

**EL IMPERIO Y LAS HISPANIAS  
DE TRAJANO A CARLOS V**

**L'IMPERO E LE *HISPANIAE*  
DA TRAIANO A CARLO V**

Bononia University Press  
Via Farini 37 – 40124 Bologna  
tel. (+39) 051 232 882  
fax (+39) 051 221 019

www.buonline.com  
email: info@buonline.com

© 2014 Bononia University Press

I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica, di riproduzione e di adattamento totale o parziale, con qualsiasi mezzo (compresi i microfilm e le copie fotostatiche) sono riservati per tutti i Paesi.

L'Editore si dichiara disponibile a regolare eventuali spettanze per l'utilizzo delle immagini contenute nel volume nei confronti degli aventi diritto.

ISBN: 978-88-7395-919-9

In copertina: Rilievo con rappresentazione di Traiano, Carlo V e Augusto. León, Hospital de San Marcos.

Progetto grafico: Irene Sartini

Impaginazione: DoppioClickArt - San Lazzaro di Savena (BO)

Stampa: Arti Grafiche Editoriali

Prima edizione: luglio 2014

**EL IMPERIO Y LAS HISPANIAS  
DE TRAJANO A CARLOS V  
Clasicismo y poder en el arte español**

**L'IMPERO E LE *HISPANIAE*  
DA TRAIANO A CARLO V  
Classicismo e potere nell'arte spagnola**

---

editores / a cura di

Sandro De Maria

Manuel Parada López de Corselas

Bononia University Press



# Índice / Indice

---

- IX      Agradecimientos / Ringraziamenti
- XI      Presentaciones / Presentazioni  
          Il Rettore dell'Alma Mater Studiorum - Università di Bologna  
          Il Rettore del Reale Collegio di Spagna a Bologna  
          Il Direttore del Dipartimento di Storia Culture Civiltà
- XIX     Introdcción / Introduzione  
          *Sandro De Maria, Manuel Parada López de Corselas*
- 1. La imagen del poder a través del tiempo / L'immagine del potere attraverso il tempo**
- 3        El imaginario regio hispano del siglo VI al XI  
          *Isidro G. Bango Torviso*
- 17      Architetture del potere: la Hispania nel Mediterraneo tra tarda Antichità e alto Medioevo  
          *Maria Cristina Carile, Enrico Cirelli*
- 33      *Avran da qui adelante todos dias nuevas de acasos qui avran plaser.* Una aproximación iconográfica a la imagen de Don Gil de Albornoz, militar, político, diplomático, intelectual y hombre de iglesia  
          *Álvaro Pascual Chenel, Fernando Villaseñor Sebastián*
- 55      La valorizzazione e diffusione del modello delle Tombe Regali di Palermo nella Penisola Iberica  
          *Laura Molina López*
- 65      El castillo palacio de Alba de Tormes, simbolismos clásicos en un edificio medieval  
          *Herbert González Zyma*
- 81      I sepolcri del condottiero Ferdinando Tamajo di Burgos e del vescovo Alfonso Gundisalvi di Toledo: committenza e potere spagnolo nella Bologna al tramonto del Medioevo  
          *Paolo Cova*
- 93      *A Prince according to his Heart.* The De-Hierarchization of Power before Art  
          *Marcello Barbanera*

- 111 El Arco de Sebastián Ramírez de Fuenleal, obra de Étienne Jamet (1546-1550).  
Propaganda católica en la catedral de Cuenca en tiempos de Carlos V  
*Laura María Palacios Méndez*
- 125 El emperador Carlos V en Belén. El cortejo de los Reyes Magos y las epifanías habsbúrgicas  
*Victor Mínguez*
- 141 Los encargos de tejidos italianos para Isabel de Portugal: 1531-1535  
*María José Redondo Cantero*
- 155 El *Carlos V* de Parmigianino  
*Santiago Arroyo Esteban*

## 2. La tradición clásica y el mito imperial / La tradizione classica e il mito imperiale

- 165 El Emperador de las dos religiones y el *Agnus* en San Isidoro de León  
*Montserrat Ordorica García*
- 185 Arte e ideología. Roma y Aragón a finales del siglo XI: la antigüedad clásica como mecanismo de legitimación de un nuevo reino  
*Marta Poza Yagüe*
- 199 El rey y sus consejeros. Geometría y organización espacial como expresiones del poder regio y su ejercicio en los manuscritos alfonsíes  
*Daniel Gregorio*
- 215 Il lauro, lo scettro e il globo. Catalizzatori visivi del potere imperiale dalla tradizione classica al Medioevo (e oltre): appunti  
*Fabrizio Lollini*
- 229 Oviedo y León, las ciudades del poder en el reino asturiano en los siglos IX-XI. La aplicación del modelo de ciudad clásica en el proyecto urbano  
*José Miguel Remolina Seivane*
- 243 Arte funerario y poder: el sepulcro de don Pedro González de Mendoza.  
Consideraciones sobre su origen e iconografía  
*Santiago Martín Sandoval*
- 261 El II conde de Tendilla como representante de los Reyes Católicos en Italia: su paso por Bolonia, Florencia, Roma y Nápoles  
*María Cristina Hernández Castelló*
- 271 L'uso di simboli del potere imperiale romano a Bologna da Giovanni II Bentivoglio a Carlo V  
*Simone Rambaldi*

## 3. Ambientes académicos y estudio anticuario entre España, Italia y Europa / Ambienti accademici e studio anticuario tra la Spagna, l'Italia e l'Europa

- 287 Serlianas durante el Renacimiento italiano y español: del triunfo de la religión católica al lenguaje imperial  
*Sabine Frommel, Manuel Parada López de Corselas*
- 319 Escaleras *de papel* en la Italia del Renacimiento. La *escalera imperial* a través de los tratados y de diseños no ejecutados  
*Alfredo Ureña Uceda*

- 331 Antonio Agustín, Bologna e l'antiquaria del Cinquecento  
*Sandro De Maria, Manuel Parada López de Corselas*
- 357 *Alma Mater* y Colegios en la emblemática: saber y poder en Bolonia y Valladolid  
*Patricia Andrés González*
- 367 Materiales anticuarios en el ms. ACG 69 de Pere Miquel Carbonell  
*Xavier Espluga*
- 383 Convertirse en Apeles. Los pintores y la lectura de la *Historia Natural* de Plinio en el Siglo de Oro español  
*David García López*
- 393 Hernando Colón y la arquitectura de la Antigüedad: notas sobre su interés por Vitruvio, Plinio el Joven y otros escritores antiguos a través de los libros de su biblioteca  
*Carlos Plaza*
- 407 Felipe de Guevara (c.1500-1563), anticuario  
*Elena Vázquez Dueñas*
- 419 Una Lucrecia del siglo XVI: los libros de Catalina de Aragón  
*Emma Luisa Cabill Marrón*
- 429 Dos lápidas conmemorativas en la capilla del Real Colegio de España  
*Carlos Nieto Sánchez*

#### 4. La pluralidad de las Hispanias / La pluralità delle *Hispaniae*

- 439 Antigüedad e historicismos en la España medieval. El Real Alcázar de Sevilla y la Alhambra de Granada  
*Juan Carlos Ruiz Souza*
- 455 La visión indígena en la platería novohispana: Gólgota y Montaña sagrada mesoamericana en la cruz de altar de la catedral de Palencia (México, s. XVI)  
*Ana García Barrios, Manuel Parada López de Corselas*
- 471 Cose dell'altro mondo: nuovi dati sul collezionismo italiano di oggetti messicani tra XVI e XVII secolo  
*Davide Domenici*
- 485 Un intento de diálogo con el mundo islámico en la España de los Reyes Católicos. La evangelización de Granada por parte de fr. Hernando de Talavera y la liturgia en árabe de fr. Pedro de Alcalá  
*Jesús Folgado García*
- 493 Arquitectura del Renacimiento en Canarias: particularidades de un clasicismo de periferia  
*Alberto Darías Príncipe*
- 505 Antonio de Mendoza. El hacedor del Imperio Carolino en América  
*Juan Chiva Beltrán*
- 517 La construcción heráldica del Imperio carolino en América. Los primeros escudos nobiliarios y urbanos  
*María Immaculada Rodríguez Moya*
- 533 Águilas bicéfalas allende los mares. Su presencia en el arte hispanoamericano a través del legado fotográfico de Diego Angulo al CSIC  
*Wifredo Rincón García*
- 545 Los autores / Gli autori



## Agradecimientos / Ringraziamenti

---

Este libro es resultado del deseo de los editores de estimular los estudios de tradición clásica, imagen del poder y confluencias culturales desde un punto de vista interdisciplinar y con especial atención a España y sus relaciones con la Antigüedad clásica y con el contexto mediterráneo, particularmente Italia, así como de reflexionar sobre las alternativas frente a dichos modelos. Nace a partir del “I Congreso Internacional de Historia del Arte y Arqueología en el Real Colegio de España en Bolonia” (13-14 de mayo de 2013), a cuyas contribuciones se han sumado algunos otros trabajos, todo ello supervisado por medio del sistema de pares ciegos y cuidadosamente revisado por autores, editores y editorial. Presentamos este trabajo como señal de respeto al Real Colegio de España, institución albornociana que este año de 2014 cumple su 650º aniversario.

Los directores del congreso, editores de esta obra, desean manifestar su más sincero agradecimiento a quienes amablemente asumieron la Presidencia de Honor de dicho encuentro, el Excmo. y Magfco. Sr. Ivano Dionigi, Rector del Alma Mater Studiorum Università di Bologna, y el Excmo. y Magfco. Sr. José Guillermo García-Valdecasas y Andrada-Vanderwilde, Rector del Real Colegio de España en Bolonia. El agradecimiento se hace extensivo a los secretarios del evento, Carlos Nieto Sánchez (UCM) y Álvaro Pascual Chenel (UAH); al comité asesor del mismo, formado por Begoña Alonso Ruiz (UC), Juan Miguel Ferrer Grenesche (Curia Vaticana), Ana García Barrios (URJC), Pablo González Tornel (UJI), Víctor Manuel Mínguez Cornelles (UJI), Jaime Olmedo Ramos (RAH-UCM), Wifredo Rincón García (CSIC, Instituto de Historia), Inmaculada Rodríguez Moya (UJI), Juan Carlos Ruiz Souza (UCM), Amadeo Serra Desfilis (UV) y Fernando Villaseñor Sebastián (UC); al encargado de diseño y mantenimiento del sitio web, Jordi Baño Ferrero-Villacrosa; a los colegiales y personal del Real Colegio de España; y a los estudiantes de la Università di Bologna que prestaron su desinteresada colaboración en tareas de apoyo y logística, Nadia Aleotti, Tommaso Amato, Sidi Gorica y Elia Rinaldi.

El éxito de esta empresa habría sido imposible sin el apoyo de las instituciones organizadoras, esto es, el Real Colegio de España en Bolonia (voluntad testamentaria de D. Gil de Albornoz) y el Dipartimento di Storia Culture Civiltà (Sezione di Archeologia) del Alma Mater Studiorum Università di Bologna. Asimismo, también contribuyeron al patrocinio del evento el Arzobispado de Toledo, la Universidad Católica San Antonio (Murcia), el Instituto Cervantes – Italia y el Marquesado del Cornigón. Prestaron su apoyo institucional el Consejo Superior de Investigaciones Científicas, la Real Academia de España en Roma, la Universidad Complutense de Madrid a través de su Departamento de Historia del Arte I (Medieval) y la Embajada de España ante Italia. En relación con el apoyo recibido por dichas instituciones, debemos reiterar nuestro agradecimiento al director del Dipartimento di Storia Culture Civiltà, Giuseppe Sassatelli, al arzobispo de Toledo, Braulio Rodríguez Plaza, al cardenal Antonio Cañizares, al presidente de la Universidad Católica San Antonio de Murcia, José Luis Mendoza, al director del Instituto Cervantes de Roma, Sergio Rodríguez López-Ros, y a Matilde Azcárate Luxán, Javier Martínez de Aguirre Aldaz y demás miembros del Departamento de Historia del Arte I (Medieval) de la UCM. Finalmente, felicitamos a la editorial Bononia University Press por la calidad de su trabajo, especialmente a Stefano Melloni y Mattia Righi.

Sandro De Maria  
Manuel Parada López de Corselas



Organiza y financia



REAL COLEGIO DE ESPAÑA  
BOLOGNA



ALMA MATER STUDIORUM  
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

Patrocina



**UCAM**  
UNIVERSIDAD CATÓLICA  
SAN ANTONIO



Apoyo institucional



# Serlianas durante el Renacimiento italiano y español: del triunfo de la religión católica al lenguaje imperial\*

*Sabine Frommel, Manuel Parada López de Corselas*

This article presents a panoramic view of the development of the so-called serliana or Serlian motif throughout the Italian Renaissance, focusing on the most relevant examples in the architecture of that period. The use of this motif during the Early Renaissance was pioneered by Filippo Brunelleschi in religious buildings. As its employment became widespread in a range of different settings, architects frequently incorporated local building traditions. It was only during the last twenty years of the Quattrocento that Giuliano da Sangallo and Leonardo da Vinci adopted the Serlian arch in residential architecture designed for the ruling elites. Thanks to Bramante and other artists such as Raphael, Baldassare Peruzzi, Antonio da Sangallo the Younger and Giulio Romano, the motif was extraordinarily popular during the High Renaissance period. Ever-increasingly complex and monumental compositions eased the adaptation of the serliana to both exterior and interior spaces, and in works such as the design by Galeazzo Alessi in Genoa, the imperial connotation of the motif is clear. This process illustrates the progressive transfer from the religious to the courtly sphere, and, at the same time, the permeability between the sacred and the profane. During the sixteenth century, Spain too was at the European avant-garde, due to its contacts with Italy and the latest fashions, such as the employment of the serliana in residential architecture, were followed in the fortified palace at La Calahorra, the Vich palace in Valencia, or the palace of Charles V in Granada, as part of a complex iconography of power. Throughout the sixteenth century, the serliana featured in that specifically-Spanish typology, the monumental altarpiece or retablo, as well as in monumental tombs. Italy was certainly the leading force in the process and had an indisputable influence on Spanish art, but the latter would develop its own original solutions in the sixteenth century, which matched the innovative character of Italian creations.

Presentamos una panorámica general sobre el desarrollo de la “serliana” durante el Renacimiento italiano, evidenciando los ejemplos que consideramos más relevantes en la arquitectura del periodo desde Filippo Brunelleschi, que instaura el motivo en ámbito sacro e inicia un importante proceso de difusión. Casi todos los arquitectos del Primer Renacimiento asimilaron la “serliana” en estructuras diversas, conjugándola con tradiciones locales. Habrá que esperar a los dos últimos decenios del Quattrocento para que Giuliano da Sangallo y Leonardo adopten el esquema también en la arquitectura residencial de carácter áulico. Gracias a Bramante y a otros artistas como Rafael, Baldassarre Peruzzi, Antonio da Sangallo el Joven y Giulio Romano, el motivo goza de extraordinaria fortuna durante el Segundo Renacimiento. Composiciones cada vez más complejas y monumentales favorecieron la permeabilidad entre exterior e interior, y en obras como aquellas de Galeazzo Alessi en Génova la “serliana” refleja una connotación imperial. Tal recorrido ilustra el progresivo trasvase del universo religioso al cortesano y, paralelamente, la permeabilidad entre lo sacro y lo profano. En el s. XVI también España se sitúa a la vanguardia de Europa en un diálogo con las últimas tendencias italianas, en particular con la “serliana” empleada en la arquitectura residencial, en el castillo-palacio de La Calahorra, el palacio Vich en Valencia o el palacio de Carlos V en Granada, como parte de una compleja iconografía del poder. Durante toda la centuria el motivo se introduce asimismo en una producción típicamente hispana, el retablo monumental, y sirve como escenografía para imponentes tumbas. Italia fue la gran protagonista del proceso e influyó decisivamente en España, pero esta última alcanzaría soluciones propias y originales en el s. XVI al mismo nivel innovador.

\* El presente trabajo, fruto de la estrecha colaboración de sus autores firmantes, es una primera aproximación general al estudio de la “serliana” en el Renacimiento italiano y español y sus confluencias, con especial atención al papel del motivo vinculado a ambientes monumentales de manifestación del poder. En futuras investigaciones se desarrollarán argumentos más puntuales. Las partes del texto correspondientes a S. Frommel (introducción y parte 1) han sido traducidas del italiano al español por M. Parada López de Corselas.

La serliana es uno de los motivos más significativos del léxico renacentista y goza de una prolongada fortuna que desde Italia irradia a casi todos los países europeos. Monumentos emblemáticos como la basílica de Palladio en Vicenza, el patio de la villa Giulia en Roma de Vignola o del palacio Marini de Galeazzo Alessi en Milán, o bien la fachada del corredor vasariano en Florencia que se abre a la rivera del Arno, no sólo manifiestan su carácter *all'antica*, sino también la extraordinaria ductilidad y versatilidad del motivo en condiciones y programas complejos. Si el motivo debe su nombre al arquitecto-teórico Sebastiano Serlio (h. 1480 - h. 1554), quien, efectivamente, lo adopta en numerosas fachadas de su *Quarto Libro* y su *Sesto Libro* –donde también lo emplea en algunos interiores–, remitiéndose particularmente a la tradición véneta, en realidad la serliana pertenecía al repertorio formal de los pioneros del Primer Renacimiento; de acuerdo a su formulación más pura, un arco central de medio punto flanqueado por huecos arquitrabados según un sistema jerárquico que cualifica el eje sobre los laterales. Veremos que en el ámbito monumental la adaptación a las exigencias constructivas y funcionales suscita frecuentemente variaciones y alargamientos que pueden diluir su clara dialéctica. La “serliana” se puede introducir en un arco más grande, sobre los intercolumnios laterales puede colocarse otro registro, o bien los vanos laterales pueden ensancharse. El motivo alcanza su expresión más literal como entidad autónoma, con función de ventana, cuyo esquema se transmite apenas sin mutaciones durante siglos. La adopción de la serliana se inscribe en las investigaciones sobre tipologías antiguas, conducidas por maestros que hacen converger una incipiente arqueología, estudios filológicos e imaginación artística. Poco después la *travata ritmica*, derivada del arco triunfal, será instaurada por Alberti en Sant’Andrea de Mantua, antes de expandirse a la arquitectura doméstica, en el *cortile* superior del Belvedere. A veces los dos prototipos se confunden en las creaciones renacentistas, pero no siempre las producciones de dicho periodo siguen una fuente antigua, sino que existieron numerosas variaciones e “invenciones” que conjugan elementos antiguos con tradiciones locales.

### Parte I: La “serliana” en el Renacimiento italiano

Se han dedicado varios estudios a la “serliana” pero, si estimamos correctamente, falta aún una reflexión de conjunto que tenga en cuenta su

evolución en ámbito monumental durante los siglos XV y XVI<sup>1</sup>. Presente ya en los albores del Primer Renacimiento, el motivo conoció un desarrollo importante y alcanza rápidamente diversos centros artísticos de la península Italiana, antes de migrar a otros países europeos. Casi todos los grandes maestros, Brunelleschi, Donatello, Leon Battista Alberti, Michelozzo, Leonardo o Giuliano da Sangallo, Il Cronaca, lo asimilaron en composiciones ligadas casi exclusivamente al ámbito religioso. Apoyándose en sus exigencias, los arquitectos del Segundo Renacimiento pudieron elaborar un variado abanico de nuevas soluciones; y no sólo en la edificación, sino que también en la pintura y la escultura la “serliana” constituye una inagotable fuente de inspiración. El hecho de que casi todos los artistas del Renacimiento dominasen varias artes favoreció una formidable permeabilidad entre ámbitos. Nuestro objetivo es escoger algunos ejemplos pertinentes, sin una aproximación demasiado categórica, así como trazar cómo el motivo pasó progresivamente del ámbito religioso al privado. Nuestro interés se focaliza en primer lugar sobre los testimonios monumentales y menos sobre relieves o reconstrucciones fantásticas, que exigen una investigación autónoma<sup>2</sup>.

