [Delfín, *addenda*] al final de este trabajo). En el *Codex*, f. 21r, con detalles de entablamentos, dos de los mismos presentan delfines como elementos decorativos en sus frisos.

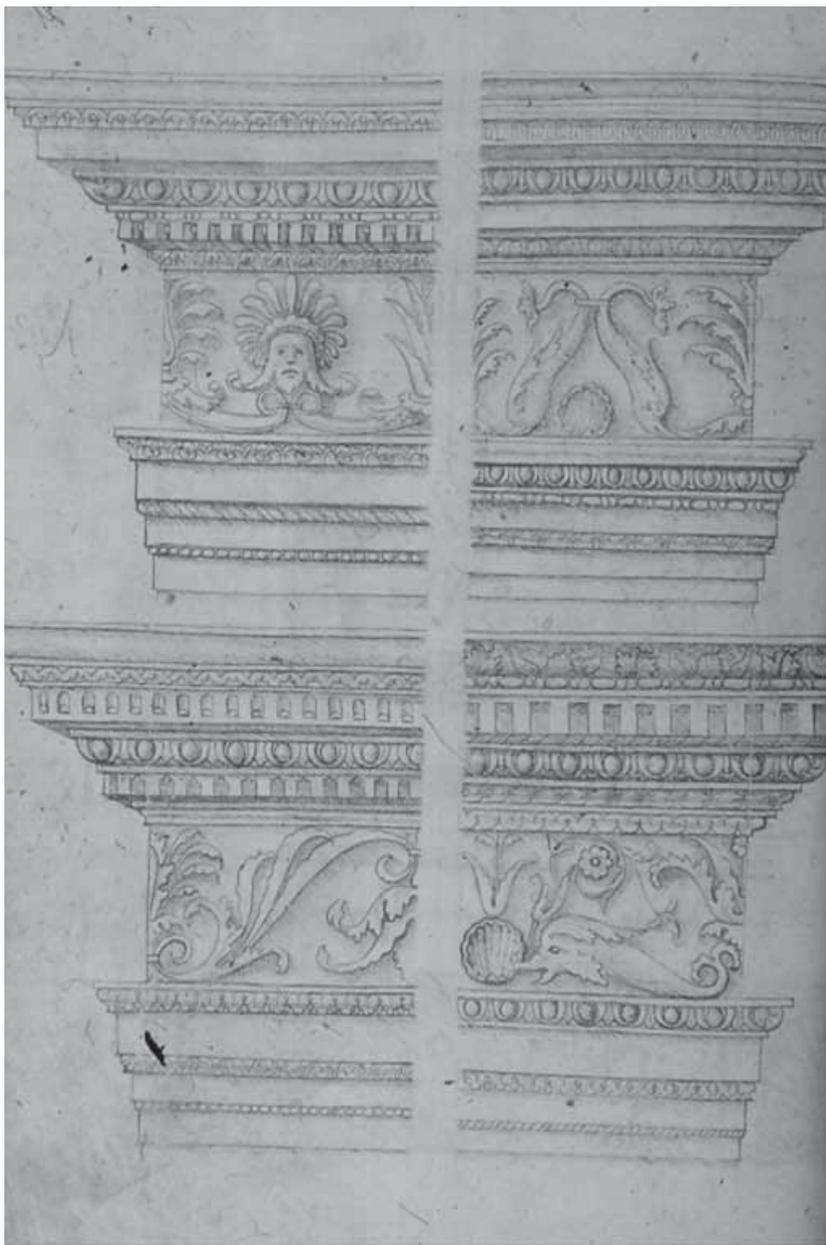


Fig. 10. *Codex Escorialensis*, entablamentos (Ms. 28-II-12, RBME).

ra (Lorenzo Vázquez: c. 1500-1506); tras el fallecimiento del comitente en 1510, pasó a ser beaterio de mujeres y luego quedó integrado en el convento de la Piedad, fundaciones ambas de su sobrina y heredera doña Brianda que, precisamente en 1506, se había trasladado a Guadalajara a vivir con su tío en este inmueble. Tras al-

gunas transformaciones a inicios del siglo XX y condenado a un continuado olvido y abandono, ha sido felizmente rehabilitado y, desde fines de la década 1980-1990, es sede de un Instituto de Enseñanza Media⁴⁹.

Hijo –el séptimo del matrimonio– de don Diego Hurtado de Mendoza, primer duque del Infantado y segundo marqués de Santillana, y de doña Brianda de Luna, fue don Antonio gentilhombre de su tío el Gran Cardenal don Pedro González de Mendoza e hizo la carrera de armas, siempre un tanto oscura en las crónicas de sus parientes más ilustres, como “segundón” en su respectivo linaje; no obstante, fue un hombre prudente y culto que asumió su papel, favorecido, según las disponibilidades con que contaba, por su madre, en diversas mejoras de su herencia.