### Un desarrollo ininterrumpido

Sistemas decorativos del “segundo estilo pompeyano” del periodo tardorrepublicano romano prefiguran la “serliana”, como el *cubiculum* de la villa de los Misterios en Pompeya, dominado por una escenografía<sup>3</sup>; o durante la dinastía Julio-Claudia la representación de un templo en la espada de Tiberio y de un frente escénico en el llamado corredor de las Águilas de la *Domus Aurea* de Nerón, así como varias emisiones numismáticas de Claudio en adelante con representaciones de un *nikaeion*, ninfeos y templos<sup>4</sup>. No sorprende que los arquitectos del Quattrocento utilizaran la serliana en el ámbito sacro, pues tanto en su forma

<sup>1</sup> Consúltense Wilinski 1965; Wilinski 1969; Jonge 1987; Jonge 1989; Jonge 1992.

<sup>2</sup> Las referencias bibliográficas no siempre se refieren a las investigaciones más recientes, sino que tratan de proponer las publicaciones que reagrupan diversos ejemplos tratados en este trabajo.

<sup>3</sup> Baldassarre, Pontrandolfo, Rouveret, Salvadori 2006, pp. 92-94; Sauron 2007, pp. 156-158.

<sup>4</sup> En general sobre los ejemplos antiguos y tardoantiguos *vid.* Parada López de Corselas e. p.

más “pura” como en aquella denominada “arco sirio”, jugó un papel de primer orden en arquitecturas con especial monumentalidad y significación, al menos desde el s. I a. C., en ejemplos tales como el llamado “Palazzo delle Colonne” en Ptolemais, residencia del gobernador romano, pasando en época antonina por ejemplos como la basílica y la puerta del ágora sur de Afrodisias, el arco de Adriano en Éfeso –iniciado durante el reinado de Trajano– y el templo de este emperador en la misma ciudad –posible primer ejemplo de “serliana” resuelta en “arco sirio” y rematada por frontón, el llamado “frontón sirio”–, o el llamado Canopo de villa Adriana, prolongándose en el espacio y el tiempo hasta monumentos como dos hipogeos de Palmira, multitud de templos y obras públicas de Asia Menor, Oriente Próximo y el norte de África en los periodos antonio y severo –en el que destacan los propileos del templo de Júpiter Heliopolitano en Baalbek– hasta expandirse en la Antigüedad Tardía a ejemplos como el palacio de Diocleciano en Spalato, el *missorium* de Teodosio, el marfil de los Lampadai, la *pergula* o cancel de altar de algunas iglesias y los platos de David, entre otros<sup>5</sup>. En la numerosa serie de ejemplos que pueden citarse, se aprecia una clara asociación del elemento a entornos especialmente monumentales en los que se manifiesta la elevada posición social de los comitentes y/o el carácter sacro del inmueble. Debido a la espectacularidad de la solución y a su versatilidad compositiva, la “serliana” era especialmente adecuada para enfatizar el eje rector de composiciones cada vez más complejas y que paulatinamente se fueron vinculando a la exaltación del Estado, la sacralizada figura imperial y sus émulos, por lo que tampoco extraña su pervivencia en numerosos ejemplos tardoantiguos y algunos medievales, pese a que el motivo dominante en la Edad Media sería la arcada triple, posible consecuencia de tales composiciones.

El templete de Clitumno próximo a Spoleto muestra que en los ss. VII-VIII el motivo también se conocía en Italia, ofreciendo un parangón al cual los arquitectos renacentistas se refirieron<sup>6</sup>. También la *pergula* de ejemplos como la capilla de San Prosdócimo en Santa Giustina de Padua, o el *fastigium* de la basílica de San Giovanni in

Laterano: dos de las cuatro columnas acanaladas estaban coronadas de un arco que invadía el frontón triangular, mientras que los intercolumnios laterales, más estrechos, cubrían con una cornisa<sup>7</sup>. La “serliana” no fue olvidada por los arquitectos medievales, que la usaron para los pórticos de acceso a iglesias –en soluciones que denotan una cierta metamorfosis, como la fachada de Saint-Trophime de Arlés–, inaugurando así una nueva tipología, que no obstante puede tener su precedente en ejemplos tardoantiguos como el pórtico de acceso al atrio de San Lorenzo de Milán, iglesia palatina de Teodosio I (fines s. IV d. C.)<sup>8</sup>, aún hoy en pie<sup>9</sup>. Hacia 1210, la fachada de la catedral de Santa Maria Maggiore en Civitá Castellana se acentúa con un poderoso arco central inscrito en un tramo de muro, flanqueado simétricamente por columnas jónicas que sostienen un arquitebe<sup>10</sup>. Otros arquitectos trataron de amalgamar el motivo con fórmulas y lenguajes tradicionales, como sucede en el vestíbulo de San Zeno en Pistoia, donde la cornisa recta reúne las arcadas laterales<sup>11</sup>. En este caso la tríada se completa con otros intercolumnios, en correspondencia con la longitud de la fachada. Un ejemplo como la capilla de los Scrovegni ilustra que a comienzos del Trecento Giotto puso la “serliana” al servicio de su programa pictórico: sobre la pared oriental la ornamentación del arco se continúa en una cornisa horizontal, apoyándose sobre soportes esbeltos y creando campos para acoger los episodios.

En Roma y Florencia existían variaciones de la “serliana” en edificios antiguos de notable autoridad, que influyeron a los arquitectos en su bús-

<sup>7</sup> Para dicha reconstrucción, hipotética, vid. Blaaw 1994, pp. 117-127. Fragmentos del fastigium podrían seguir en pie en época de Giovanni Rucellai, quien describe la basílica en 1450 (cfr. Zibaldone, p. 70); por su parte, Vasari cita en el proemio a *Le vite* (Milanesi ed., 1568, I, 225) las esculturas de Cristo y los doce apóstoles realizadas en plata que pertenecieron al conjunto.

<sup>8</sup> Lewis 1973, especialmente p. 207.

<sup>9</sup> O bien los pórticos de la *Chalké* del Sacro Palacio Imperial y de Santa Sofía de Constantinopla (época de Teodosio II, r. 408-450 d.C.), si sus reconstrucciones hipotéticas son correctas, vid. Schneider 1941; Russo 2007. Otra “serliana” tardoantigua en territorio italiano se conserva en el baptisterio de la catedral de Nápoles (ss. IV-V d.C.), vid. Hernandez 2004.

<sup>10</sup> Las decoraciones musivas de 1210 constituyen una de las más grandiosas obras de los marmoristas romanos Jacopo y Lorenzo y su hijo Cosma. Cfr. Boscolo 1993; Racioppa 2002; Creti 2012.

<sup>11</sup> Aún a comienzos del Cinquecento los trabajos continuaban, como la bóveda del vano central. Cfr. Acidini Luchinat 2003.

<sup>5</sup> Cfr. Calzona 2006, p. 78; Parada López de Corselas 2012a, 2012b y e. p.

<sup>6</sup> Como en el caso de San Sebastiano de Mantua, citado más abajo.



Fig. 1: Domenico Gagini da Bissonne, capilla de San Giovanni Battista, catedral de Génova.

queda de nuevos lenguajes arquitectónicos. En el Panteón, meta de peregrinaje de todos los artistas estudiosos del patrimonio de la Antigüedad, en el propio ingreso y en el gran nicho se emplea un gran arco de medio punto apoyado sobre tramos de entablamento sostenidos por pilastras; incluso la sección del pórtico –ilustrada por Serlio en su *Terzo Libro*– con su bóveda central y los laterales adintelados, sigue el esquema de la “serliana”. En el interior del baptisterio de San Giovanni en Florencia, monumento de planta octogonal considerado como templo de Marte, el nicho arcuado que acoge el altar está rodeado por tramos arquitrabados. Aunque no se tratan de “serlianas” en sentido estricto, estos sistemas ofrecen semejanzas con modelos antiguos y tardoantiguos, y favorecen su adopción.

### *Del interior a la fachada*

En la sacristía Vieja de San Lorenzo, capilla sepulcral de los Medici, Filippo Brunelleschi insaturó la “serliana” en la arquitectura renacentista e inició su extraordinaria fortuna: el entablamento frente al ingreso se interrumpe en correspondencia con un retranqueo flanqueado por *columnae quadrangulae*

que sostienen el arco<sup>12</sup>. Esta tríada no se debe solamente a una elección formal, constituye además una parte integrante del organismo tectónico. En la capilla Pazzi de Santa Croce, cuya planta rectangular responde a la función de sala capitular, los lados principales se tratan de modo análogo, mientras que sobre los cortos, la solución se traduce en un orden “ciego” en el cual, contrariamente a la “serliana” ortodoxa, el entablamento prosigue a través del arco central, solución que se daba en la Antigüedad, como por ejemplo en el *purgatorium* del templo de Isis en Pompeya. Fuera de Florencia se desarrollaron pronto configuraciones de una estupenda variedad, ofreciendo soluciones de fachada para el edificio sacro, gran reto de la arquitectura renacentista. Hacia 1454, Andrea di Lazzaro Cavalcanti, llamado “Bugiano”, discípulo de Brunelleschi, revistió la fachada de Santi Pietro e Paolo, iglesia llamada de la Madonna di Piè di Piazza en Pescia, con “serlianas” y, para adaptarlas al bloque edilicio de planimetría rectangular, invirtió las proporciones entre los intercolumnios centrales y los laterales<sup>13</sup>. Pero también los interiores se enriquecieron de nuevas variaciones de la “serliana”. En 1451 Domenico Gagini da Bissonne asimila con maestría en la capilla de San Giovanni Battista de la catedral de Génova (Fig. 1) el sistema de la capilla Pazzi: al arco central se adosan intercolumnios definidos por parejas formadas por columna y pilastra, que favorecen relaciones osmóticas con los espacios limítrofes<sup>14</sup>. Modelo muy semejante de fachada se representa en el Anuncio a Zacarías, pintado en la capilla Tornabuoni de Santa Maria Novella de Florencia por Domenico Ghirlandaio y su taller h. 1486-1490.

En Milán la tríada de la Vieja sacristía se parafraseó antes de 1468 en la capilla de Pigello Portinari, responsable de la filial milanese de la Banca Medici, que mediante tal adopción manifiesta su vínculo con los Medici<sup>15</sup>. Ventura Vitoni (1469) articula el coro de Santa Maria delle Grazie en Pistoia con una espléndida “serliana” que interpretata con virtuosismo el mismo modelo, pero renunciando al arco superior, y abriendo los intercolumnios laterales, enfatiza la transparencia entre la nave y el coro.

Giuliano da Sangallo, en su proyecto de 1488 para la iglesia de San Gallo en Florencia prevé mag-

<sup>12</sup> Bruschi 1998, pp. 68-70.

<sup>13</sup> Stegmann, Geymüller 1985-1908, vol. 2, tav. 3, 4.

<sup>14</sup> Giordano 1998a, pp. 195-196.

<sup>15</sup> *Ibid.*, pp. 178-179, 182-184.

nificar el alzado del coro, falqueado por las capillas laterales, con una “serliana”, añadida en la planimetría (GDSU 1574)<sup>16</sup>. No sabemos si el arquitecto conocía la serliana antigua, pero había estudiado profundamente el arco de triunfo que después varió en tantos de sus proyectos, hasta adoptar su sintaxis en la tribuna de los cantores de Julio II y la capilla Gondi en Santa Maria Novella<sup>17</sup>. Fiel sucesor de Brunelleschi, el Florentino ha percibido la “serliana” como motivo triunfal idóneo para expresar la supremacía de la arquitectura sacra. No sorprende por tanto que su discípulo Simone da Pollaiuolo, Il Cronaca, se inspirase para la finalización de la fachada de la iglesia de San Francesco o San Salvatore al Monte, organizando la pared del coro y del ingreso en “serlianas” de una monumentalidad inédita<sup>18</sup>.

Leon Battista Alberti, figura clave de la renovación del lenguaje arquitectónico y autor del primer tratado moderno de arquitectura, *De Re Aedificatoria*, proporciona a la fachada de la iglesia de San Sebastiano de Matua (1460) un ejemplo precoz y magnífico de frontón arcuado<sup>19</sup>, en el cual el arco se coloca sobre dos tramos de entablamento enlazándolos, inspirándose tal vez en el arco romano de Orange<sup>20</sup>. Parece no obstante más probable que Alberti se refiriese al templete de Clitumno, citado previamente, que el humanista pudo conocer, ya que habla de esta zona de Spoleto en su tratado<sup>21</sup>. En tal caso, ello se debería además a una tradición iconográfica difundida en este periodo según la cual dicho templete parece representar el Santo Sepulcro de Jerusalén<sup>22</sup>; el motivo podría indicar para Leon Battista Alberti el triunfo de Cristo y de la religión católica. Pero tal artista pudo tener en mente asimismo el *fastigium* de San Giovanni in Laterano, citado antes y que sin duda conoció<sup>23</sup>.

<sup>16</sup> Marchini 1942, p. 89, tav. VII.

<sup>17</sup> Vid. nuestra monografía (S. Frommel) sobre Giuliano da Sangallo.

<sup>18</sup> Pacciano 1998, pp. 360-361.

<sup>19</sup> Burns 1998, pp. 144-149.

<sup>20</sup> Giuliano da Sangallo hizo un dibujo del arco de Orange durante su viaje a Francia en 1496. Figura en su *Taccuino Senese* (Biblioteca del Comune di Siena S.IV.8, f. 23) y, de forma más minuciosa, en el *Códice Barberiniano* (Bibl. Apostolica Vaticana, cod. Barberiniano 4424, f. 25r).

<sup>21</sup> *De Re Aedificatoria*, Lib. 1, cap. VIII, p. 58. La datación en el periodo tardoantiguo ha sido propuesta por Russo 2000, I, pp. 87-143; Calzona 2006, pp. 77-80. Vid. también el dibujo de Francesco di Giorgio (GDSU 321Av), en Burns 1994, pp. 355-356.

<sup>22</sup> Barag, Wilkinson 1974, pp. 179-187.

<sup>23</sup> Calzona 2006, p. 79.

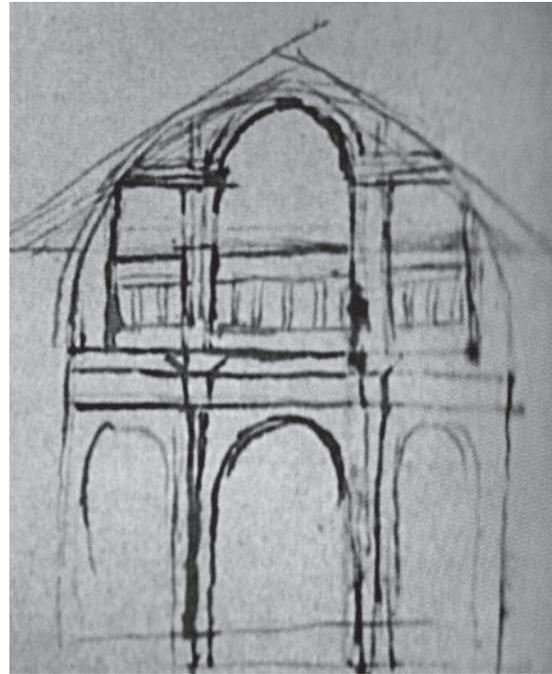


Fig. 2: Bramante, estudio para la fachada interna di Santa Maria presso San Satiro.

Bramante, en la tribuna de Santa Maria delle Grazie, mausoleo de Ludovico il Moro y Beatrice d'Este, encuadra el crucero del transepto, que sostiene la cúpula, con tres estupendas “serlianas” ornadas de tondos<sup>24</sup>. En 1487-1490 concibió un proyecto para la fachada interna de Santa Maria presso San Satiro en la misma ciudad, donde la “serliana” del segundo registro se corresponde adecuadamente con la estructura situada tras ella y soporta por vez primera una fachada a la antigua para una planta basilical<sup>25</sup> (Fig. 2). Quizás Bramante es también autor de la “serliana” en la cabecera de la iglesia de la cartuja de Pavía, ventana ubicada entre el ábside –colocado debajo– y el arco de encuadre de la bóveda interna<sup>26</sup>. Situada al final del eje longitudinal, la apertura guía el recorrido de los fieles y forma una amplia fuente de luz para el presbiterio. En cualquier caso el tema de la “serliana” goza de un extraordinario florecimiento en Lombardía a comienzos del Quattrocento, como ejemplifica el santuario de Saronno e San Maurizio al Monastero Maggiore<sup>27</sup>.

<sup>24</sup> Giordano 1998a, pp. 167, 190-191.

<sup>25</sup> Milán, Archivio dell'Ente Comunale di Assistenza di Milano. Schofield 1976, pp. 246-253; Schofield 2012, pp. 59-62; Frommel 2010, p. 44.

<sup>26</sup> Giordano 1998b, pp. 101-103.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 103.



Fig. 3: Donatello, Milagro del corazón del avaro, altar mayor de la basilica de S. Antonio de Padua.

En Venecia, el influjo florentino se une con unas predilecciones locales de sintaxis bastante particulares, idóneas para instaurar nuevas elaboraciones. En el atrio de la Scuola Grande di San Giovanni Evangelista un portal con frontón semicircular está flanqueado por dos tramos de muro ennoblecidos con ventanas con edículo rematado por frontón triangular<sup>28</sup>. Para San Giovanni Crisostomo (a partir de 1497), una *quincunx* que evoca modelos bizantinos, Mauro Codussi articula uno de los brazos laterales con una “serliana” sutil que crea una transición hacia la capilla<sup>29</sup>. También la arquitectura de los palacios debe a su creatividad innovadora tantas articulaciones inéditas, como la fachada hacia el patio interior del palacio Ducal, articulada por una trama compleja en la cual pilastras, lesenas y cornisa encuadran los arcos y los campos parietales<sup>30</sup>. En el palacio Zorzi en San Severo los arcos reposan sobre robustos pilares revestidos de pilastras geminadas que se continúan sobre el entablamento en forma de lesenas. El fuerte impulso vertical y el ritmo cerrado de enmarques se alejan de prototipos florentinos y el gusto veneciano ha encontrado una expresión elocuente en la pared que surge sobre el arco, delineando un refinado juego de luces y sombras, que Serlio asimila hábilmente en sus proyectos<sup>31</sup>.

Hemos visto que con frecuencia diversas alusiones se entrecruzan y no siempre es fácil dilu-

cidar si los arquitectos recurren a modelos antiguos, si querían evocar prototipos imperiales, actualizar tendencias autóctonas, o bien si existe una voluntad de crear ritmos más diferenciados. Algunos ejemplos de las artes “hermanas” revelan que los artistas adoptaron referencias análogas. En el bajorrelieve del altar mayor de la basílica de San Antonio en Padua (1443-1450), Donatello coloca los grupos del Milagro del corazón del avaro (Fig. 3), en un espacio flanqueado por dos monumentos que imitan el lenguaje clasicista de Leon Battista Alberti. Regida por poderosas pilastras acanaladas, la “serliana” del edificio a la izquierda traduce el sistema de la sacristía Vecchia en una estructura abierta. El arco que se prolonga en forma de bóveda de cañón recuerda no obstante el tabernáculo del crucifijo de San Miniato del Monte, de Michelozzo, y revela un gusto por nuevas combinaciones por parte del artista<sup>32</sup>.

El Encuentro de Salomón y la reina de Saba, en la puerta del Paraíso (1452), de Lorenzo Ghiberti, sucede ante un espectacular edificio que une el interior de una iglesia gótica con una fachada que parafrasea el arco triunfal. Dicha simbiosis de motivos y estilos ilustra asimismo una sintonía de los universos religioso y pagano<sup>33</sup>. Junto con Michele Giambono, el sienés Vecchietta representó, en la capilla de los Mascoli en la basílica de San Marco en Venecia, una Visitación que se desarrolla en una construcción articulada por una “serliana” cuyos estrechos intercolumnios laterales sostienen un

<sup>28</sup> Morresi 1998, pp. 231-233.

<sup>29</sup> *Ibid.*, pp. 229-231. *Vid.* también Fontana 2001, pp. 409-411.

<sup>30</sup> Jonge 1989, pp. 53-54.

<sup>31</sup> *Ibid.*, pp. 53-55.

<sup>32</sup> Poeschke 1980, pp. 73 y fig. 92.

<sup>33</sup> Bruschi 1998, pp. 92-94.

primer piso con arcos geminados coronados por frontones<sup>34</sup>. En la Alegoría de los orígenes del hospital de Siena (hospital de Santa Maria della Scala), Vecchietta ha traducido, con intensos efectos colorísticos, un monumento similar a aquel ideado por Ghiberti: un arco triunfal antiquizante forma la fachada de una iglesia del Primer Renacimiento<sup>35</sup> (Fig. 4). Esta visión arquitectónica podría ser un eco del descubrimiento, en Roma, de arcos de tres vanos por parte del pintor sienés<sup>36</sup>. Se revela nítidamente que en todas las artes, el uso de la “serliana” está ligado al estudio de lo antiguo, sea de modo directo, o a partir de dibujos que circulaban.

La acentuada jerarquía del esquema era un medio idóneo para temas religiosos, como en el caso del tríptico de Giovanni Bellini en Santa Maria Gloriosa dei Frari en Venecia (1488), donde la Virgen ocupa la parte central arcuada, mientras que los santos se sitúan en los laterales adintelados<sup>37</sup>. En Florencia, la capilla Corbinelli en Santo Spirito posee un altar realizado por Andrea Sansovino en 1490-1492 que se inscribe en tal filiación, aunque jugando con el motivo triunfal<sup>38</sup>. El políptico concebido hacia 1502 por Bernardo Zenale para la confraternità dell’Immacolata Concezione de Cantù, bajo el influjo de Leonardo, revela la difusión de la “serliana” a los talleres lombardos: en el registro inferior, junto al arco, las columnas soportan un arquitrabe<sup>39</sup>.

### *Un caso particular: la “serliana” en el pórtico*

Vestíbulos medievales como aquellos de Civitá Castellana o de Pistoia, en los cuales la “serliana” está flanqueada por más de un intercolumnio a ambos lados, conocieron nuevas elaboraciones durante el Renacimiento. Completada por los sucesores de Brunelleschi pero verosímilmente conforme a su proyecto, el pórtico de la capilla Pazzi recuerda la articulación interna: el arco central penetra en un ático, mientras tres columnas



Fig. 4: Vecchietta, Alegoría de los orígenes del hospital de Siena, hospital de Santa Maria della Scala, Siena.

corintias a cada lado portan el entablamento<sup>40</sup>. En Sant’Agostino en Montepulciano, Michelozzo traduce este sistema en una organización parietal sometida a un ritmo más complejo: el portal se abre en una arcada que invade el piso superior, realizado más tarde, y se continúa lateralmente con dos intercolumnios articulados con pilastras acanaladas duplicadas en los extremos en machones sobresalientes, las cuales soportan el entablamento<sup>41</sup>.

En 1492, en el claustro de Santa Maddalena de Cestello o de’ Pazzi en Florencia, Giuliano da Sangallo adopta la “serliana” para subrayar el eje longitudinal del cuadripórtico delante de la fachada. Ahora las arcadas apoyan sobre pilastras exentas, *columnae quadrangulae* en el sentido albertiano, mientras cuatro intercolumnios laterales, más estrechos, se articulan a base de columnas jónicas. Combinando arco y pilastra, el arquitecto traduce el pórtico de la capilla Pazzi en un idioma antiquizante, mientras que el uso de capiteles jónicos y de un simple arquitrabe en lugar de un entablamento

<sup>34</sup> Bertelli 1994, pp. 386-387.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 394.

<sup>36</sup> Fiore, Tafuri 1993, p. 32.

<sup>37</sup> *Cf.*: Goffen 1991; Tempestini 1992; Olivari 2007.

<sup>38</sup> Lisner 1987; Fattorini 2013, pp. 140-159.

<sup>39</sup> Ceriana 2002, pp. 134-135. El registro inferior de la pala hoy está dividido entre el Museo Poldi Pezzoli, el Museo Bagatti Valsecchi de Milán y el Getty Museum de Los Angeles (*vid.* también Natale 1982, pp. 24-49).

<sup>40</sup> Bruschi 1998, pp. 68-72.

<sup>41</sup> *Ibid.*, pp. 95-96; Ferrara, Quinterio 1984, pp. 198-200. La datación no es segura, aunque el proyecto es posiblemente de los años 1460.

completo responde a la tipología de claustro de un orden pobre. En el segundo claustro de Santo Spirito, Bartolomeo Ammannati debía desarrollar en la segunda mitad del Cinquecento (1564 - después de 1596) una variación más rica, con elegante orden de pilastras en el primer piso<sup>42</sup>. El arquitecto no obstante se separa de la unión albertiana de pilastra y arco, en favor de columnas que acentúan, *more fiorentino*, el desarrollo fluido de los tramos. Bramante, en la canónica de Sant’Ambrogio, repite el sistema híbrido con arcadas laterales sobre columnas que soportan el entablamento y están nítidamente subordinadas al arco central que alcanza la cornisa superior y apoya sobre pilares revestidos de pilastras acanaladas<sup>43</sup>. Compartimentaciones similares pueden adoptarse en tribunas transversales que sirven para aislar el coro de la nave, cuya longitud define el número de intercolumnios. En el “*Septo*” marmóreo de Santa Maria Gloriosa dei Frari en Venezia, de 1475, el arco central sostiene un Calvario con déesis, elementos que se relacionan visualmente con el altar mayor, potenciándolo, en un conjunto jerárquico que da preeminencia al centro frente a los elementos que lo acompañan. Articulación semejante se emplea en una precoz adopción del motivo para una vivienda, dibujada por Leonardo hacia 1497 (Institut de France, Ms. I, fol. 56r)<sup>44</sup>. Situado entre dos espacios, patios o jardines, el edificio debía abrirse con una “serliana” cuya arcada comprendería tres intercolumnios arquitrabados, determinados por la longitud del pórtico/vestíbulo. También este esquema de planta refleja el legado de la capilla Pazzi, mientras que un “*tiburio*”, elemento típico de la arquitectura sacra lombarda, corona el centro y testimonia un creciente maridaje entre fórmulas sacras y funciones profanas<sup>45</sup>. Tales testimonios ilustran que desde el principio de su extraordinario itinerario, la límpida dialéctica de la “serliana”, definida por una tríada sometida a una rígida jerarquía, fue objeto de “licencias” y adopciones a condiciones específicas.

### *La “serliana” entre ámbito sacro y terreno*

Desde finales del Quattrocento, también en la arquitectura privada, la “serliana” debió contribuir de manera crucial a una metamorfosis de la fisonomía de palacios y villas. En 1488, en su proyecto para el palacio del rey de Nápoles, Giuliano da Sangallo rodea el patio, gigantesco ambiente para fiestas, torneos y naumaquias, con variaciones de la “serliana” que semejan a la adoptadas por el mismo arquitecto en el claustro de Cestello<sup>46</sup>. Ya hacia 1483, y por tanto antes que Leonardo, Giuliano da Sangallo pudo querer ornar el vestíbulo de Villa Medici en Poggio Caiano con una “serliana”, ya que en su proyecto del *tacchino* Sienés el vano central es sensiblemente más amplio que los laterales<sup>47</sup>. Desde 1503, inicio del pontificado de Julio II, el motivo deviene un elemento estable del léxico de los arquitectos innovadores, que lo adoptan como motivo autónomo, o bien inserto en fachadas y patios. Una de sus primeras reafirmaciones bajo Julio II fue el coro de San Pedro (GDSU 1), donde Bramante había previsto una forma particular de “serlianas”, representadas por un artista anónimo cinquecentista, con un entablamento que prosigue a través de la arcada cuyo extradós está ornado de óculos que recuerdan a Santa Maria delle Grazie<sup>48</sup>. La ventana en forma de “serliana” debe su fortuna particularmente feliz a la sala Regia del Vaticano (Fig. 5), obra de Bramante del 1506/1507. En dicho ámbito la “serliana” realiza una posible función simbólica sobre el trono papal; además la rosca del arco luce hacia el exterior la inscripción “IULIUS LIGVR PP II”. Poco después, el mismo arquitecto coloca dos ventanas semejantes en el coro de Santa Maria del Popolo. Las formas son similares, aunque su función, diversa. En el primer caso las aperturas recuperan para el ambiente parte de la luz perdida tras la construcción de la torre Borgia e iluminan un pasaje practicable<sup>49</sup>. En el coro de la iglesia romana constituyen grandes vanos cerrados con vitrales con figuración policroma y se unen

<sup>42</sup> Kiene 1995, pp. 132-136.

<sup>43</sup> Werdehausen 1990, pp. 71-74, tav. 100.

<sup>44</sup> Frommel 2006, pp. 262-263.

<sup>45</sup> Que en la obra del florentino los límites entre el léxico sacro y el profano se diluyeron, se evidencia también en los pabellones de planta central que concibe para los jardines de los Sforza en Milán.

<sup>46</sup> El proyecto se conserva en el Códice Barberini (Biblioteca Apostolica Vaticana 4424, ff. 8v y 39v) y en el *Tacchino Senese* (Siena, Biblioteca Comunale, f. 17v). Borsi 1985, pp. 395-404; Frommel, e. p.

<sup>47</sup> Frommel e. p. En el proyecto definitivo tal “serliana” ha cedido su lugar a la fachada de un templo coronado por un frontón.

<sup>48</sup> GDSU 4 A y 5 A. Metternich, Thoenes 1987, pp. 116-119; Frommel 2003, pp. 228-229.

<sup>49</sup> De Strobel, Mancinelli 1992, p. 73.



Fig. 5: Bramante, sala Regia, Vaticano.

verticalmente con las tumbas de Ascanio Maria Sforza y Girolamo Basso della Rovere, adosadas por Andrea Sansovino al muro del piso bajo<sup>50</sup>. La invención de una “serliana” sobre otra se debe ver-

<sup>50</sup> Sobre el coro de Santa Maria del Popolo *vid.* Bruschi 1969, pp. 457-459; Frommel 2009, 1, p. 389; Grasso 2009, pp. 429-443.

similarmente a Bramante mismo<sup>51</sup> quien, por cuanto afecta a las tumbas, podría retrotraerse a ejemplos quattrocentescos, ideados por tantos artistas desde Andrea Bregno, desde los años 1460 hasta Leon Battista Alberti, posibles autores del altar de la iglesia de San Damaso en Roma (antes de 1465)<sup>52</sup>. Siguiendo el modelo bramantesco, Baldassarre Peruzzi adopta la “serliana” en varios proyectos de iglesias, como San Domenico, la reconstrucción de Santa Maria degli Angeli y un dibujo de una nave (GDSU 149A)<sup>53</sup>.

Hacia 1508/09, en el ninfeo de Genazzano, Bramante adopta el motivo en la arquitectura privada (Fig. 6), un pabellón de placer, perteneciente al palacio Colonna<sup>54</sup>. Para garantizar una permeabilidad entre interior y exterior –la cercanía de la villa hacía superflua la presencia de estancias de alojamiento– el organismo requiere una pared abierta y, asimilando la “serliana” el arquitecto probablemente pensó en citar este motivo al parecer vinculado con las termas en el imaginario de los artistas del Renacimiento, como lo hizo más tarde Andrea Palladio y como en la Antigüedad atesti-

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 450; Frommel 2009, p. 389; para la restitución *vid.* p. 400.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 389. Sobre el dibujo de Alberti *vid.* Frommel 2008, pp. 53-75. Sobre el papel del altar para la formación y desarrollo de la “serliana” *vid.* también Jonge 1989, pp. 50-53.

<sup>53</sup> Oxford, Ashmolean Museum, n. 40, f. 51, GDSU 580Av, GDSU 117Ar, GDSU 161Ar, 149Ar (*cf.* Wurm 1984, tav. XXII, p. 232, p. 236, tav. XX, p. 399).

<sup>54</sup> Frommel 2003, p. 215-239; Döring 2001, pp. 343-406.



Fig. 6: Bramante, Ninfeo de Genazzano.

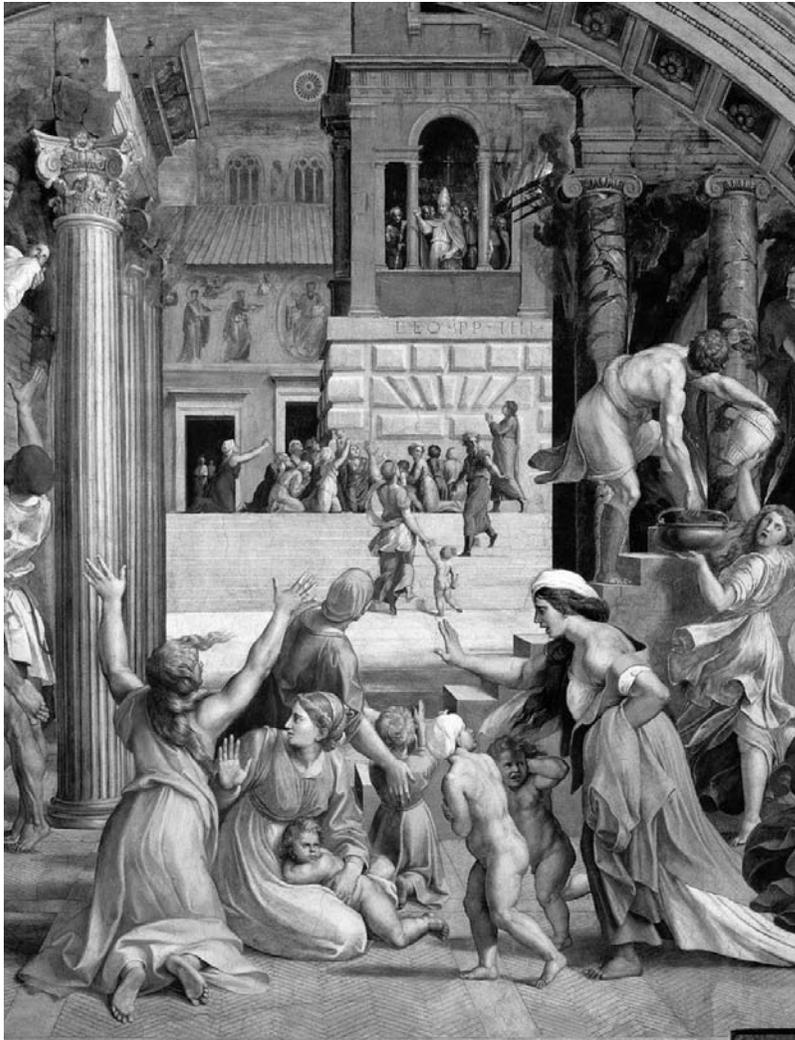


Fig. 7: Rafael, Incendio del Borgo (detalle), Vaticano.

guan al menos las termas de Galieno en Dougga, cuyas “serlianas” siguen en pie. La corona de óculos recuerda de nuevo a Santa Maria delle Grazie y proyectos para San Pedro, diluyendo cada vez más los límites entre los universos religioso y profano<sup>55</sup>. En Genazzano las “serlianas” realzan el efecto espacial exaltando el efecto de las arcadas y, a pesar de que su visión estuviera filtrada por la penumbra bajo las bóvedas, eran visibles desde el amplio jardín<sup>56</sup>. El tema se retomó después en el tambor de Santa Maria Maddalena de Capranica Prenestina, terminado en 1520, aunque comenzado quizás por Bramante; se trata de un ejemplo pertinente de la intercambiabilidad de las fórmulas sacras y profanas<sup>57</sup>. Tan frecuente y prometedor uso del motivo

<sup>55</sup> Frommel 1994, p. 416; Döring 2001, pp. 379-380.

<sup>56</sup> Frommel 2003, pp. 227-228.

<sup>57</sup> *Ibid.*, pp. 230-231.

por parte del arquitecto de Urbino habría autorizado a bautizar el motivo como “bramantiana” en lugar de “serliana”.

No sólo por el proyecto de San Pedro, taller con mucho el más importante del Segundo Renacimiento, sino que además por los diseños referidos a la terminación de la fachada de San Lorenzo, la “serliana” hace continuas y prestigiosas apariciones. Contribuye en gran medida a su popularidad la representación del Incendio del Borgo (1514), en la estancia homónima en los apartamentos de León X en el Vaticano, donde Rafael articula la loggia de las Bendiciones como una “serliana” monumental, colocada sobre un zócalo almohadillado (Fig. 7). Bajo el arco central el papa se manifiesta, intercede y asegura al pueblo perturbado la protección divina, acción que detiene milagrosamente el incendio. En el ámbito del concurso para la finalización de la fachada de San Lorenzo en Florencia de 1516, Rafael fue el único que propuso una loggia de bendiciones en forma de “serliana”<sup>58</sup>. Una propuesta para el frente externo del deambulatorio meridional de la basílica de San Pedro, firmada hacia 1519 por Antonio da Sangallo el Joven (GDSU 73A), tal vez remitiendo a Rafael, retoma el mismo motivo y, bajo el arco central y un baldaquino emerge la figura del papa destacada entre su corte<sup>59</sup> (Fig. 8). Lo óculos que animan el extradós del arco recuerdan nuevamente temas bramantescos que se continúan como un referente constante del léxico del Segundo Renacimiento. En el dibujo firmado por Jean de Chenevières del modelo lúneo de Antonio da Sangallo el Joven para la misma iglesia de 1521, las serlianas iluminan el ábside de la basílica<sup>60</sup>. En variantes del proyecto delineado bajo Clemente VII y Pablo III también Baldassarre Peruzzi parece haber adoptado la “serliana” para las lunetas de la nave, dominada por una sinfonía de columnas arquitrabadas<sup>61</sup>. El éxito del motivo fue tal que un artista desconocido lo introduce en las lunetas de su restitución ideal-fantástica de la basílica de Majencio/Constantino<sup>62</sup>.

<sup>58</sup> El proyecto se conoce a través de una copia de Aristotele da Sangallo, GDSU 2048A (Tafuri 1984; *vid.* también Ruschi 2013, pp. 318-320).

<sup>59</sup> Donetti 2013, pp. 492-495. En general, para los dibujos de Sangallo el Joven y su círculo *cf.*: Frommel, Adams 2000.

<sup>60</sup> Frommel 2002, pp. 299-300.

<sup>61</sup> GDSU 14A y 15A; Biblioteca Comunale di Siena, Taccuino Senese, IV, 7, f. 37 (Bruschi 1996, pp. 217-228).

<sup>62</sup> Sir Jon Soane’s Museum, Codex Coner, f. 50v, atribuido a Bernardo Della Volpaia.

En la Ciudad Eterna la “serliana” no tardará en conferir mayor esplendor a las residencias. Según un proyecto precoz para el palacio Baldassini de h. 1514 (GDSU 1298A), Antonio da Sangallo el Joven había previsto articular la logia de ingreso del patio con una “serliana”<sup>63</sup>. En un proyecto de reestructuración de un edificio con torres en Piazza Nicosia (h. 1516) concebido por Rafael, la “serliana” deviene en *leitmotiv*; en la logia del piso bajo están marcadas por nichos eco de las ventanas abiertas en la torre<sup>64</sup>. En el centro del primer piso se coloca una logia cubierta por bóveda de cañón, una especie de sala abierta, ornada hacia la plaza con dos columnas con arquitrabe. En el palacio Regis (h. 1521), Antonio da Sangallo el Joven consigue conjugar los cuatro lados del pequeño cuadrilátero mediante una cadencia ininterrumpida de intercolumnios articulados a base de columnas y semicolumnas dóricas, alternando vanos abiertos y cegados, en perfecto equilibrio<sup>65</sup>. En los mismos años (antes de 1523) Baldassarre Peruzzi utiliza soportes en forma de pilastras con semicolumnas que toma del anfiteatro romano, remitiendo a su proyecto para San Giovanni dei Fiorentini del 1519/20, donde tal tema estaba prefigurado en el primer orden interno. Pero en el palacio Fusconi se revela que la “serliana” deviene el objeto de “capricho”, si al orden jónico del piso se suceden dos plantas de logias en orden dórico, invirtiendo la gradación canónica de Vitruvio<sup>66</sup>. Con habilidad el arquitecto del palacio Baschenis sabe explotar las novedades; mientras que los lados del cuadrilátero están desprovistos de toda articulación tectónica, la logia anterior tiene la forma de una “serliana” con dos pisos, con pilares dotados de pilastras dóricas en el inferior, seguido de una serliana dórica con columnas que soportan un arquitrabe lúgneo<sup>67</sup>. En definitiva, nuestro motivo llega a ser particularmente apreciado en patios de dimensiones reducidas, en los cuales confiere un aspecto triunfal sobre todo a la logia de ingreso y

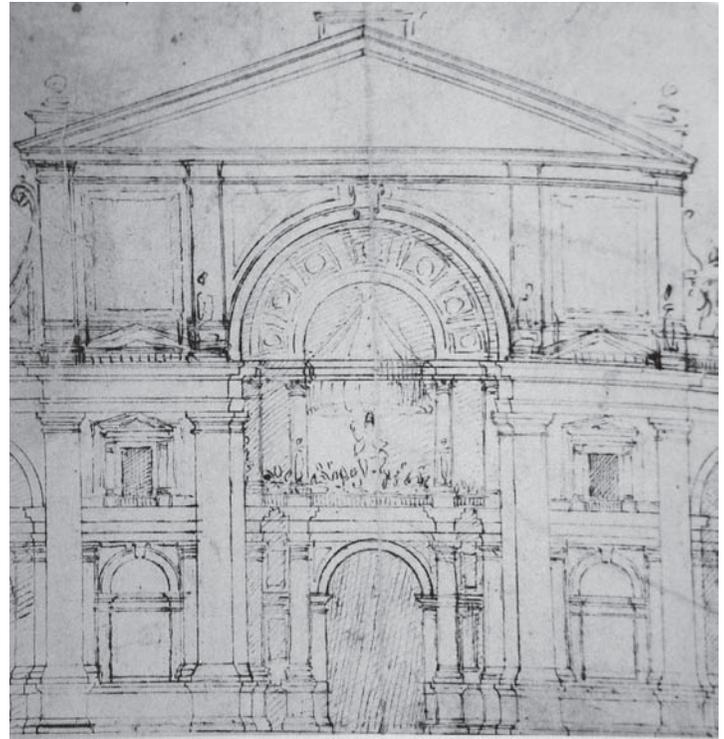


Fig. 8: Antonio da Sangallo el Joven, estudio para el frente exterior del deambulatorio meridional de San Pedro (GDSU 73A).

favorece la creación de una nueva perspectiva. Así lo hace Antonio da Sangallo en su casa en via Giulio (h. después de 1534), donde la “serliana” de la logia de acceso prosigue, contrariamente a Peruzzi, la sucesión vitruviana de dórico y jónico y, según una refinada escenografía, el arco dialoga con una exedra situada en frente<sup>68</sup>.