De la fachada del palacio, hoy bastante trastocada, es de destacar su portada, cuyo frontón acentuadamente triangular que fue eliminado, toma como referente un dibujo del *Codex*⁵⁰, en tanto que el cajeadado de sus pilastras presentan elementos decorativos que,

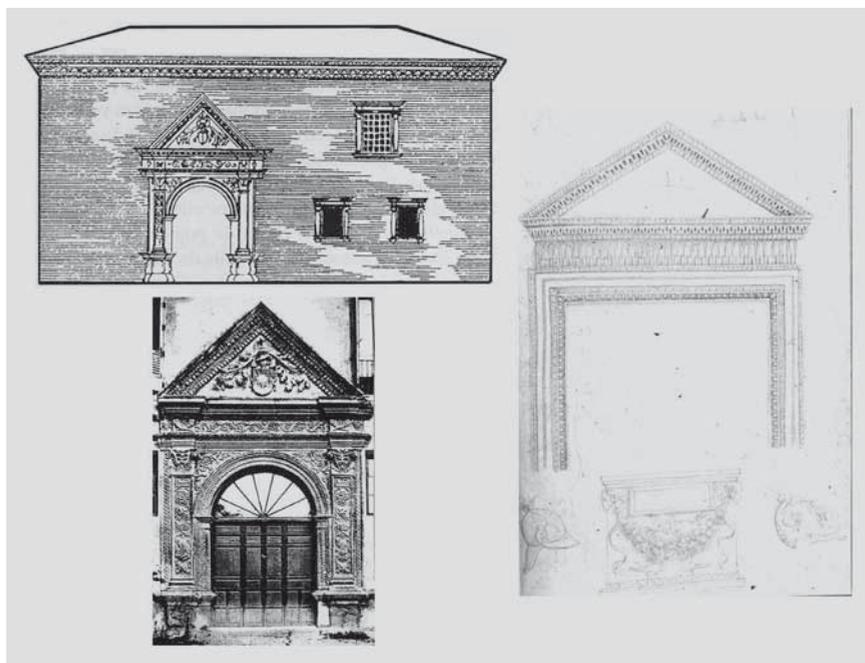


Fig. 11. Lorenzo Vázquez, Palacio de don Antonio de Mendoza, fachada y portada originales (Guadalajara); dcha.: *Codex Escorialensis*, portada (Ms. 28-II-12, RBME).

⁴⁹ Vid. A. HERRERA CASADO y A. ORTIZ GARCÍA, *El palacio de Antonio de Mendoza en Guadalajara*, Guadalajara, 1997.

⁵⁰ *Codex*, f. 42v; *apresso asanbastiano ad ostium aliq. Siena*; portada adintelada con puntiagudo frontón triangular, dos cascos bélicos y un cyppus en el centro inferior. La relación con Francesco Todeschini Piccolomini, Cardenal de Siena y futuro papa Pío III (1503), explicita que entonces formaba parte de su colección; al parecer se trata del Cipo Vipsania Thalassia del British Museum.

como recuerdo de su vida militar, incluyen cascos, escudos y lorigas *all'antico*, que, a su vez, encuentran en el *Codex* oportunos referentes⁵¹. El acceso efectivo de esta portada, mediante una solución arco-dintel genuinamente *a lo romano*, es un vano con medio punto *a tutto sesto* (figs. 11, 12 y 13).

El otro ámbito clave de esta construcción, es su hermoso patio adintelado, de dos pisos y una notable escalera tipo claustral en una de sus pandas; esbeltas columnas clasicistas quedan sobremontadas por zapatas de madera sobre los respectivos capiteles.

Muy cuidadas en su diseño y decoración, estas zapatas quedan perfectamente integradas en el orden de ambos pisos y en su sistema de proporciones, al tiempo que se convierten en un elemento constructivo importante, que refuerza y amplía el apoyo del dintel y permite así espaciar las columnas, ganando en diafanidad cada hilera de las cuatro pandas del patio en sus dos pisos; cuestión ésta que Diego de Sagredo ponderará en su tratado *Medidas del romano* (Toledo, 1526). Reseña tanto más oportuna cuanto que este elemento eminentemente derivado de la carpintería mudéjar, queda aquí –y a partir de aquí en ulteriores soluciones– *medido a lo romano*⁵² (fig. 14).