También las fachadas adquirieron gracias a la “serliana” mayor riqueza y variedad. En el palacio Jacopo da Brescia en Roma, Rafael había mostrado que el motivo forma un elemento idóneo para ennoblecer el exterior. Compuesto de bandas de pilastras limitando un espacio central cuyo entablamento porta un frontón en forma de segmento de círculo, el motivo triunfal anuncia desde lejos el estatus del propietario. Para la logia de la fachada hacia el jardín (antes de 1523) de la villa de Baldassarre Turini da Pescia en Roma (Villa Lante), Giulio Romano compuso, como Bramante en Genazzano, tres “serlianas”, que se cierran en los extremos con pilastras dobles<sup>69</sup>. El arquitecto sustituye los pilares con sutiles columnas que portan

<sup>63</sup> Frommel, 1973, vol. 3, p. 14.

<sup>64</sup> Oxford, Ashmolean Museum, 1579 (Shearman 2002; Frommel 2002, pp. 286-291).

<sup>65</sup> Frommel 1973, vol. 1, p. 158, vol. 3, pp. 113-117.

<sup>66</sup> El palacio se demolió, pero tres dibujos de G. A. Dosio representan la planta y la fachada con “serliana”. Frommel 1973, vol. 1, pp. 159-160; vol. 3, pp. 76-77. El dibujo para San Giovanni dei Fiorentini (GDSU 510A) está publicado en Wurm 1984, p. 9. Al final de su vida adoptó el motivo para una logia efímera para Paulo III (GDSU 3959A) en cuyo centro figura el trono papal, *vid.* Wurm 1984, p. 508.

<sup>67</sup> Frommel 1973, vol. 1, pp. 160-161; vol. 3, pp. 18-19.

<sup>68</sup> Frommel 1973, vol. 3, pp. 135-136. *Vid.* también Yong Cho 2002, pp. 39-52.

<sup>69</sup> Frommel 1989, pp. 115-117.

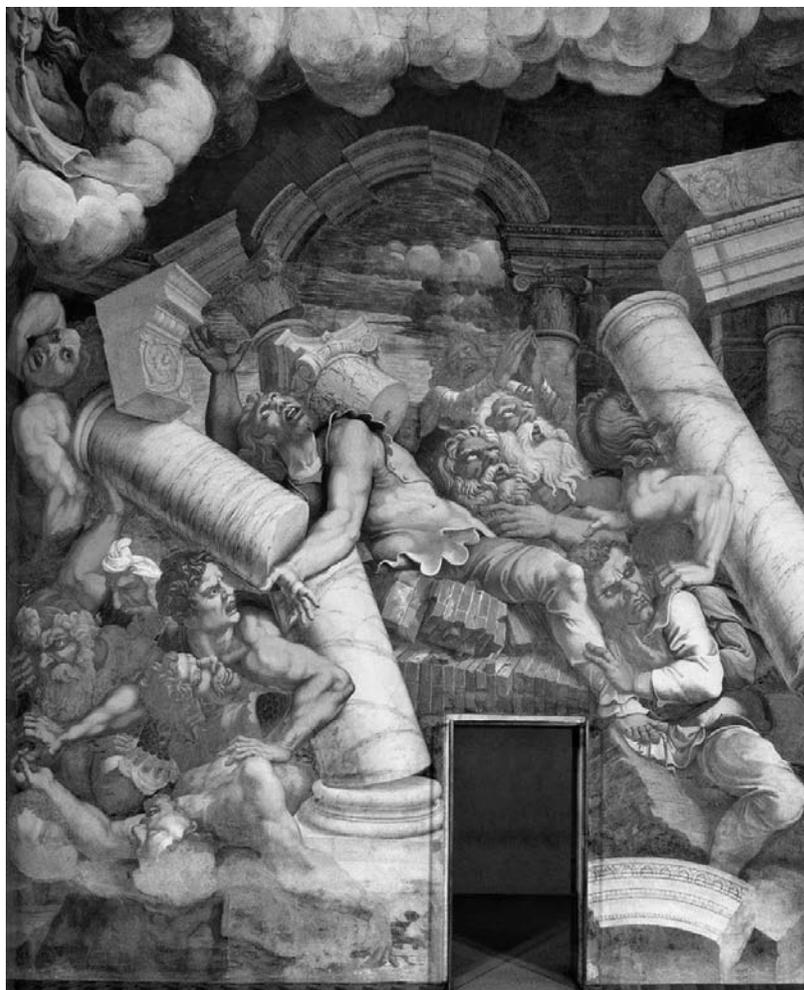


Fig. 9: Giulio Romano, Gigantomaquia (detalle), palacio Te, Mantua.

arcos de reducidas dimensiones y desprovistos de cualquier molduraje, para dar mayor desarrollo a los entablamentos. De este modo la logia gana en transparencia y se refuerza la dialéctica entre arco y entablamento para el cual Giulio Romano escoge una versión simplificada. Más robustas son las “serlianas” que adornan los lados cortos de la logia, donde los dos arcos apoyan sobre las pilastras. La experiencia de villa Lante debió culminar en la fachada hacia el jardín del palacio Te en Mantua (1524-1534), donde Giulio es capaz de esconder las irregularidades debidas a partes preexistentes, mediante las “serlianas”, variando la longitud de los intercolumnios. Estos responden a la disposición de las estancias y sus ventanas, como sucede en la fachada marítima del palacio de Diocleciano en Spalato, edificio donde también se destaca marcadamente el cuerpo central frente a las arquerías laterales del llamado “peristilo”. En el mismo edi-

ficio de Mantua se emplea la “serliana” en composiciones pictóricas donde posee un carácter marcadamente escenográfico, como sucede en el tondo de Arcturus (1527-1528) en la sala de los Vientos, con una secuencia de “serlianas” en semicírculo; por su parte, en la Gigantomaquia (1532-1534) de Giulio Romano en la sala de los Gigantes, la ruina de los gigantes sucede en paralelo a la caída de las impresionantes arquitecturas (Fig. 9).

Sebastiano Serlio debió “codificar” después en su *Libro Quarto* el ingenioso sistema empleado por Giulio Romano en la fachada del jardín del palacio Te, iniciando un importante proceso de migración, con consecuentes inmediatos en Francia, donde el boloñés lo propuso también en su proyecto para la reconstrucción del Louvre para Francisco I, representado en el *Sesto Libro*<sup>70</sup>. En su dibujo la combinación del patio circular y la cadencia de las “serlianas” genera un ambiente de fuerte carácter imperial. También en Italia la migración de la serliana del Segundo Renacimiento produjo resultados de gran renombre, como la villa Imperiale en Pésaro de Girolamo Genga, cuya fachada está ennoblecida por una ventana en forma de arco triunfal en miniatura<sup>71</sup>. Nuevamente, asistimos a la fusión de tipologías triunfales y la “serliana”. Con maestría el arquitecto adopta el motivo también para la logia en el patio, cuyas tres arcadas se flanquean por dos tramos arquitrabados.

### *Una amplia y prodigiosa circulación*

La migración de la “serliana”, en Italia y en otros países europeos, es un vastísimo asunto sobre el que sería necesario profundizar en futuras investigaciones. Por cuanto afecta a la península Ibérica, como ejemplo cabe citar la obra de Galeazzo Alessi, quien se había formado en el taller de Antonio da Sangallo en Roma, particularmente en Génova y Milán, para abarcar el enorme desarrollo y prestigio del motivo. Giovanni Battista Grimaldi, humanista y banquero de Carlos V y del pontífice, en 1552-1554 se hizo construir una villa frente al río Bisagno en Génova (luego palacio Grimaldi-Sauli); la imponente fachada se organiza en dos plantas articuladas internamente por “serlianas”. Por su parte, en la contemporánea villa de Tobia Pallavicino en Génova, llamada “delle Peschiere”, se

<sup>70</sup> Frommel 1998, pp. 268-281. El proyecto se titula “casa del Re” (Sebastiano Serlio, *Sesto Libro delle abitazioni di tutti li gradi degli uomini*, ms. Monaco, f. 71r).

<sup>71</sup> Patzak 1908, p. 149.

reservan al portal de ingreso y a los cuerpos avanzados de los laterales<sup>72</sup>.

En Milán, el rico banquero y comerciante Tommaso Marino se hizo construir de 1557 a 1563, también por Alessi, una residencia nobiliaria cuyo patio consiste en una cadencia elegantísima de “serlianas”, citando los prototipos más prestigiosos del Primer Cinquecento (Fig. 10). Se revela claramente que estas elecciones están íntimamente relacionadas con la situación política del entorno. En 1528, Génova pasó al bando de Carlos V, nueva alianza que inauguró un “siglo de oro”. Liberada de la dominación milanese y francesa, inmediatamente aspiró a un fasto renacentista que se separa de modo decisivo de la tradición medieval. En tal ambiente la “serliana” se convierte en el medio de expresión idóneo para enunciar de manera persuasiva el sello triunfal reinante. Incardinado en el ambiente sacro del Quattrocento, el motivo ha cambiado progresivamente y amplificado su significado para devenir en una especie de metáfora de reafirmaciones imperiales.

## Parte 2: La “serliana” entre Italia y España: confluencias y evolución en el s. XVI

### *Castillo-palacio de La Calahorra*

En el castillo-palacio de La Calahorra destaca la que es posiblemente la primera serliana del Renacimiento español (1509-1512). Se trata de un ejemplo fundamental también para el Renacimiento europeo, pues es contemporánea de las precoces “serlianas” empleadas en ámbito civil y como diafragma, concretamente, las ideadas por Bramante para la sala Regia y el ninfeo de Genazzano. La conclusión y decoración del castillo-palacio de La Calahorra fueron encargo del importante mecenas D. Rodrigo Díaz de Vivar y Mendoza, I marqués del Zenete<sup>73</sup>. Las obras se pararían durante los dos viajes de

<sup>72</sup> Gorse 2001, pp. 247-260.

<sup>73</sup> D. Rodrigo (Guadalajara, h. 1466 - Valencia, 1523) era hijo natural del cardenal Pedro González de Mendoza, jefe de la prestigiosa familia Mendoza, conocida como una de las principales introductoras del Renacimiento en la península Ibérica. El marqués del Zenete realizó dos viajes a Italia. Durante el primero salió de Valencia a Nápoles a mediados del año 1499. El 7 de septiembre del mismo año se encontraba en Roma y el 1 de enero de 1500 en Milán, tras lo cual visitó Génova. El 25 de junio, ya de retorno a España, hacía escala en las “islas de Heras”, cerca de Marsella. Su segundo viaje a Italia lo llevó a Roma como embajador ante la corte pontificia entre finales de 1504 y principios de 1506. En general *vid.* Falomir Faus 1990, p. 267; Falomir Faus 1994, pp. 104ss. El señorío de La Calahorra lo



Fig. 10: Alessi, palacio de Tommaso Marino, Milán.

a Italia del marqués y también a consecuencia de su detención motivada por su enfrentamiento con la Corona en el contexto de su matrimonio con María de Fonseca. Por ello, las partes más relevantes del castillo-palacio y su decoración no se comenzaron hasta diciembre de 1508, de la mano de Lorenzo Vázquez de Segovia, uno de los primeros arquitectos renacentistas en España y muy vinculado a la familia Mendoza, ya que fue maestro de obras del cardenal Mendoza desde finales del s. XV para el colegio de Santa Cruz de Valladolid y otros proyectos de la familia. No obstante el marqués no estaba satisfecho con la marcha de los trabajos y tuvo una trifulca importante con el arquitecto, encarcelado en mayo-junio de 1509 y sustituido por Michele Carlone en diciembre del mismo año. Dicho maestro, que llegó a La Calahorra procedente de Génova, se encargó de terminar el edificio y su decoración entre 1509 y 1512, contando con la colaboración de otros artífices italianos *in situ* y desde Génova<sup>74</sup>. Se ha propuesto la existencia de dos talleres en el palacio: maestros lombardos y ligures que ya en diciembre de 1509 trabajaban con Carlone y maestros lombardos contratados en junio de 1510 para desplazarse a Granada; no obstante, el eclecticismo

obtuvo su padre el cardenal Mendoza en 1490. El prelado fue quien inició las obras del castillo-palacio en 1491 y lo entregó junto con el señorío a su hijo, reconocido y recién nombrado marqués del Zenete, en 1492 (Marías 1990, pp. 119-120).

<sup>74</sup> En general, Marías 1990, pp. 118ss. La documentación genovesa la aportaron Alizeri 1877, Justi 1891, Krufft 1972, *vid.* Marías 1990, nota 6 *infra* p. 118.



Fig. 11: Sección del castillo-palacio de La Calahorra (Lampérez 1914, p. 17) y su "serliana" en su emplazamiento actual en Madrid (© Fundación Universitaria San Pablo CEU, gentileza de Sara Jesús Izquierdo Álvarez).

fue la nota dominante<sup>75</sup>. En la obra se emplean piezas de mármol blanco y pizarra hechas en Génova, y también se trabajan *in situ* piezas de piedra local. El

<sup>75</sup> León Coloma 1995, pp. 346ss.; León Coloma 1997, p. 40.

hecho de que el marqués visitase Génova en 1500 y que Carlone llegara a La Calahorra desde allí podría hacer pensar que durante el periodo de Lorenzo Vázquez ya se hubieran establecido contactos artísticos con dicha ciudad. No obstante, la fecha concreta de la llegada a La Calahorra del italiano

*codex escurialensis* –que contendría algunos de los modelos empleados en la decoración– en 1506 o 1509, aún permanece en hipótesis<sup>76</sup>.

La “serliana” de La Calahorra se situaba en la sala llamada de la Justicia, salón de honor del palacio (Fig. 11). Dicho ambiente ocupa la mayor parte del lado occidental del primer piso; a él se accede desde el piso superior del patio a través de la portada más decorada del palacio. En su interior, la “serliana” realizaba la función de diafragma, dividiendo el salón en un espacio rectangular y otro cuadrado, este último situado en el extremo norte, espacio que quedaba privilegiado por la disposición de la trífora y su decoración, con dos tenantes sobre los entablamentos, que portan los escudos del marqués y la marquesa. Según Marías, la función de esta “serliana” es realzar el frente correspondiente y –aunque secundariamente– regularizar las proporciones del conjunto<sup>77</sup>. La “serliana” estaba *in situ* en 1913, cuando Lampérez la dibujó y la fotografió<sup>78</sup>. Posiblemente en 1914 pasaría, junto con dos portaditas, una chimenea y calcos en yeso de varias portadas de La Calahorra, a un edificio propiedad del XVII duque del Infantado en Madrid, emplazamiento que conocemos por fotografías tomadas en 1938 por Aurelio Pérez Rioja y que se conservan en el IPCE<sup>79</sup>. Tras ello, se realizaría un nuevo traslado, esta vez a

su emplazamiento actual, el zaguán del palacio situado en la calle Don Pedro, n. 1, en Madrid, comprado por el mismo duque del Infantado en 1945.

Cabe ahora preguntarse por el modelo de la “serliana” de La Calahorra. Habida cuenta de los viajes del marqués, de la participación italiana en La Calahorra y de que se desconoce una “serliana” previa en la Península<sup>80</sup>, se ha pensado en modelos procedentes del norte de Italia y de Roma, principalmente. Zalama propone la portada de la capilla de San Juan Bautista de la catedral de Génova<sup>81</sup>. Marías, por su parte, piensa en el vano bramantesco de la sala Regia del Vaticano según el *disegno grandissimo* (Uffizi 287A) de 1504<sup>82</sup>. Señala asimismo que “todas las puertas, ventanas y balcones de este piso [bajo], incluyendo el primer patinillo de ingreso y excluyendo los que enmarcan la entrada a la escalera, carecen de las características de las más ornamentadas del piso superior, atribuidas a Carlone y su estilo lombardo por Hanno-Walter Kruft; presentan rasgos comunes, que pueden también encontrarse en las dos puertas [...], la chimenea y la “serliana” que hoy se encuentran en Madrid”, e insiste en la atribución de estas obras a artífices italianos o influencias de la misma procedencia (concretamente toscanas y romanas) anteriores al trabajo de Carlone<sup>83</sup>. León Coloma, por su parte, propone como modelo para la “serliana” el marco del retablo Portinari (Venecia, Santa Maria Gloriosa dei Frari), realizado por Jacopo da Faenza siguiendo un diseño tal vez de Giovanni Bellini, autor de las pinturas. Los tenantes le recuerdan dos figuras de las ventanas de la cartuja de Pavía<sup>84</sup>. En

<sup>76</sup> Cfr. Marías 1990, p. 129; Fernández Gómez 2000; Mancini 2010.

<sup>77</sup> Marías 1992, p. 249.

<sup>78</sup> Lampérez 1914, p. 24: «Sigue después, ocupando toda el ala del Sur, el sajón llamado de «Justicia». Más que de alto y fiero tribunal ofrece el aspecto de suntuoso aposentamiento de grandes fiestas palacianas. En un testero tiene una chimenea monumental con pilastras, ménsulas y muy ornamentado cornisamento. Enfrente, separando el salón del departamento contiguo, que queda con ello como tribuna o escenario, se abre una suntuosísima y singular portada a modo de arco triunfal o embocadura escenográfica. La forman tres huecos, dos laterales pequeños, adintelados, y uno central, grande, con arco semicircular. Guarnecen los vanos cuatro pilastras con capiteles compuestos y fustes finamente ornados, como lo están con guirnaldas y profusas molduras los cornisamentos laterales; y sobre el hueco central voltea una estupenda archivolta, decorada con volutas floreadas, esculpidas en alto relieve con asombroso gusto artístico. En el vértice, la clave ostenta una preciosa estatuita clasicista. En las enjutas sendas figuras recostadas, no muy bellas en verdad, sostienen los escudos de Mendoza y La Cerda en un lado y de Fonseca en el otro. La obra es notabilísima por su rara disposición y hermosa labor».

<sup>79</sup> Fototeca del Patrimonio Histórico, Inv. AJ-0232 (general), AJ-0235 (sala contigua), AJ-0231 (lado izquierdo), AJ-0237 (lado derecho). Fotógrafo Aurelio Pérez Rioja (1888-1949), autógrafa. Mate 17 x 12 cm. Fecha de la toma: agosto 1938. Archivo: Información Turística – Junta Tesoro.

Título: Detalle de una puerta del castillo de La Calahorra. Registrada en Madrid.

<sup>80</sup> Excepto en un relieve romano de Clunia Sulpicia que se estudia en Parada López de Corselas e. p. (Clunia); así como el pórtico del Almudín de Valencia, que no consideramos aquí por carecer de vocabulario clásico, pese a que puede interpretarse como una innovación en la creativa arquitectura valenciana, tal vez bajo influencia genovesa o napolitana.

<sup>81</sup> Zalama 1990, p. 76.

<sup>82</sup> Marías 1990, p. 126: «La serliana madrileña parece depender de modelos romanos, como el del vano de la sala Regia del Vaticano, de Bramante, que en abril de 1507 cerraba con vidrieras Guillaume de Marcillat, pero que aparece ya en el *disegno grandissimo* (Uffizi 287A), datado entre 1505 y 1507 pero fechado en el primer año del pontificado de Julio II, esto es 1504».

<sup>83</sup> Marías 1990, pp. 126-127.

<sup>84</sup> León Coloma 1997, p. 35. En su nota 7 (p. 44) aclara: «El tríptico Portinari presenta, como la portada de La Calahorra, leves retranqueos en el entablamento, y cuatro pilastras por soportes –la serliana de Domenico Gagini [en la

general, a dicho autor los elementos decorativos le recuerdan modelos de Andrea Bregno (sepulcro de Nestore Malvizzi, ca. 1490, en Santa Maria del Popolo, Roma) y de Pietro Lombardo (sepulcro de Jacopo Marcello en Santa Maria dei Frari en Venecia y sepulcro de Giovanni Zanetti en la catedral de Treviso)<sup>85</sup>.

En la documentación genovesa, en la partida del 8 de enero de 1510, abundante en piezas destinadas al patio de La Calahorra, se anotan cuatro pilares de mármol blanco con medias columnas y sus cuatro pedestales de mármol blanco y con recuadros de piedra negra<sup>86</sup>. Lampérez buscó en el edificio granadino estas piezas, que por la descripción del contrato debían conformar a su juicio “la más suntuosa de todas las puertas del castillo”, pero no da con ellas ni sabe si llegaron a hacer<sup>87</sup>. Kruft pensó también en una especie de portada, lo cual aprovechó Fernández Gómez, sin una lectura atenta del documento, para proponer que dichas piezas se utilizaron en el sepulcro del cardenal Mendoza<sup>88</sup>. Marías, por su parte, asegura que serían los pilares de las esquinas del piso superior del patio<sup>89</sup>.

No es nuestra intención realizar un análisis formalista de la “serliana” de La Calahorra, siempre teñido de cierto carácter atribucionista. Nos limitaremos a exponer algunas observaciones que pueden ayudar en futuros estudios:

catedral de Génova] presenta como soporte una solución que combina adosados pilar y columna, mientras que los soportes de la serliana de Bramante alternan pilastras en los extremos y columnas en el centro. Además, las pilastras del tríptico Portinari están, como en La Calahorra, cajeadas con grutescos que también se extienden por la rosca del arco y los frisos».

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>86</sup> Es una noticia de Alizeri 1877, nota 1 *infra* p. 76: «*Et primo pilastro quatuor marmorum alborum bonorum et finorum qui aponi debent in tantis laboreris dicti D. Marchionis mensura et designi contenti in quodam appapiro designato rubricato per me Notarium infrascriptum cum suis mediis colonis in ipsis pilastris afuzelatis longitudinis parmorum septem cum dimidio que sint omnes de uno petio singula ipsarum et cum suis capitelis et basis juxta contenta in dicto designo ad precium de libris sexaginta quinque singulo pilastro fulcito ut supra. — Item quatuor pedestalos aponendos sub dictis pilastris cum suis cornixii altis et et basis (sic) dictorum marmororum et cum suis quadretis nigris sicut continetur in alio papiro designato rubricato per me Notarium infrascriptum ad precium librarum, quindecim pro singulo pedestalulo fulcito ut supra*».

<sup>87</sup> Lampérez 1914, pp. 22-23.

<sup>88</sup> Fernández Gómez 1986, p. 239. La autora no tuvo en cuenta que en el documento se habla de pilares con medias columnas, no de pilastras. Asimismo, tampoco ha tenido en cuenta los pedestales o plintos bicromos.

<sup>89</sup> Marías 1990, p. 119.

1. Como dato novedoso, hacemos notar que el arco de la “serliana” está realizado en mármol, al igual que los dos escudos que la decoran, sobre los cuales se ha tallado también la mano del tenante correspondiente. El resto del conjunto (pilastras, entablamentos y figuras tenantes) es de la piedra local empleada en las portadas y otros lugares del edificio.

2. Se observan claras diferencias estilísticas entre el arco y el resto de la “serliana”.

3. Sorprende la desproporción del vano central y el arco que lo cubre con respecto a los intercolumnios laterales.

Como hipótesis de trabajo, planteamos:

1. El arco, como el resto de piezas marmóreas del palacio, se hizo seguramente en Génova. Cabe preguntarse dónde se harían los escudos y, de pensarse en Génova, cómo encajan en el discurso las manos de los tenantes presentes en ellos.

2. El resto de la obra se haría *in situ*, pero no podemos asegurar su autoría ni si fue anterior o posterior al arco. No obstante, cabe la posibilidad de que los pilares de mármol con medias columnas citados arriba estuvieran pensados para esta “serliana” y que al final se descartase su empleo y se realizasen las pilastras. O al contrario, si, como propone Marías, tales piezas fueran los pilares de esquina del piso superior del patio, podríamos pensar que para la “serliana” se hicieron las pilastras en la fase que Marías propone, previa a Carlone, y después o más bien contemporáneamente se decidiría encargar el arco de mármol a Génova. Con esta diferencia de materiales se destacaría aún más el arco central; y la unidad del proyecto garantizaría que a Génova se enviase el diseño de los escudos previendo las manos de los tenantes.

3. León Coloma parece haber demostrado la relación de esta “serliana”, a nivel arquitectónico y escultórico, con el norte de Italia (Venecia, Génova y en general Lombardía). No obstante, no ha tenido en cuenta la diferencia de materiales y de estilos, que pueden hablarnos de dos grupos de artífices distintos, como acabamos de plantear. Asimismo, el origen de ideas, soluciones tipológicas concretas (realidad del trabajo del taller) y del modelo simbólico (tal vez más vinculado con los deseos concretos del comitente y con lo que pudiera haber visto en lugares como Roma) pueden ser diversos, o al menos manifestarían el eclecticismo propio del palacio. El arco, en mármol, parece más vinculado a los encargos de Génova. Por su parte, las pilastras y entablamentos están muy re-

lacionadas con el misterioso artífice del sepulcro del cardenal Mendoza<sup>90</sup>. El tipo de capitel presente en la “serliana” es el mismo que el empleado en el cuerpo bajo del sepulcro y en ambas obras se repite la tipología de guirnalda; además, en el sepulcro también se ensaya una composición tetrástila que combina sistema arcuado y arquitrabado, configurando un motivo muy semejante a la “serliana”. En otra obra patrocinada por el cardenal Mendoza, el hospital de Santa Cruz de Toledo, se incluye otra variante de la “serliana” con arco muy rebajado, rematando la fachada-retablo. Precisamente, variaciones semejantes a la del sepulcro de Mendoza las encontramos también en Bregno, en obras como el altar de la capilla Saviati de San Gregorio in Celio en Roma, realizado hacia 1469 y que es más fiel al esquema de “serliana”.

4.- La “serliana” de la “sala de la Justicia” o salón de honor, como se sostiene actualmente, podría haber enmarcado el lugar desde el que el marqués recibía a sus visitas y donde se sentaba en las grandes ocasiones, más que el “camerín de actores” que alguna vez se ha propuesto. La solemnidad del conjunto y la disposición de la sala, el hecho de que la “serliana” es el vano más complejo del palacio, la importancia de dicho motivo dentro de la arquitectura italiana del momento (a nivel compositivo y como escenografía del poder, recordemos la “serliana” de la sala Regia del Vaticano, próxima en fechas), su decoración anticuaria de carácter conmemorativo y triunfal, así como el despliegue heráldico, nos obligan a reiterar que este ejemplo está muy vinculado a la manifestación del poder del comitente. En su disposición como diafragma único de encuadre y al mismo nivel del espectador dentro de esta sala de representación del poder nobiliario, es una solución tan nueva para España como para Italia.

### Retablos, sepulcros y escenografías

Como refleja *Medidas del romano* (Toledo, 1526) de Diego de Sagredo, una de las principales vías de introducción del vocabulario y sintaxis archi-

tectónicas del nuevo estilo *all'antico* o a la romana en la Península, fue la arquitectura de retablos y sepulcros. Consecuentemente, dichas obras son también un ámbito valioso para rastrear la asimilación de la “serliana” o composiciones próximas, aunque en este trabajo nos limitaremos a los ejemplos más tempranos y destacables. En dicho ámbito destaca la labor del burgalés Diego de Siloé (c. 1495-1563), en cuya biografía es fundamental su estancia en Nápoles hacia 1515-1517, donde trabajó conjuntamente con Bartolomé Ordóñez en la capilla de los Caracciolo de San Giovanni a Carbonara. La riqueza de las aportaciones de Siloé ha hecho pensar en una estancia previa en Roma y Florencia<sup>91</sup>. En cualquier caso, la permanencia en Italia le granjearía un importante bagaje de experiencias que se reflejan tanto en Nápoles como en sus obras tras su regreso a Castilla en 1519, entre las que destaca la Escalera Dorada de la catedral de Burgos. En el mismo templo, en 1523 realizó el pequeño retablo de Santa Ana, encargado por el racionero García de Medina y situado en la capilla del Obispo Acuña<sup>92</sup>. La obra, realizada en piedra, se organiza en base a una “serliana” sostenida mediante pilastras –como en La Calahorra– de orden toscano adosadas al muro y que apoyan en un cuerpo basamental a modo de predela cuyo relieve central representa a Cristo muerto –semejante al que realizó con Ordóñez en la capilla napolitana– rodeado de ángeles. Sobre el arco se desarrolla un cuerpo que llena las enjutas y cierra con entablamento similar al de los intercolumnios laterales. En cada uno de los tres vanos se introduce un nicho avenerado que realza las esculturas que se alojan en su interior; el grupo central representa a la Virgen con el Niño y santa Ana, y sobre ellas una luneta acoge la Piedad. El conjunto se remata por tres tondos con bustos de Cristo –el central–, San Pedro y San Pablo, rodeados de volutas y el central con tornapuntas. La delicadeza del conjunto y su valor decorativo pueden hacer pensar que se trata de una confluencia entre las microarquitecturas de retablos y de obras de platería, concretamente portapaces. El vano central de la “serliana” ayuda a realzar el eje cristológico (Cristo muerto asistido por ángeles-Niño-Piedad-busto de Cristo como *Ecce homo*) y la estructura en general refuerza el sentido triunfalista de la Redención. El esquema en “serlia-

<sup>90</sup> Relación ya señalada por varios autores y desarrollada por León Coloma (1997, pp. 39-40, especialmente notas 23-24), quien destaca la influencia del lombardo Andrea Bregno sobre el medio artístico romano del último tercio del s. XV y piensa en un posible discípulo o seguidor suyo como artífice del sepulcro de Mendoza y de la serliana de La Calahorra, aunque no comenta la decoración del arco, solamente la del resto de elementos, destacando el tipo de capitel y de delfines y antorchas cruzadas, identificables en obras e Bregno realizadas en Roma.

<sup>91</sup> Redondo Cantera 2013, p. 181.

<sup>92</sup> *Ibid.*, pp. 186-187.



Fig. 12: Diego de Siloé, retablo en el transepto de la iglesia de San Jerónimo, Granada.

na” lo repite Siloé, aunque ya mucho más diluido, en el sepulcro de Diego de Santander (†1523), en el claustro de la catedral de Burgos. En este caso la “serliana” actúa como marco escenográfico de la Piedad que acoge en su vano central y como telón de fondo para el yacente.

Años después, con posterioridad a 1528<sup>93</sup>, Siloé monumentaliza la “serliana” en dos retablos, también de piedra, situados en los extremos del transepto de la iglesia de San Jerónimo en Granada, donde repite un esquema semejante al de Burgos –veneras incluidas–, aunque se emplea un orden corintio de medias columnas (en la parte inferior de la “serliana” se emplean capiteles-ménsula jónicos) y la arquitectura adquiere mayor protagonismo en detrimento de la decoración. La principal novedad radica en que el entablamento se incurva hacia el

<sup>93</sup> Camón Aznar 1945, pp. 99-100. Asimismo, hacia 1540 diseñaría el nicho presente en la fachada sur del transepto de la catedral de Málaga, con la peculiaridad de que disponen una gran serliana que abarca otra menor en su intercolumnio central (*Ibid.*, p. 123).

fondo para articular un nicho semicircular en el intercolumnio central. Estos retablos sorprenden asimismo por el protagonismo de las armas del comitente, Gonzalo Fernández de Córdoba, el Gran Capitán –destacado por sus campañas en Italia–, de gran tamaño y situadas ocupando todo el intercolumnio central (Fig. 12). Ello nos habla del carácter triunfal vinculado con este modelo, empleado por Peruzzi en su cuadro *Los esponsales místicos de santa Catalina* (1502-1503, Allen Memorial Art Museum, Oberlin, Inv. AMAM 1944.51) y Antonio de Sangallo el Joven en un dibujo de un arco para la entrada triunfal de Carlos V en Roma en 1536 (Uffizi 1671 A). Precisamente se ha destacado el papel de Siloé como diseñador de arquitecturas efímeras, especialmente para la entrada triunfal de Carlos V en Burgos (1520)<sup>94</sup>, aunque habría que pensar también en sus visitas a Sevilla –con motivo de su boda (11 de marzo de 1526)– y Granada (verano de 1526). En base a dicha experiencia Siloé podría haber realizado dibujos como el conservado en el Museo Nacional de Arte de Cataluña (Inv. 107786-D), que contiene la firma “*Siloe fet*” y se le atribuye<sup>95</sup> (Fig. 13). La escena se interpreta como una perspectiva escenográfica. Falomir Faus recuerda que la primera representación de una comedia italiana con gran aparato escénico en España tuvo lugar en 1548 en Valladolid y que se hicieron frecuentes en Madrid entre 1561 y 1568; recuerda asimismo que Siloé pudo conocer los textos de Vitruvio, Alberti y Serlio relativos al teatro, aunque no se aventura a datar el dibujo<sup>96</sup>. La obra posee una interesante “serliana” cuyo intercolumnio central está formado por telamones (a la izquierda) y cariátides (a la derecha), mientras que sus extremos laterales apoyan directamente en un saliente del muro. En las enjutas se sitúan relieves de carácter antiquizante y sobre el arco sobresale una tribuna para músicos; todo el conjunto se llena de arquitecturas solemnes, como si se tratase de la escena trágica de Serlio, destinada a grandes acontecimientos protagonizados por dioses, héroes y reyes<sup>97</sup>. Llama

<sup>94</sup> Redondo Cantera 2013, p. 186.

<sup>95</sup> Garriga Riera 1988; Falomir Faus 2000; Ortega Vidal 2001, pp. 356, 358.

<sup>96</sup> Falomir Faus 2000.

<sup>97</sup> Opinamos que la experiencia italiana y en arquitecturas efímeras de Siloé bastarían para justificar un diseño como éste. El hecho de que se trate del único dibujo conservado de dicho autor –aunque cabe la posibilidad de que la firma sea una falsificación– dificulta establecer comparaciones y concretar su cronología.



Fig. 13: Diego de Siloé (atr.), perspectiva escenográfica, Museo Nacional de Arte de Cataluña (© MNAC - Museo Nacional de Arte de Cataluña, Barcelona. Fotografos: Calveras/Mérida/Sagristà).

la atención el arco angrelado que abraza toda la perspectiva y que recuerda ambientes granadinos.

En la aportación de Siloé nos interesaba destacar el papel del retablo para la asimilación temprana de la “serliana” en España. No podemos detenernos ahora en el análisis de retablos más tardíos, tanto en aquellos realizados en la Península como en otros traídos de Flandes, como el retablo Tendilla conservado en Cincinnati Art Museum. Asimismo, llegarían otras obras como el relieve florentino del entorno de Donatello, del último cuarto del s. XV o principios del s. XVI, realizado en mármol con restos de policromía, que representa a la Virgen con el Niño flanqueados por san Juan niño y un ángel, y que se conserva en el museo de la catedral de Segorbe (Inv. 316), tal vez traído por Rodrigo Borja<sup>98</sup> o bien por el duque Alonso de Aragón (†1563) para decorar la capilla del castillo de Segorbe, cerca

de Valencia<sup>99</sup>. En dicho relieve una “serliana”, deudora de la representada en el relieve del corazón del avaro de Donatello, pero en esta ocasión vista de frente, sirve para enmarcar el rostro de la Virgen y el Niño, en el vano central, que semeja una aureola. El ritmo de la “serliana” se corresponde además con la composición san Juanito - Virgen con Niño - ángel, de modo que se obtiene un conjunto muy equilibrado y al mismo tiempo de gran impacto visual.

Ahora nos interesa destacar la presencia de la “serliana” o composiciones próximas en el ámbito del sepulcro monumental. Ya hemos tenido ocasión de comentar brevemente el caso del sepulcro del cardenal Mendoza en la catedral de Toledo, cuya solución parece una alternativa próxima en estilo y tipología a la “serliana” del castillo-palacio de La Calahorra, así como el sepulcro realizado por Siloé. Una estructura más afín a la “serliana” enmarca el sepulcro de Ramón Folc de Cardona-Anglesola (duque de Cardona y virrey de Nápoles desde 1510 hasta su muerte en 1522) en el convento de Sant Bartomeu de Bellpuig, fundación del finado<sup>100</sup>. El sepulcro estuvo allí hasta su traslado en 1841 a la iglesia parroquial de Bellpuig. Por iniciativa de la viuda, Isabel de Requesens y Enríquez, la obra fue realizada en Nápoles por el italiano Giovanni da Nola entre 1522 y 1525 y trasladada a Bellpuig junto con los restos del duque, que había muerto en la ciudad italiana. Giovanni da Nola, realizó la mayor parte de su carrera, desde principios de s. XVI, en Nápoles –entre otros lugares, en la capilla Caracciolo–, donde seguramente influyó sobre Diego de Siloé, dadas las afinidades del altar Ligorio de Sant’Anna dei Lombardi in Monteoliveto con el retablo de Santa Ana en Burgos (estructura general) y de San Jerónimo en Granada (articulación del nicho semicircular). A nivel tipológico, el sepulcro de Ramón Folc es una síntesis de la “serliana” y el “motivo triunfal”, como es tan frecuente en el ámbito funerario. El programa iconográfico –en especial, las figuras que asoman desde los tondos– incide especialmente en dicho carácter de triunfo.

Otra composición próxima a la “serliana” monumentaliza el sepulcro de Pedro Enríquez (1520-1525), duque de Medinaceli y tío de Fernando el Católico, en la iglesia de Santa María de las Cuevas

<sup>98</sup> Bosque 1965, p. 455.

<sup>99</sup> Rodríguez Culebras, Olucha Montins, Montolio i Toran 2006, p. 272.

<sup>100</sup> En general, Tormo 1925.



Fig. 14: Antonio Maria Aprile, Sepulcro de Pedro Enríquez, Santa María de las Cuevas, Sevilla.

en Sevilla (Fig. 14), otro núcleo fundamental para la asimilación de formas del Renacimiento italiano<sup>101</sup>. La obra fue encargada por su hijo Fadrique, I marqués de Tarifa, y se incluye en un conjunto funerario que pretendía exaltar las glorias de su linaje, que había luchado en la conquista de Andalucía. El marqués, tras su peregrinación a Jerusalén visitó Génova en el verano de 1520. Allí encargó los sepulcros de sus padres y otros antepasados al taller de los Gazini, ya que le atraieron sus obras realizadas en la cartuja de Pavía, cuya fachada luce también una variación de la “serliana” muy semejante. En un primer momento el encargo recayó en Pace Gazini, quien solamente pudo hacer el sepulcro de la madre de Fadrique; el escultor murió en 1522 y fue sustituido por Antonio Maria Aprile, que terminaría al menos la pareja de sepulcros de los padres del marqués en 1525, fecha en la que llegó a Sevilla el escul-

<sup>101</sup> Camón Aznar 1967, pp. 20-21; para un estudio actualizado, con especial atención a la interpretación histórica e iconográfica del conjunto, *vid.* Lleó Cañal 2012, pp. 142-156.

tor Bernardino da Bissone –curiosa coincidencia con el apellido del autor de la “serliana” de la catedral de Génova– para instalarlos. A partir de dicho momento la nobleza Sevillana realizó numerosos encargos al taller, situación condicionada también por la boda de Carlos V en la ciudad; una de las obras más destacadas fue la portada de la Casa de Pilatos, del mismo marqués de Tarifa, realizada por Aprile en 1533. El sepulcro de Pedro Enríquez es una potente estructura en la que la “serliana” otorga también un carácter triunfalista al conjunto, plagado de referencias clásicas, como los dos magníficos eros-tánatos exentos que sostienen antorchas boca abajo. El intercolumnio central, muy ancho, se articula por medio del retranqueo del entablamento, que contribuye a dotar de equilibrio el vano central, coronado por un doble arco, el interior es el que forma la “serliana”; y, como en la “serliana” de la catedral de Génova, los apoyos integran columna y pilastra. Los arcos, por su parte, se desplazan ligeramente hacia el fondo para dejar espacio a las figuras de la Anunciación, colocadas sobre los dos tramos de entablamento; el conjunto está rematado por un frontón triangular independiente. Otra alternativa en la integración estructural y compositiva se da en obras como el Monumento a Galesio Nichesola en la catedral de Verona (1527), obra de Jacopo Sansovino, que luce una “serliana” a modo de frontis tetrástilo que acoge esculturas y está cerrado por un frontón triangular en el que se incorpora el arco armónicamente<sup>102</sup>. En este caso, la “serliana” actúa a modo de telón de fondo del sepulcro, que se sitúa por delante de ella y no en su interior.