La importancia y eficacia del *Codex Escorialensis* que nos ha ocupado, como fuente y referente de modelos, parece clara, decisiva e incuestionable, más allá de todo tipo de comentarios y elucubraciones vertidas en torno al mismo y sus contenidos; junto a la figura que no por difusa resulta menos importante de Lorenzo Vázquez de Segovia y sus cultos comitentes de la familia Mendoza, que hemos ido destacando, nos han permitido un recorrido, creemos que muy sugestivo, jalonado con significa-



Fig. 12. Lorenzo Vázquez, Palacio de don Antonio de Mendoza, portada y detalles tras su rehabilitación (Guadalajara).

⁵¹ Tal es el caso del dibujo del *Codex*, f. 18r; *alarcho male arriuatedo*, esto es, *Arco de Malborghetto*, mandado construir por Constantino en recuerdo y conmemoración de su victoria de Saxa Rubra, en la Via Flaminia aguas arriba del *Ponte Molle*, *Pons Milvius* o Puente Milvio sobre el Tíber; abajo cornisa ampliificada, seguramente del Arco de Constantino en Roma, junto al Coliseo.

⁵² Vid. V. NIETO ALCAIDE, *op. cit.*, 1989, pp. 40-44.



Fig. 13. *Codex Escorialensis*, elementos e indumentarias militares (Ms. 28-II-12, RBME).



Fig. 14. Lorenzo Vázquez, Palacio de don Antonio de Mendoza, detalles del patio (Guadalajara).

tivas manifestaciones artísticas, desde 1488, a propósito de las cuales hemos ido desarrollando un conjunto de reflexiones sobre lo que podemos, en efecto, considerar una diversidad más en las artes de nuestro rico y plural siglo XV y, con su mismo sentido y alcance, en la prolongación a los primeros años del quinientos que, en nuestro caso específico, constituyen una confirmación plena, tal como comentábamos al principio de este

trabajo; Lorenzo Vázquez ocupó los últimos años de su vida, entre 1509 y 1513, al servicio, profesionalmente hablando, del citado marqués de Cenete en La Calahorra granadina, donde los dibujos del *Codex* siguen siendo referentes claves; tras su fallecimiento otros arquitectos como Michele Carlone completaban la obra.

Dibujos sueltos o en *taccuni di disegni* como los de nuestro *Codex*, debieron y tuvieron que existir; del *Quattrocento* no son muchos los conservados, siempre dejando a un lado por excepcional todo el *corpus* leonardesco, y de ahí la importancia *per se* del que atesora la Biblioteca de El Escorial.

Insistiendo, una vez más, en la decisiva importancia y cualificación del foco florentino entonces y, de nuevo, remitiendo a Ghirlandaio, su taller y entornos, como hemos comentado, es preciso aludir al caso del arquitecto denominado en España Francisco Florentín, obviamente como reseña de su origen, y a su Portada de las Cadenas (1512-1520/1521, que fue la etapa de su Maestría Mayor) de la Catedral de Murcia y, ante todo, a su friso decorado con guirnaldas y cabezas de querubines, en todo semejantes a las que aparecen en la *Natividad de la Virgen*, de la citada Capilla Tornabuoni de Santa María Novella (fig. 15).



Fig. 15. izq.: Ghirlandaio, *Nacimiento de la Virgen*, capilla Tornabuoini, Santa María Novella (Floencia); dcha.: Francisco Florentín, detalle de la portada de las Cadenas de la catedral de Murcia.



Fig. 16 izq.: Ghirlandaio, *Funerales de Santa Fina*, detalle, colegiata de San Gimignano; dcha: *Codex Escorialensis*, capiteles (Ms. 28-II-12, RBME).

Una suerte de palmetas, utilizadas por Ghirlandaio ya desde 1475 (friso del ábside arquitectónico de su fresco de los *Funerales de Santa Fina* en San Gimignano), aparecen en varios diseños del *Codex Escorialensis*⁵³ y asimismo en edificios mendocinos (Santa Cruz de Valladolid, Palacio de Cogolludo, convento de San Antonio de Mondéjar o en el palacio de don Antonio de Mendoza en Guadalajara), a menudo conformando capiteles “convincientemente clasicistas” (fig. 16).

Delfín, *addenda*

Delfín y pareja de delfines; su *renacer* a fines del *Quattrocento*; dos hechos incuestionables⁵⁴. Su presencia como motivos decorativos en el *Codex Escorialensis*, como ya hemos reseñado, así como entre la ornamentación de la portada de la iglesia conventual de San Antonio de Mondéjar, como asimismo hemos indicado, tomando como referente datos incluidos en el *Codex*⁵⁵; así lo hemos propuesto.

⁵³ Incluidos algunos en el *Codex*, ff. 22r-v y 24r. Las referencias manuscritas de muchos dibujos incluidos en el *Codex*, algunas de las cuales hemos reseñado, son de un incipiente italiano, no latinas sino en vulgar que, no lo olvidemos, entonces y hasta al menos mediados del *Cinquecento*, era el dialecto toscano, la lengua de Dante Alighieri; hacia fines del *Quattrocento*, Florencia y su *Signoria*, sobre todo bajo Lorenzo di Piero di Cosimo de' Medici (1449-1492), eran las más relevantes de toda Toscana; entre 1469 y 1492 detentó el poder, este Medici, el Magnífico por excelencia.