A caballo entre la función de diafragma y el retablo, y como si de una arquitectura efímera se tratase, se sitúa la “serliana” que enmarca el grupo de la Transfiguración sobre la silla arzobispal de la sillería alta del coro de la catedral de Toledo (Fig. 15). Demuestra el uso de la “serliana” en la ciudad antes de la impresión de la traducción española de los libros III y IV de Serlio (1552) en la propia Toledo. El grupo es obra del destacado imaginero Alonso Berruguete (c. 1490-1561)<sup>103</sup>, que entre 1506 y 1507 participó en Roma en un concurso para copiar en bronce el Laocoonte, como relata Vasari en la biografía de Sansovino; pasó también a Florencia. Su estancia en Italia le permitió conocer a Bramante, Miguel Ángel y Leonardo, y le puso en contacto

<sup>102</sup> Boucher 1991, pp. 322-323.

<sup>103</sup> En general, Azcárate Ristori 1963.



Fig. 15: Alonso Berruguete, grupo de la Transfiguración, catedral de Toledo.

con los manieristas toscanos discípulos de Andrea del Sarto. Regresó a España en 1518 y en Toledo trabajó en los años 1530 en la sillería alta del coro de la catedral, junto con Felipe Vigarny, para el cardenal Tavera. En un segundo momento, realizó el conjunto arquitectónico y el grupo de la Transfiguración, terminado en 1548, por encargo del cardenal Juan Martínez Guisado, el “Silíceo” (arzobispo de Toledo 1545-1557)<sup>104</sup>. Vista desde el coro, la “serliana” –cuyos dinteles tienen además una disposición en diagonal intencionada– actúa a modo de telón de fondo, muy escenográfico, para dicho grupo, y permite la visión del rosetón de la fachada oeste tras él (el tratamiento de la luz dirigida es una gran novedad de esta obra); por el otro lado, en el trascoro, remata el relieve de Dios Padre entronizado. Así, por ambas caras corona sitaliaes –el del arzobispo y el de Dios Padre–, del mismo modo que la “serliana” de la sala Regia corona el solio papal en el Vaticano<sup>105</sup>.

<sup>104</sup> Díez del Corral Garnica 1987, pp. 107-108.

<sup>105</sup> La influencia de la sala Regia es muy notable. Es posible que tras dicho modelo prestigioso y vinculado a la sublimación del poder más absoluto esté el éxito y difusión de la serliana en contextos similares, como la renovación del llamado Salo-

## Palacio del Embajador Vich en Valencia

Llegados a este punto, cerramos el capítulo dedicado a retablos, sepulcros y escenografías para regresar a la arquitectura palaciega, donde destacan otros dos ejemplos tempranos de “serliana” en España. Nos referimos al palacio Vich en Valencia y al palacio de Carlos V en Granada. Jerónimo Vich i Vallterra fue embajador ante la corte pontificia entre 1507 y 1520, así como consejero de León X y un gran mecenas que adquirió importantes objetos de platería, así como pinturas de Sebastiano del Piombo, algunas de las cuales hoy se encuentran en el Museo del Prado<sup>106</sup>. Regresó a Valencia en 1521, tras una estancia en Florencia. Tras la guerra de las Germanías construyó su palacio en dicha ciudad<sup>107</sup>, alrededor de 1526-1527<sup>108</sup>. Se desconoce el autor

ne dei Cinquecento en el Palazzo Vecchio de Florencia (ventanales y trinchera dell’Udienza, destinada al trono del duque, proyecto de Giuliano di Baccio d’Agnolo y Baccio Bandinelli, 1542-1543) y en los Uffizi (Giorgio Vasari, 1560-1580), bajo el mecenazgo de Cosme I de Medici. En todos estos casos la serliana se vincula claramente con la manifestación del poder, cf. Crum 1989, pp. 238-251; Satkowski, pp. 37-44, 53-55. En el Palazzo Vecchio la serliana se emplea también en las pinturas de la sala de Cosme el Viejo (Giorgio Vasari y Marco Marchetti da Faenza, 1556-1558) y del Escritorio de Minerva (Giorgio Vasari y Giovanni Stradano, 1557-1566), en este último ambiente, también se representa el *candor illaesus*, en la bóveda. Más tarde, en el corredor de levante en los Uffizi, *campate* 1 y 7 (atr. Antonio Tempesta, 1581), así como en las *campate* 15, 18, 26, 39 y 42 (taller de Alessandro Allori, 1581), *vid.* Vezzosi 2010, pp. 12ss. En la vertiente de estudios anticuarios en torno a la serliana, destacaron las restituciones de fachadas de monumentos romanos por Pirro Ligorio realizadas antes de 1568 (*vid.* Rausa 1997, pp. 74-87), sus decoraciones musivas para la Casina de Pío IV, así como algunos ejemplos en su libro de dibujos conservado en el Archivio di Stato de Turín (*vid.* Volpi 1994, nn. 17, 36a, 46). Ahora no podemos detenernos en estos casos, ni en las importantes aportaciones de Serlio y Palladio.

<sup>106</sup> Sobre este importante mecenas *vid.* Martín García 2002, pp. 146-157, 169-175 (información sobre el palacio).

<sup>107</sup> Gavara Prior 2006, p. 99.

<sup>108</sup> El palacio estaba en obras el 5 de enero de 1527 («*la gran casa que aquell obra*») según el Manual del Consell de Valencia. La fecha de 1526 la aporta Gómez-Ferrer 2009, nota 18. El edificio fue demolido en 1859 y ahora se conserva fragmentariamente en el Museo de Bellas Artes de Valencia, tras estar desde 1907 en la sede del museo en el refectorio del convento del Carmen. En la sede actual se ha reconstruido el patio en 2006 con las piezas originales, faltando únicamente las veneras que se encontraban en los tondos y los frontones. Existen no obstante planos del palacio dibujados en 1801 por Josep Fornés, un estudiante de arquitectura de la Real Academia de San Carlos, un proyecto de reconstrucción de Pasqual Sanz de 1909, así como un grabado de la fachada –con visión del patio a través de la puerta– publicado en septiembre de 1860 en el número 38 del *Museo Universal*.



Fig. 16: Patio del palacio del embajador Vich, Museo de Bellas Artes de Valencia.

del palacio; por su parte, los elementos marmóreos del edificio se encargaron en Génova y posiblemente se terminaron de tallar en Valencia<sup>109</sup>. El arquitecto parece influenciado por el entorno de los Sangallo<sup>110</sup>. Admitiéndose su deuda con el ambiente romano de época de León X y Clemente VII, no obstante el palacio Vich parece una reelaboración valenciana, ya que reproduce elementos habituales en las casonas de dicha ciudad tanto en la distribución de su planta, la tipología de casa de torre en esquina, como en la disposición y tipología de las ventanas geminadas o ajimezadas, antiquizantes según el modelo que en Valencia se llamaba “*coronella a la romana*”<sup>111</sup>. Gavara Prior propone una posible participación del arquitecto valenciano Agustí Munyos, experto en decoraciones en mármol que estaba muy vinculado a la familia Vich, visitó Roma de diciembre de 1515 a mayo de 1516 y tal vez hizo un viaje a Génova después de 1520<sup>112</sup>. Trabajó en la caja del órgano de la catedral de Valencia (h. 1510),

<sup>109</sup> Bérchez 1994, pp. 44-45; Martín García 2002, pp. 170-172. Estos autores proponen autoría italiana, aunque asimilada en Valencia, y el posible envío de trazas de Valencia a Génova (Martín García), aunque en la década de 1530 se descubrieron canteras de mármol en Valencia que podrían haber permitido realizar todo el trabajo restante *in situ* (Bérchez).

<sup>110</sup> Bérchez 1982, pp. 44-49; Gavara Prior 2006, p. 99.

<sup>111</sup> Gavara Prior 2006, pp. 100, 102.

<sup>112</sup> *Ibid.*, pp. 102, 104-105, 108.

que también tiene una “serliana”<sup>113</sup>. La vinculación de dicho arquitecto se refuerza con el documento con fecha de 1526 hallado por Gómez-Ferrer<sup>114</sup>.

Lo más destacable del palacio Vich son las dos “serlianas” de su patio, resueltas con “arco sirio” (Fig. 16). Pudo existir otra “serliana” en la ventana de la portada principal<sup>115</sup>. Las “serlianas” del patio serían las más tempranas utilizadas en España para la articulación de este tipo de espacio, al parecer con función regularizadora<sup>116</sup>. A pesar de ello, no descartamos una función representativa –relacionada con la dignidad del modelo clásico de la “serliana”, muy usado en la Roma papal del momento, como hemos visto– y un impacto visual intencionado, puesto que además la entrada se hacía en línea recta –y no en recodo, como es lo habitual– y así la portada enmarcaba la “serliana” del fondo del patio, como se ve en el grabado de 1860<sup>117</sup>. La solución en “arco sirio” es la primera vez que se empleaba en España, aunque el modelo genérico de “serliana” pudo conocerlo el embajador Vich no solamente a través de su experiencia romana, sino también a través del ejemplo de La Calahorra, puesto que el centro de operaciones y la residencia oficial del marqués del Zenete estaba en Valencia y allí llegaban las piezas procedentes de Génova<sup>118</sup>. Posteriormente, en Valencia la “serliana” gozó de un notable éxito<sup>119</sup>.

<sup>113</sup> Bérchez 1994, p. 44.

<sup>114</sup> Gómez-Ferrer 2009, nota 18: APPV, notario Francesc Vilar, sig. 14424, 13 de agosto de 1526. La investigadora comenta: «una transacción entre don Jerónimo de Vich y unos algepseros, a los que había vendido dos mulas a cambio de yeso para la obra de su casa, *algeps molt per a la obra de la casa vestra*, firma como testigo del acto ante notario el carpintero Ludovicus Munyos, importante maestro en el primer cuarto del siglo XVI en la ciudad de Valencia, autor de destacadas obras renacentistas como el órgano de la catedral, numerosos retablos y otras obras de carpintería y escultura».

<sup>115</sup> Rosenthal 1988, p. 221.

<sup>116</sup> Marías 1992, p. 249. Según este autor, las partes adelantadas servirían para respetar el rigor modular del patio, pues su forma rectangular y sus proporciones no habrían permitido colocar tres arcos del mismo tamaño que el resto en los lados cortos.

<sup>117</sup> Bérchez (2000, p. 382) insiste en el carácter triunfal de la serliana del palacio Vich y la asocia con la contemporánea del palacio de Carlos V en Granada, proyectada en 1528, aunque realizada mucho después.

<sup>118</sup> En general Falomir Faus 1990.

<sup>119</sup> Se emplea en la *obra nova* de la catedral (1566) –como modelo posiblemente tomado de Serlio–, en diversas arquitecturas efímeras para la visita de Felipe II en 1586 y en el claustro renacentista de la cartuja de Portaceli (1588) –tal vez dependiente de la galería de convalecientes de El Escorial– (Benito, Bérchez 1987, p. 131).

Pero la importancia del palacio Vich como obra de vanguardia estriba sobre todo en que emplea la “serliana” para articular un patio casi al mismo tiempo que esta novedad se estaba empleando en Italia, en el Palacio Regis de Sangallo (h. 1521), incluyendo además el novedoso “arco sirio” de Giulio Romano e integrando tradiciones constructivas valencianas. El resultado de esta investigación es por tanto, como en La Calahorra, coetáneo de semejantes innovaciones en Italia y además ofrece una combinación de elementos inédita hasta el momento tanto en España como en Italia.

### Palacio de Carlos V en Granada

Hasta ahora hemos visto la “serliana” en España usada como diafragma (La Calahorra), formando retablos o sepulcros (obras de Siloé y Aprile) –o soluciones a caballo del diafragma, la ventana y el retablo, como la Transfiguración de Berruguete–, fondos de relieves (relieve donatellesco llevado a Segorbe), o articulando los lados menores de un patio (palacio Vich, donde pudo usarse también en una ventana sobre la portada, aunque plantea muchas dudas). En la mayoría de los casos también nos encontrábamos con obras importadas de Italia o bien realizadas por artistas italianos, excepto en los casos de Siloé y Berruguete, quienes no obstante, tienen una sólida formación italiana. El posible primer uso de la “serliana” en España como ventana, además de gran monumentalidad y en un edificio diseñado y construido por españoles –aunque con fuertes influencias italianas–, se dio en la fachada sur del palacio de Carlos V en la Alhambra de Granada (Fig. 17). El palacio comenzó a gestarse tras la “luna de miel” de Carlos I de España y V de Alemania en la ciudad durante el verano de 1526. Vendría a coronar la cristianización y el complejo programa edilicio momental de la ciudad, que incluía la catedral bajo la dirección de Diego de Siloé y otras obras como la iglesia de los Jerónimos y varios palacios con las nuevas formas del Renacimiento; asimismo, se integra como un palacio más en el complejo de la Alhambra, enfatizando que Carlos era un heredero legítimo del reino de Granada. Las obras del palacio de Carlos V se pusieron bajo la supervisión de Luis Hurtado de Mendoza y Pacheco (1489-1566), III conde de Tendilla y alcaide de la Alhambra, miembro también de la familia Mendoza, aunque también jugaron un papel destacable el cantero Luis de Vega (†1562) y el secretario imperial y mecenas Francisco de los Cobos (1477-



Fig. 17: Detalle de la fachada sur del palacio de Carlos V, Granada.

1547). El arquitecto y pintor Pedro Machuca (ca. 1490-1550), sustituido por su hijo Luis a su muerte, comenzó las obras en la década de 1530 (primer proyecto 1537-1539, segundo proyecto 1548-1552)<sup>120</sup>. Rosenthal propone que el modelo de la “serliana” que hoy vemos en la fachada sur ya existía hacia 1528 –opinión que comparte Marías<sup>121</sup>–, aunque también indica que se volvería a trazar en 1537-1539 y 1548, y se construiría, con la colaboración del escultor Niccolò da Corte, acorde con el nuevo proyecto de Machuca, desde 1548 a 1555<sup>122</sup>. Rosenthal también indica que otra “serliana” pudo estar pensada por Machuca y Orea para la fachada principal del palacio, la occidental, aunque después el proyecto se cambiaría por el actual; habría sido la “ventana de apariciones” de Carlos V, mientras que la de la fachada sur sería el mismo elemento destinado a la emperatriz, pese a que Rosenthal reconoce que podría usarse cotidianamente como paseadero y estufa de invierno, como sucede en logias colocadas en la fachada sur de algunos palacios hispánicos<sup>123</sup>. Las plazas diseñadas originariamente ante ambas fachadas enfatizarían ese carácter de

<sup>120</sup> Vid. Rosenthal 1988, pp. 47 ss.

<sup>121</sup> Marías 1992, p. 249.

<sup>122</sup> Rosenthal 1988, pp. 85-91, 220.

<sup>123</sup> *Ibid.*, p. 269-270. Este autor establece comparaciones con otras muchas “ventanas de apariciones” antiguas, medievales y modernas. Atribuye dicha función a logias con serliana como la del palacio de Diocleciano en Spalato, conocido en la época; y reconoce la serliana como motivo prestigioso.

lugar de comparecencia ante la multitud<sup>124</sup>. A este respecto sorprende particularmente que la “serliana” construida no tenga antepecho de piedra en el vano central –se habría pensado en una barandilla metálica–, lo cual permitiría una mejor visión de la figura regia. La majestuosidad del conjunto se realiza por los relieves dedicados a Neptuno y temas marinos, alusivos al poder naval del Imperio, así como una pareja de figuras femeninas aladas escribiendo en grandes cartelas situadas entre el arco y los óculos de las enjutas. Se tratarían no ya de las personificaciones de la Historia y tal vez de la Fama, como suele decirse, sino más bien victorias, siguiendo un modelo muy difundido en el arte imperial romano de dicha divinidad escribiendo en una cartela o simplemente sosteniéndola<sup>125</sup>.

Ya Gómez Moreno llamó la atención sobre la solución de esta ventana en la fachada sur del palacio de Carlos V. Denomina “tema de Palladio” a la “serliana” e indica que fue tomada de ejemplos tardíos del Imperio romano, pero transformados en el Renacimiento en la forma separada que observamos en ejemplos como el balcón de apariciones o loggia de bendiciones del Incendio del Borgo de Rafael; por ello le sorprende encontrar la solución continua en Granada<sup>126</sup>, lo que se viene llamando “arco sirio”. La posible inspiración italiana del motivo se vincula con Giulio Romano, ya sea con la pintura en el hueco de una ventana de la sala de Constantino o bien con un dibujo conservado en la Albertina de Viena (Inv. 341)<sup>127</sup>. La conexión con dicho

artista se refuerza por la combinación del motivo con el potente almohadillado rústico, presente en el dibujo de la Abertina y en el palacio granadino<sup>128</sup>. En cuanto a la pintura de la sala de Constantino, seguramente contemporánea de la Conversión de Constantino y la Donación de Roma (1523-1524), realizadas por orden de Clemente VII (pontificado 1523-1534), siempre se cita el lateral derecho del hueco de la ventana, en el cual figura una “serliana” resuelta en “arco sirio” desde la que se asoma el Papa leyendo un discurso<sup>129</sup> (Fig. 18a). En el lateral izquierdo figura, en el mismo esquema arquitectónico, un monarca de aspecto pagano con corona radiada, ¿un emperador?<sup>130</sup> (Fig. 18b) El Emperador parece responder al discurso del Papa, el cual está vestido con sus símbolos de poder terrenal, al modo como recibe a monarcas no cristianos, puesto que lleva traje de coro (sotana, roquete, muceta y camauro), pero no estola<sup>131</sup>. Sobre la representación del Papa se sitúa la de Gregorio Magno, destructor de ídolos<sup>132</sup>. Sobre el Emperador, la representación del escultor cristiano destruyendo esculturas paganas. Las “serlianas” se rematan por esculturas, en

sometidas a orden mayor corintio) se asemeja más a modelos de Giulio Romano no solamente por el “arco sirio”, sino también por la disposición de los soportes (cuatro columnas enteras jónicas en el dibujo de la Albertina; media pilastra-columna-columna-media pilastra jónicas, en el fresco de la sala de Constantino; pilastra-columna-columna-pilastra toscanas, en los laterales de la fachada posterior del palacio Te en Mantua), que a la ventana de la sala Regia (pilastra-columna-columna-pilastra toscanas) o la muy semejante representada en el Incendio del Borgo (pilastra-columna-columna-pilastra toscanas, a su vez introducidas entre un orden mayor de pilastras toscanas).

<sup>128</sup> Tafuri 1995, p. 258.

<sup>129</sup> La “serliana” está además rematada por el escudo Medici, flanqueado por leones y posiblemente por la Fama (modelo renacentista) y la Fortuna/Abundancia (modelos monetales romanos), que coronan una estructura sostenida por cariátides y en cuya base se sitúa una escalera circular que recuerda a la diseñada por Bramante para el Belvedere, que sería visible desde la ventana en la que Giulio Romano pintó esta obra.

<sup>130</sup> En el lateral izquierdo de la ventana –apenas reproducido–, figura una estructura similar a la del derecho. En la “serliana” se repite el escudo Medici, flanqueado por leones, pero en esta ocasión las dos esculturas de los extremos representan figuras masculinas desnudas: el Alejandro con lanza de Lisipo, o bien Zeus (frecuente en la iconografía numismática romana) y el Hermes Logios (como el llamado Germánico del Louvre, conocido en el Renacimiento).

<sup>131</sup> La vestimenta es importante para la interpretación iconográfica. Por ejemplo, en el Incendio del Borgo, León IV –retrato de León X, el otro papa Medici– está revestido de pontifical (capa pluvial, alba y estola) y lleva la tiara, todo ello adecuado para actos litúrgicos o bendiciones, como es el caso.

<sup>132</sup> Sobre este tema *vid.* Buddensieg 1965.

<sup>124</sup> Sobre la interpretación de la “planta grande”, la “planta pequeña” y la conservada en el Archivo Histórico Nacional, de discutida cronología y autoría, *cf.*: Rodríguez Ruiz 2000; Rodríguez Ruiz 2001 (ambos con estado de la cuestión). Según dicho autor, todos serían posteriores a 1537-1538. El del AHN sería el primero, representa el estado de las obras antes de 1539 (en esa fecha se cambian los soportes del patio).

<sup>125</sup> LIMC VIII, Victoria 354, 355, 359.

<sup>126</sup> Gómez Moreno 1983, p. 112. No obstante, en la Antigüedad convivían ambas formas, la que Rosenthal llama versión “helenística” y la versión siria” (Rosenthal 1988, p. 220); como hemos visto, en el Renacimiento se conocían ejemplos de ambas tipologías. Sobre estas estructuras en la Antigüedad *vid.* Parada López de Corselas 2012a y 2012b.

<sup>127</sup> Tafuri 1989, p. 496. Giulio Romano también usó con gran monumentalidad la serliana, y en un contexto de exaltación del poder, en la fachada posterior del palacio Te de Mantua (1524-1534), la loggia que cerraba el jardín y el fresco de la Gigantomaquia en el mismo palacio. También en la villa de Baldassare Turini, signatario del Papa, en Roma (Villa Turini-Lante, terminada h. 1531), y su escenográfica tumba en la catedral de Pescia (h. 1533), *vid.* Conforti 1987. La serliana del palacio de Carlos V (media columna-columna-columna-media columna corintias,

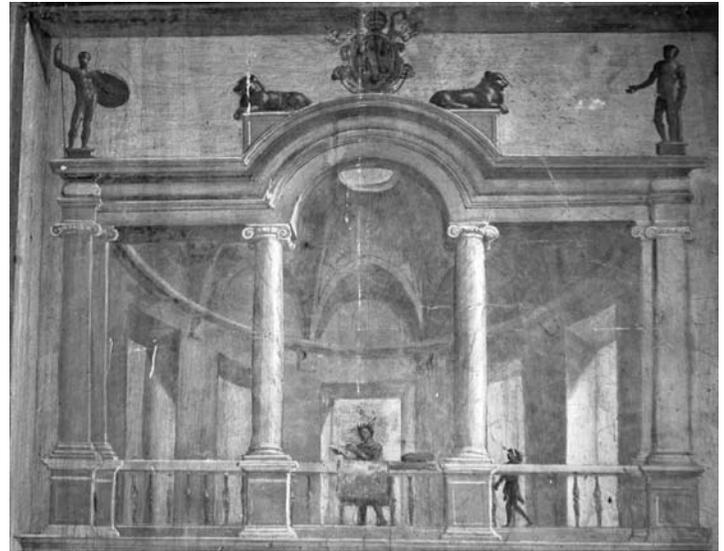
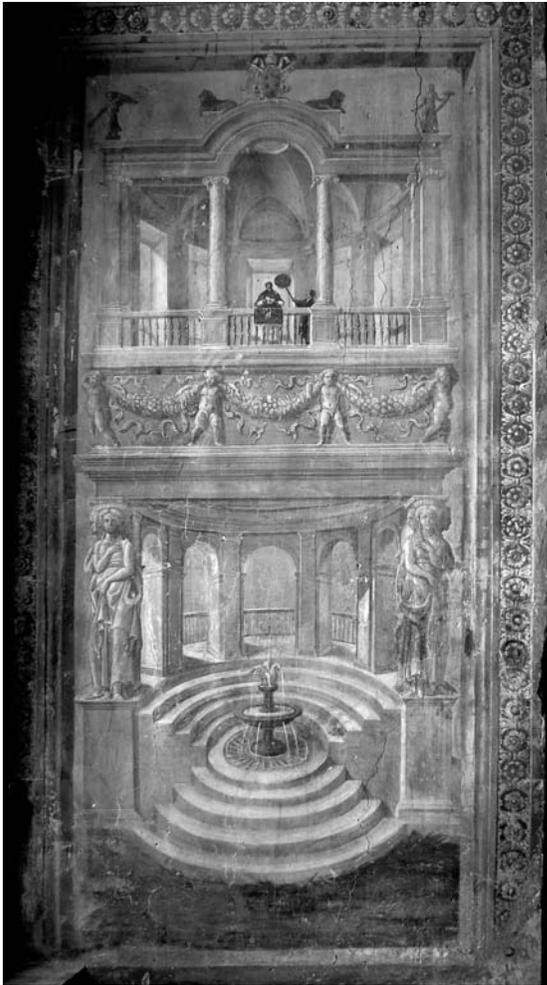


Fig. 18: [a] Giulio Romano, representación papal, sala de Constantino, Vaticano. [b] Giulio Romano, representación imperial (detalle), sala de Constantino, Vaticano.

cada caso de carácter diferente, queriendo adjetivar a cada personaje. En la parte baja del dintel de la ventana se representa la empresa de Clemente VII, *candor illaesus*. Es un conjunto muy interesante por sus conexiones con el poder y por el diálogo que establece con el gran nicho del Belvedere, que se recrea idealmente en estas imágenes, en las que además se ve con la perspectiva con la que se observaría desde dicha ventana, de arriba abajo; el conjunto y concretamente las dos “serlianas” contrapuestas, con el Papa y el Emperador en un equilibrio inestable, podría estar hablándonos de la preeminencia de la Iglesia frente al Imperio – como el resto de la sala de Constantino – según los principios de Clemente VII, que le causarían una notable humillación en el saco de Roma en 1527. La elección de la “serliana” no es casual, del mismo modo que tampoco lo es en el Incendio del Borgo y en otras muchas obras del periodo, cuyo foco principal es el taller rafaelesco. Como vemos, toda esta simbología en torno a la “serliana” como escenografía de manifestación del poder absoluto era común a Italia y España.

Finalmente, cabría destacar el comentario de Stiglmayr sobre la ventana del palacio de Carlos V: “algunos elementos como el arco sirio (diferente a la “serliana”) no se relacionan con obras modernas romanas sino se refieren a edificios construidos para emperadores romanos de procedencia hispánica. Estas referencias en motivos arquitectónicos debían servir para acentuar la legitimación de Carlos I como emperador romano y rey español”<sup>133</sup>. Del mismo ambiente del que bebe la “serliana” del palacio granadino dependería también aquella construida en el castillo-palacio de Breda, en la década de 1530 por Tommaso Vincidor da Bologna, como residencia de Enrique III de Nassau-Breda (1483-1538), conde de Nassau que tuvo un papel muy importante en la coronación de Carlos V en 1530 y que además estaba casado con Mencía de Mendoza (boda 26 de junio de 1524), hija del I marqués del Zene-te<sup>134</sup>. Precisamente Machuca había sido aprendiz

<sup>133</sup> Stiglmayr 2000, pp. 203-204. Desarrolla la cuestión en pp. 142-144 (arco sirio) y 193-197 (serliana). Como modelos antiguos, además relacionados con emperadores de origen hispano, cita solamente la loggia del Canopo de Villa Adriana (p. 143) y el disco de Teodosio (p. 144), aunque hemos de decir que no se conocían en dicho periodo. Puede pensarse más bien en la fuente del acueducto de Adriano en Atenas, conocida a través de las copias de los dibujos de Ciriaco de Ancona.

<sup>134</sup> Sobre el castillo-palacio de Breda, su serliana y sus relaciones con España y Roma *vid.* Wezel 1999, especialmente pp. 60ss., 92, 237. En la Roma papal contemporánea se pintaron otras muchas serlianas dependientes del taller de Rafael, como

de Giuliano da Sangallo y Miguel Ángel, y en el período 1517-1519 trabajó en el taller de Rafael –foco principal del interés por la “serliana” en dicho momento– en la decoración de las logias vaticanas –en la *loggetta* del cardenal Bibbiena se representa una “serliana”, entre otros motivos arquitectónicos–, donde coincidió con Tommaso Vincidor y Perin del Vaga, entre otros<sup>135</sup>. Esa experiencia en las logias del Vaticano influiría seguramente en otra “serliana”, tal vez la primera pintada en España (terminada en 1537), que decora la estufa o el llamado Peinador de la Reina, dentro de los “cuartos nuevos” en los palacios nazaries de la Alhambra. La obra, realizada tras la muerte de la emperatriz Isabel por los pintores italianos Julio Aquiles y Alejandro Mayner –con la supervisión de Machuca– se inserta en la galería oeste de las estancias privadas del emperador en un ciclo de glorificación de carácter mitológico y relativo a sus campañas en Túnez<sup>136</sup>. El modelo es deudor de los motivos presentes en la *loggetta* del cardenal Bibbiena, que a su vez se inspiran en la *Domus Aurea* de Nerón; no obstante, el ejemplo más próximo al de Granada lo constituye la decoración de la Casina de Pío IV por Pirro Ligorio.

## Conclusión

Una evolución arquitectónica a partir de las tradiciones medievales y un intento por recuperar la sintaxis y el vocabulario clásicos justificarían por sí solos el resurgimiento de la “serliana” en el Renacimiento. No obstante, cabe preguntarse si bastaba con las pervivencias en las tradiciones constructivas medievales o si, por el contrario, fue necesario un impulso de ejemplos concretos a través del estudio anticuario. En dicho caso, convendría además identificar los edificios antiguos con “serliana” que se conocían realmente en los ss. XV y XVI. Como hemos planteado, podríamos hablar de una convergencia de ambos factores, puesto que la tradi-

ción medieval aportó soluciones y respondía a funciones válidas también para el Renacimiento, que a su vez se enriqueció del estudio anticuario para la recuperación del vocabulario y la sintaxis clásicos, del mismo modo que en los orígenes de la “serliana” Roma aportó su propio bagaje arquitectónico pero recurrió también a tradiciones tardohelenísticas. Además de continuar y mejorar tradiciones medievales e inspirarse en ejemplos clásicos, el Renacimiento fue capaz de aportar su propia creatividad desarrollando una gran diversidad de variantes y las más refinadas “licencias” de la “serliana”, tanto en el s. XV como en el XVI; e incluso recreó la Antigüedad a su gusto, como demuestran algunos dibujos. Asimismo, se retomaron o se crearon códigos iconográficos que relacionan el motivo con la llamada “arquitectura del poder”.

En líneas generales, se observa un trasvase de la “serliana” del ámbito religioso al ámbito civil que comienza a finales del s. XV; posteriormente las transferencias serán mutuas. Casi todos los arquitectos la emplearon, aunque ha de destacarse el papel innovador de Bramante, y a Serlio y Palladio como grandes divulgadores del motivo. En cuanto al empleo simbólico de la “serliana” el proceso se asociaría con el triunfo de la religión católica, principalmente en las propuestas para San Pedro del Vaticano o la sala Regia, o en el freso del Incendio del Borgo, por Rafael; y configuraría algunos hitos del lenguaje imperial, entre los que destaca el palacio de Carlos V en Granada. Ambos lenguajes llegan a un equilibrio inestable en el fresco de una ventana de la sala de Constantino. Toda la aristocracia italiana, especialmente el entorno papal y los grandes señores de Florencia, Venecia, Mantua y Génova, compitieron por promover las iglesias y poseer los palacios más sofisticados y las soluciones más innovadoras en un largo proceso de especulación anticuaria, que se proyectó asimismo, aunque en menor escala, en las tumbas; también los poderes cívicos, como sucede en Vicenza, recurrieron al prestigioso motivo, sobre todo de acuerdo a interpretaciones tan versátiles como las del célebre Palladio, quien unió su nombre al motivo en la loggia del Capitaniato.

España aporta en el s. XV hitos fundamentales para la arquitectura del poder mediante el manejo de la trífora combinada con la *qubba* y otros esquemas; y su foco valenciano aporta un extraño *unicum* de “serliana” tardogótica en el pórtico del

las que realizó Perin del Vaga en el Castel Sant'Angelo en la galería pompeyana y la sala de Apolo, así como la de su dibujo de La resurrección de Lázaro, *vid.* Parma Armani 1986, pp. 17ss., 55ss, 177ss, 209-236. El mismo Rafael preveía distintos proyectos de sus pinturas, como en la Liberación de san Pedro o la Expulsión de Heliodoro del templo, en los que colocaba serliana; asimismo, la ventana que se entrevé en el tambor de la cúpula de la Escuela de Atenas, es la parte baja de una serliana, *cf.* Spagnesi 1984, pp. 111-112, 115-117, 122, 126, 128, 132-133, 138-139.

<sup>135</sup> Wezel 1999, p. 62.

<sup>136</sup> López Torrijos 2000, pp. 117ss.

Almudín<sup>137</sup>. En el s. XVI España también se pone a la vanguardia de Europa en un diálogo con las últimas tendencias italianas, concretamente con la “serliana” empleada en ambientes domésticos desde ejemplos tan tempranos como el castillo-palacio de La Calahorra (1508-1512), contemporáneo de las novedades aportadas por Bramante en el ninfeo de Genazzano y la sala Regia, y unifica sus principales características: sirve de diafragma practicable y a la altura del espectador y enfatiza el eje de una sala de representación del poder, uniendo un ámbito rectangular con uno cuadrado (¿trasunto de la *qubba*?), y además despliega en su decoración el componente heráldico, al cual se presta especial atención en la arquitectura española. La “serliana” se introduce en otra producción típicamente hispana, el retablo monumental, a lo largo de todo el s. XVI. También sirve de escenografía para imponentes sepulcros, los más tempranos importados de Génova o realizados por Diego de Siloé. Autores como este último, con formación italiana, aportaron soluciones nuevas en retablos y conjuntos monumentales; destaca su dibujo en el que combina la “serliana” y las más actuales escenografías, con un arco angrelado de posible influjo andalusí. El palacio Vich de Valencia (h. 1526-1527), fue tan innovador para su momento como La Calahorra para el suyo. Su principal novedad radica en asimilar las últimas tendencias del foco romano de aplicación de la “serliana” a la arquitectura doméstica para articular patios y fachadas, a las que añade el insólito manejo del “arco sirio” y de la tradición vernácula valenciana. Otra importante novedad se plantea en general en todo el palacio de Carlos V, plasmación de tantos conceptos que en Italia no pudieron llevarse a la realidad. En su fachada sur introduce una precoz tipología de “serliana” en forma de ventana monumental (proyecto de Machuca h. 1528, acabada entre 1548 y 1555) que se resuelve en “arco sirio” y forma parte de una compleja iconografía imperial. Una de las primeras “serlianas” pintadas en España se vincula también con este contexto, pues decora la estufa o el llamado Peinador de la Reina dentro de los “cuartos nuevos” en los palacios nazaríes de la Alhambra. En España también juega un papel importante la influencia de Serlio –especialmente tras la traducción y publicación de sus libros III y IV en Toledo en 1552–, aunque no es necesaria

para explicar creaciones tan audaces como las de Berruguete y Vandelvira, entre otros. Al primero se debe el grupo de la Transfiguración sobre la silla arzobispal del coro de Toledo; el grupo queda abrazado por una “serliana” que enfatiza el estalo del Primado de las Españas y conecta visualmente con el rosetón oeste de la catedral, posiblemente haciendo un guiño audaz a la sala Regia del Vaticano. A Vandelvira se deben las más refinadas variaciones de la “serliana” en la catedral de Jaén. Juan Bautista de Toledo y Juan de Herrera culminan el ciclo imperial con las “serlianas” del monasterio de El Escorial, aplicación a la imagen del poder que continúa en obras tan desconocidas como reveladoras como la puerta de la ciudadela de Perpiñán (1577) de época de Felipe II. Otras muchas intervenciones hicieron de España un terreno abonado para la “serliana”, con implicaciones en la platería en una tipología tan hispánica como la custodia de asiento. En ese foco de especulación arquitectónica destacó Juan de Arfe, quien nos deja el último tratado renacentista de arquitectura en España, *De varia commensuración para la escultura y arquitectura* (1585), donde contempla lo que hoy llamamos “serliana” entre las tres “formas” o “invenciones” para “guardar el decoro de la Arquitectura” de los antiguos griegos y romanos<sup>138</sup>.

## Bibliografía

- Acidini Luchinat 2003 = C. Acidini Luchinat, *La cattedrale di Pistoia*, Milano 2003.
- Alizeri 1877 = F. Alizeri, *Notizie dei professori del disegno in Liguria dalle origini al secolo XVI. Vol. V. Scultura*, Genova 1877.
- Azcárate Ristori 1963 = J. M. Azcárate Ristori, *Alonso Berruguete: cuatro ensayos*, Madrid 1963.
- Baldassarre, Pontrandolfo, Rouveret, Salvadori 2006 = I. Baldassarre, A. Pontrandolfo, A. Rouveret, M. Salvadori, *Pittura romana*, Milano 2006.
- Barag, Wilkinson 1974 = D. Barag, J. Wilkinson, “The Monza-Bobbio-Flasks and the holy Sepulchre”, *Levant* VI, 1974, pp. 179-187.
- Benito, Bérchez 1987 = D. Benito, J. Bérchez, “Presencia del Renacimiento en la arquitectura valenciana: 1500-1570”, en V. Aguilera Cerni (coord.), *Historia del Arte Valenciano. Vol. 3. El Renacimiento*, Valencia 1987.

<sup>137</sup> Parada López de Corselas e. p.

<sup>138</sup> Marías 1992, p. 247.