⁵⁴ *Vid. supra*, nota 48

⁵⁵ En dos de los frisos de los entablamentos del dibujo del *Codex*, f. 21r, así como la pareja de delfines de uno de los capiteles del dibujo del *Codex*, f. 24r.

Otra cuestión es la de ese “renacer” como motivo decorativo *all’antico* en el seno del taller de los Della Robbia⁵⁶; desde luego, nada más genuinamente florentino en el *Quattrocento* que Luca della Robbia y sus obras en barro cocido, vidriado y policromado, que tienen su continuidad, notoriamente acrecentada y divulgada, más allá de la calidad y cualidad artísticas de las piezas, por parte de su sobrino y heredero Andrea della Robbia; prolongándose este activo taller con Giovanni della Robbia y otros miembros de la familia hasta bien entrado el siglo XVI. De aquí lo reseñado de que pasa por ser un motivo decorativo eminentemente florentino.

En efecto, correspondiente a la década 1480-1490, una pareja de blancos delfines adornan la peana azul de la *Madonna del cuscino*, pequeña obra de devoción particular gestada, tomando como referente una obra previa y del mismo título de Luca, en el taller, acaso Andrea, acaso Giovanni, pero desde luego en el taller de los Della Robbia⁵⁷, y hoy en el Bargello florentino. Asimismo, sendas parejas de delfines conforman los dos capiteles de las pilastras del Lavabo, 1498, de la Sacristía de Santa Maria Novella⁵⁸, aún *in situ*, paradigmática obra de Giovanni della Robbia, auténtico *numen* tras la producción y herencia del cabeza de esta dinastía de magníficos artífices florentinos, el gran Luca della Robbia.

Roma y el *Codex*, hoy en El Escorial; *Codex*, Florencia, taller o círculos de Domenico Ghirlandaio, taller de los Della Robbia y Santa Maria Novella; *Codex* e iglesia de San Antonio de Mondéjar. Sugestivo, y al mismo tiempo complejo, panorama de lugares, modelos y referentes que, en esta breve *addenda*, nos limitamos a reseñar.

No obstante, no conviene olvidar, por otra parte, en este rico y plural panorama creativo y de re-creación *all’antico* de fines del *Quattrocento*, las importantes aportaciones del activísimo foco veneciano, ante todo Giovanni Bellini y su taller. Capiteles con parejas de delfines aparecen en la *Pala di San Giobbe*, decisiva pintura a muchos niveles de Giovanni Bellini, hoy en las Gallerie dell’Accademia de Venecia, obra posterior a 1480 y seguramente de 1485; asimismo un delfín y un ancla, constituyeron el emblema de las emblemáticas –valga la redundancia– prensas venecianas de Aldo Manuzio que, en 1499, publicaba la *Hypnerotomachia Poliphili*, con sus míticos texto e ilustraciones, ejemplo señero entre los incunables productos de la imprenta, al margen de su autoría y del debate, no del todo resuelto aún, acerca de Francesco Colonna.

Conformando el mito de Arión de Metimna, aparece en uno de los fingidos lunetos triangulares de la Camera Picta, 1465-1474, de Mantegna, en el Palacio ducal de Mantua y, como motivo decorativo, incluso en unos muy especiales *can-*

⁵⁶ Vid. G. GENTILINI, F. PETRUCCI y F. DOMESTICI, *Della Robbia*, Florencia, 1998.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 27.

⁵⁸ *Ibidem*, pp. 32-33.

delieri, en los fustes de sendas pilastras de la *Anunciación*, 1486, de Carlo Crivelli, hoy en la National Gallery de Londres. Es muy probable que existieran más en el *Quattrocento*, seguramente, y que el tema se extienda en exceso, además de no ser pertinente en las coordenadas bajo las que gravitan nuestras reflexiones aquí, procediendo, en consecuencia, finalizar estas consideraciones⁵⁹. Así las cosas, lo prudente a efectos del presente trabajo, sería insistir y retener los ejemplos incluidos en el *Codex* (frisos y capitel, señalados) y los delfines que adornan el friso, también citado, de San Antonio de Mondéjar.

⁵⁹ Parejas de delfines en capiteles de pilastras, hallamos asimismo en el Palazzo de Urbino (hoy *Museo Nazionale delle Marche*), que deben corresponder a Francesco di Giorgio Martini, o sea, motivos decorativos muy tardíos del *Quattrocento*, con toda probabilidad no antes de 1480.