- Bérchez 1982 = J. Bérchez, "El palau de l'Ambaixador Vich de València", *Debats* 1, pp. 44-48.
- Bérchez 1994 = J. Bérchez, "Arquitectura renacentista valenciana", en J. Bérchez, F. Jarque (eds.), *Arquitectura renacentista valenciana (1500-1570)*, Valencia 1994, pp. 27-114.
- Bérchez 2000 = J. Bérchez, "Anónimo. Capitel del atrio del palacio del embajador Vich en Valencia", en F. Checa (dir.), *Carolus* [Museo de Santa Cruz 6 octubre 2000 a 12 enero 2001], Toledo 2000, n. cat. 176, pp. 380-382.
- Bertelli 1994 = C. Bertelli, "Storia di due città: Siena e Venezia", en H. Millon, V. Magnago Lampugnani (eds.), *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo*, Milano 1994, pp. 373-398.
- Blaauw 1994 = S. de Blaauw, *Cultus et decor. Liturgia e architettura nella Roma tardoantica e medievale I. Basilica Salvatoris. Sancta Mariae. Sancti Petri*, Città del Vaticano 1994.
- Borsi 1985 = S. Borsi, *Giuliano da Sangallo. I disegni di architettura dell'antico*, Roma 1985, pp. 395-404.
- Boscolo 1993 = S. Boscolo, *La cattedrale di Civitá Castellana*, Roma 1993.
- Bosque 1965 = A. de Bosque, *Artistes italiens en Espagne du XIVme siècle aux Rois Catholiques*, Paris 1965.
- Boucher 1991 = B. Boucher, *The Sculpture of Jacopo Sansovino*, Bath 1991, vol. 1.
- Bruschi 1969 = A. Bruschi, *Bramante architetto*, Bari 1969.
- Bruschi 1996 = A. Bruschi, "Le idee del Peruzzi per il nuovo San Pietro", en C. Tessari (ed.), *San Pietro che non c'è da Bramante a Sangallo il Giovane*, Milano 1996, pp. 197-248.
- Bruschi 1998 = A. Bruschi, "Brunelleschi a la nuova architettura fiorentina", en F. P. Fiore (ed.), *Storia dell'architettura italiana. Il Quattrocento*, Milano 1998, pp. 68-70.
- Buddensieg 1965 = T. Buddensieg, "Gregory the Great, the Destroyer of Pagan Idols: The History of a Legend Concerning the Decline of Ancient Arte and Literature", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 28, 1965, pp. 44-65.
- Burns 1994 = H. Burns, "I disegni di Francesco di Giorgio agli Uffizi di Firenze", en F. P. Fiore, M. Tafuri (eds.), *Francesco di Giorgio architetto*, Milano 1994, pp. 330-357.
- Burns 1998 = H. Burns, "Leon Battista Alberti", en F. P. Fiore (ed.), *Storia dell'Architettura Italiana*, Milano 1998, pp. 114-165.
- Calzona 2006 = A. Calzona, "Tempio/basilica e la "religione civile" di Alberti", en M. Bulgarelli, A. Calzona, M. Ceriana, F. P. Fiore (eds.), *Leon Battista Alberti e l'architettura*, Milano 2006, pp. 64-97.
- Camón Aznar 1945 = J. Camón Aznar, *La arquitectura plateresca*, Madrid 1945, t. 1.
- Camón Aznar 1967 = J. Camón Aznar, *Summa Artis. Historia general del arte. Vol. 17. La arquitectura y la orfebrería españolas del siglo XVI*, Madrid 1967.
- Ceriana 2002 = M. Ceriana, "Osservazione sulle architetture plastiche", en C. L. Frommel, L. Giordano, R. Schofield (eds.), *Bramante Milanese e l'architettura del Rinascimento lombardo*, Venezia 2002, pp. 111-146.
- Conforti 1987 = "Architettura e culto della memoria: la committenza di Baldassarre Turini datario di Leone X", en M. Fagiolo, M. L. Madonna (eds.), *Baldassarre Peruzzi. Pittura scena e architettura nel Cinquecento*, Roma 1987, pp. 603-628.
- Creti 2012 = L. Creti (ed.), *La cattedrale cosmatesca di Civitá Castellana* [atti di convegno a Civitá Castellana, 18-19 settembre 2010], Roma 2012.
- Crum 1989 = R. J. Crum, "'Cosmos, the World of Cosimo': The Iconography of the Uffizi Façade", *The Art Bulletin* 71, 2, 1989, pp. 237-253.
- De Strobel, Mancinelli 1992 = A. M. De Strobel, F. Mancinelli, "La sala regia e la sala ducale", en C. Pietrangeli (ed.), *Il palazzo Apostolico Vaticano*, Roma 1992, pp. 73-79.
- Díez del Corral Garnica 1987 = R. Díez del Corral Garnica, *Arquitectura y mecenazgo. La imagen de Toledo en el Renacimiento*, Madrid 1987.
- Donetti 2013 = D. Donetti, "Studi per la facciata e l'emicyclo meridionale della Basilica di San Pietro", en *Nello splendore mediceo. Papa Leone X e Firenze*, Firenze 2013, pp. 492-495.
- Döring 2001 = M. Döring, "La nascita della rovina artificiale nel Rinascimento italiano", en F. P. di Teodoro (ed.), *Donato Bramante. Ricerche, proposte, riletture*, Urbino 2001, pp. 343-406.
- Falomir Faus 1990 = M. Falomir Faus, "Sobre el marqués del Cenete y la participación valen-

- ciana en el castillo de La Calahorra”, *Archivo Español de Arte* 63, 250, 1990, pp. 263-269.
- Falomir Faus 1994 = M. Falomir Faus, “El primer viaje a Italia del Marqués del Zenete”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* VI, 1994, pp. 101-108.
- Falomir Faus 2000 = M. Falomir Faus, “Diego de Siloe. Perspectiva”, en F. Checa (dir.), *Carolus* [Museo de Santa Cruz 6 octubre 2000 a 12 enero 2001], Toledo 2000, n. cat. 174, p. 372.
- Fattorini 2013 = G. Fattorini, *Andrea Sansovino*, Trento 2013.
- Fernández Gómez 1986 = M. Fernández Gómez, “La arquitectura como documento: el sepulcro del Gran Cardenal Mendoza en Toledo”, *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* 63, 1986, pp. 219-241.
- Fernández Gómez 2000 = M. Fernández Gómez, *Codex Escorialensis 28-II-12. Libro de dibujos o antigüedades*, Murcia 2000.
- Ferrara, Quinterio 1984 = M. Ferrara, F. Quinterio, *Michelozzo di Bartolomeo*, Firenze 1984.
- Fiore, Tafuri 1993 = P. F. Fiore, M. Tafuri (eds.), *Francesco di Giorgio architetto*, Milano 1993.
- Fontana 2001 = V. Fontana, “Bramante e Venezia”, en F. P. di Teodoro (ed.), *Donato Bramante. Ricerche, proposte, riletture*, Urbino 2001, pp. 407-418.
- Frommel 1973 = C. L. Frommel, *Der römische Palastbau der Hochrenaissance*, Tübingen 1973.
- Frommel 1989 = C. L. Frommel, “Le opere romane di Giulio”, en *Giulio Romano*, Milano 1989, pp. 97-134.
- Frommel 1994 = C. L. Frommel, “San Pietro”, en H. Millon, V. Magnago Lampugnani (eds.), *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo*, Milano 1994, pp. 399-423.
- Frommel 1998 = S. Frommel, *Sebastiano Serlio architetto*, Milano 1998.
- Frommel 2002 = C. L. Frommel, “Il progetto di Sangallo per piazza Nicosia e una torre di Raffaello”, *Strenna dei Romanisti* 63, 2002, pp. 265-293.
- Frommel 2003 = C. L. Frommel, “Il ‘ninfeo’ di Bramante a Genazzano”, en C. L. Frommel, *Architettura alla corte papale nel Rinascimento*, Milano 2003, pp. 215-239.
- Frommel 2006 = S. Frommel, “Leonardo da Vinci und die Typologie des zentralisierten Wohnbaus”, *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* L, 3, 2006, pp. 257-300.
- Frommel 2008 = C. L. Frommel, “Zwei Vorschläge zu Albertis figürlichem Oeuvre”, en J. Poeschke, C. Syndikus (eds.), *Leone Battista Alberti: Humanist, Architekt, Kunsttheoretiker*, Münster 2008, pp. 53-75.
- Frommel 2009 = C. L. Frommel, “La nuova cappella maggiore”, en I. Miarelli Mariani, M. Richiello (eds.), *Santa Maria del Popolo. Storia e restauri*, Roma 2009, vol. 1, pp. 383-410.
- Frommel 2010 = C. L. Frommel, “Proposte per una revisione del corpus dei disegni di Bramante”, *Opus Incertum* 5, 2010, pp. 38-55.
- Frommel e. p. = S. Frommel, *Giuliano da Sangallo architetto*, en preparación.
- Frommel, Adams 2000 = C. L. Frommel, N. Adams (eds.), *The Architectural Drawings of Antonio da Sangallo the Younger and his Circle. II. Churches, Villas, the Pantheon, Tombs, and Ancient Inscriptions*, New York 2000.
- Garriga Riera 1988 = J. Garriga Riera, “Perspectiva. Obra atribuida a Diego de Siloé”, en *L'època dels genis. Renaixement. Barroc*, Gerona 1988, n. cat. 65, p. 368.
- Gavara Prior 2006 = J. Gavara Prior, “Consideracions al voltant de les traces del palau Vich i la fortuna d'algunes de les seues pertinences”, en V. Pons Alós et al., *L'Ambaixador Vich. L'home i el seu temps*, Valencia 2006, pp. 93-127.
- Giordano 1998a = M. Giordano, “Milano e l'Italia nord-occidentale”, en F. P. Fiore (ed.), *Storia dell'Architettura italiana. Il Quattrocento*, Milano 1998, pp. 166-199.
- Giordano 1998b = L. Giordano, “La serliana della Certosa di Pavia”, *Artes* 6, 1998, pp. 101-103.
- Goffen 1991 = R. Goffen, *Devozione et Commitenza, Bellini, Tiziano, e i Frari*, Venezia 1991.
- Gómez-Ferrer 2009 = M. Gómez-Ferrer, “El cardenal Guillem Ramón de Vich y las relaciones entre Roma y Valencia a comienzos del siglo XVI”, en F. Lemerle, Y. Pauwels, G. Toscano (dirs.), *Les Cardinaux de la Renaissance et la modernité artistique*, Villeneuve d'Ascq 2009, pp. 197-216.
- Gómez Moreno 1983 = M. Gómez Moreno, *Las águilas del Renacimiento español*, Madrid 1983 (1ª ed. 1941).
- Gorse 2001 = G. L. Gorse, “Genova: Repubblica dell'Impero”, en C. Conforti, R. Tuttle (eds.), *Storia dell'Architettura Italiana. Il Secondo Cinquecento*, Milano 2001, pp. 240-265.
- Grasso 2009 = M. Grasso, “Le vetrate di Guillaume de Marcillat: una proposta interpreta-

- tiva”, en I. Miarelli Mariani, M. Richiello (eds.), *Santa Maria del Popolo. Storia e restauri*, Roma 2009, pp. 427-443.
- Hernandez 2004 = J. P. Hernandez, *Nel Grembo della Trinità. L'immagine come teologia nel battistero più antico di Occidente (Napoli IV secolo)*, Cinisello Balsamo 2004.
- Jonge 1987 = K. De Jonge, *La travée alternée dans l'architecture italienne de la Renaissance. Origines et développement* [tesis de doctorado Katholiek Universiteit Leuven, 1987].
- Jonge 1988 = K. de Jonge, “La travée alternée dans l'architecture italienne de la Renaissance. Origines et développement”, *Histoire de l'art. Bulletin d'information de l'Institut National d'Histoire de l'Art* 1-2, 1988, pp. 21-30.
- Jonge 1989 = K. de Jonge, “La serliana di Sebastiano Serlio. Appunti sulla finestra veneziana”, en C. Thoenes (ed.), *Sebastiano Serlio. Sesto Seminario Internazionale di Storia dell'Architettura* [Vicenza, 31 agosto - 4 settembre 1987], Milano 1989, pp. 50-56.
- Jonge 1992 = K. De Jonge, “La travée alternée lombardo-vénitienne”, en J. Guillaume (ed.), *L'emploi des ordres dans l'architecture de la Renaissance* [actas du colloque tenu a Tours du 9 au 14 juin 1986], Tours 1992, pp. 169-181.
- Kiene 1995 = M. Kiene, *Bartolomeo Ammannati*, Milano 1995.
- Lampérez 1914 = V. Lampérez y Romea, “El castillo de la Calahorra (Granada)”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* 22, 1914, pp. 1-28.
- León Coloma 1995 = M. León Coloma, “Un programa ornamental italiano: las portadas del palacio de La Calahorra (I)”, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* 26, 1995, pp. 345-359.
- León Coloma 1997 = M. León Coloma, “Un programa ornamental italiano: las portadas del palacio de La Calahorra (II)”, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* 28, 1997, pp. 32-47.
- Lewis 1973 = S. Lewis, “San Lorenzo Revisited. A Theodosian Palace Church at Milan”, *Journal of the Society of Architectural Historians* 32, 3, 1973, pp. 197-222.
- Lisner 1987 = M. Lisner, “Andrea Sansovino und die Sakramentskapelle der Corbinelli mit Notizen zum alten Chor von Santo Spirito in Florenz”, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 50, 1987, pp. 207-274.
- Lleó Cañal 2012 = V. Lleó Cañal, *Nueva Roma. Mitología y humanismo en el Renacimiento sevillano*, Madrid 2012.
- López Torrijos 2000 = R. López Torrijos, “Las pinturas de la Torre de la Estufa o del Peinador”, en *Carlos V y la Alhambra*, Granada 2000, pp. 107-129.
- Mancini 2010 = M. Mancini, “Andrea Mantegna e il Codex Escorialensis: proposta di lavoro”, en T. Calvano, C. Cieri Via, L. Ventura (eds.), *Mantegna e Roma. L'artista davanti all'antico*, Roma 2010, pp. 99-124.
- Marchini 1942 = G. Marchini, *Giuliano da Sangallo*, Firenze 1942.
- Marías 1990 = F. Marías, “Sobre el Castillo de la Calahorra y el Codex Escorialensis”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* II, 1990, pp. 118-129.
- Marías 1992 = F. Marías, “Los sintagmas clásico en la arquitectura española del siglo XVI”, en J. Guillaume (ed.), *L'emploi des ordres dans l'architecture de la Renaissance* [actas du colloque tenu a Tours du 9 au 14 juin 1986], Tours 1992.
- Martín García 2002 = J. M. Martín García, *Arte y diplomacia en el reinado de los Reyes Católicos*, Madrid 2002.
- Metternich, Thoenes 1987 = F. G. W. Metternich, C. Thoenes, *Die frühen St.-Peter-Entwürfe 1505-1514*, Tübingen 1987.
- Morresi 1998 = M. Morresi, “Venezia e le città del Dominio”, en F. P. Fiore (ed.), *Storia dell'Architettura Italiana. Il Quattrocento*, Milano 1998, pp. 200-241.
- Natale 1982 = M. Natale, “L'ancona dell'Immacolata concezione a Cantù”, en F. Porzio (ed.), *Zenale e Leonardo: tradizione e rinnovamento della pittura lombarda*, Milano 1982, pp. 24-33.
- Olivari 2007 = M. Olivari, “Giovanni Bellini”, en AA.VV., *Pitture del Rinascimento*, Firenze 2007.
- Ortega Vidal 2001 = J. Ortega Vidal, “Una muestra del dibujo de la arquitectura en la España Dorada”, en M. L. López-Vidriero (ed.), *Las trazas de Juan de Herrera y sus seguidores*, Madrid 2001, pp. 337-416.
- Pacciano 1998 = R. Pacciano, “Firenze nella seconda metà del secolo”, en F. P. Fiore (ed.), *Storia dell'Architettura Italiana. Il Quattrocento*, Milano 1998, pp. 360-361

- Parada López de Corselas 2009 = M. Parada López de Corselas, *El palacio de los duques de Medinaceli en Cogolludo. Fuentes para su estudio* [trabajo para la asignatura "Fuentes para la Historia del Arte II (Edad Moderna)", dir. M<sup>a</sup> Ángeles Toajas Roger], Universidad Complutense de Madrid, junio de 2009.
- Parada López de Corselas 2012a = M. Parada López de Corselas, "En torno al 'entablamento arcuado' y al 'frontón sirio' en la arquitectura construida y la iconografía arquitectónica romana", *Ocnus* 20, 2012, pp. 181-212.
- Parada López de Corselas 2012b = M. Parada López de Corselas, "La arquitectura de poder y su recepción: la 'serliana'. ¿Viaje de formas, viaje de contenidos?", en G. Bravo Castañeda, R. González Salinero (eds.), *Ver, viajar y hospedarse en el mundo romano. Actas del IX Coloquio de la Asociación Interdisciplinar de Estudios Romanos*, Madrid-Salamanca 2012, pp. 561-582.
- Parada López de Corselas e. p. = M. Parada López de Corselas, *Las variaciones de la "serliana": aspectos y motivos de la arquitectura del poder desde la Antigüedad al Renacimiento italiano y español*, en preparación.
- Parada López de Corselas e. p. (Clunia) = M. Parada López de Corselas, "Sobre la llegada del frontón arcuado a Hispania: dos estelas de Clunia Sulpicia", en *Centro y periferia en el mundo clásico. Actas del XVIII Congreso Internacional de Arqueología Clásica*, en prensa.
- Parma Armani 1986 = E. Parma Armani, *Perin del Vaga. L'anello mancante. Studi sul Manierismo*, Genova 1986.
- Patzak 1908 = B. Patzak, *Die Villa Imperiale in Pesaro*, Leipzig 1908.
- Poeschke 1980 = J. Poeschke, *Donatello*, München 1980.
- Racioppa 2002 = E. Racioppa, *La cattedrale di Cività Castellana*, Cività Castellana 2002.
- Rausa 1997 = F. Rausa, *Pirro Ligorio. Tombe e mausolei dei romani*, Roma 1997.
- Redondo Cantera 2013 = M. J. Redondo Cantera, "Luci e ombre al ritorno in Spagna di Diego Silóe e Bartolomé Ordóñez (1517-1527)", en *Norma e capriccio. Spagnoli in Italia agli esordi della "maniera moderna"*, Firenze-Milano 2013, pp. 181-191.
- Rodríguez Culebras, Olucha Montins, Montolio i Toran 2006 = R. Rodríguez Culebras, F. Olucha Montins, D. Montolio i Toran, *Museo catedralicio de Segorbe. Catálogo*, Valencia 2006.
- Rodríguez Ruiz 2000 = D. Rodríguez Ruiz, "Sobre los dibujos del palacio de Carlos V en la Alhambra de Granada conservados en la Real Biblioteca", *Reales Sitios* 145, 2000, pp. 16-27.
- Rodríguez Ruiz 2001 = D. Rodríguez Ruiz, "Las trazas del palacio de Carlos V en la Alhambra de Granada", en M. L. López-Vidriero (ed.), *Las trazas de Juan de Herrera y sus seguidores*, Madrid 2001, pp. 417-448.
- Rosenthal 1988 = E. E. Rosenthal, *El palacio de Carlos V en Granada*, Madrid 1988 (1<sup>a</sup> ed. inglesa 1985).
- Ruschi 2013 = P. Ruschi, "I progetti del concorso leonino per la facciata della basilica di San Lorenzo a Firenze", en *Nello splendore mediceo. Papa Leone X e Firenze*, Firenze 2013, pp. 319-327.
- Russo 2000 = E. Russo, "Su S. Salvatore a Spoleto e sul tempio di Clitumno", *Studi Medievali* XLI, 1, 2000, pp. 87-143.
- Russo 2007 = E. Russo, "La decorazione scultorea della S. Sofia teodosiana di Costantinopoli", *Bizantinistica* IX, 2007, pp. 1-14.
- Sauron 2007 = G. Sauron, *La peinture allégorique. Le regard de Cicéron*, Paris 2007.
- Schneider 1941 = A. M. Schneider, *Die Grabung im Westhof der Sophienkirche zu Istanbul* [Istanbul Forschungen 12], Berlin 1941.
- Schofield 1976 = R. V. Schofield, "A drawing for Santa Maria presso San Satiro", *Journal of the Warburg and Courtauld Institute* 39, 1976, pp. 246-253.
- Schofield 2001 = R. V. Schofield, "Bramante e un Rinascimento locale all'antica", en F. P. di Teodoro (ed.), *Donato Bramante. Ricerche, proposte, riletture*, Urbino 2001, pp. 47-81.
- Spagnesi 1984 = G. Spagnesi, "La percezione dell'architettura *picta* nelle opere di Raffaello: i modelli tipologici", en G. Spagnesi, M. Fondelli, E. Mandelli (eds.), *Raffaello. L'architettura «picta». Percezione e realtà*, Roma 1984.
- Stegmann, Geymüller 1885-1908 = C. von Stegmann, H. von Geymüller, *Die Baukunst der Renaissance in Toscana*, München 1885-1908.
- Stiglmayr 2000 = C. M. Stiglmayr, *Der Palast Karls V. in Granada*, Frankfurt am Main 2000.
- Tafuri 1984 = M. Tafuri, "Progetto per la facciata della chiesa di San Lorenzo", en C. L. Frommel, S. Ray, M. Tafuri (eds.), *Raffaello architetto*, Milano 1984, pp. 165-170.

- Tafuri 1989 = M. Tafuri, "Giulio Romano. Progetto di portale con loggia sovrapposta", en *Giulio Romano*, Milano 1989, p. 496.
- Tafuri 1995 = M. Tafuri, *Sobre el Renacimiento. Principios, ciudades, arquitectos*, Madrid 1995 (1ª ed. italiana 1992).
- Tempestini 1992 = A. Tempestini, *Giovanni Bellini, catalogo completo*, Firenze 1992.
- Tormo 1925 = E. Tormo Monzó, "El sepulcro de don Ramón Folch de Cardona en Bellpuig (Lérida)", *Boletín de la Real Academia de la Historia* 87, 1925, pp. 288-291.
- Vezzosi 2010 = P. Vezzosi, *Dalle grottesche al fantasy. Le grottesche nel Corridoio di Levante della Galleria degli Uffizi*, Firenze 2010.
- Volpi 1994 = C. Volpi, *Il Libro dei disegni di Pirro Ligorio all'Archivio di Stato di Torino*, Torino 1994.
- Werdehausen 1990 = A. E. Werdehausen, *Bramante und das Kloster S. Ambrogio in Mailand*, Worms 1990.
- Wezel 1999 = G. W. C. van Wezel, *Het paleis van Hendrik III graaf van Nassau te Breda. De nederlandse monumenten van geschiedenis en kunst*, Zeist-Zwolle 1999.
- Wilinski 1965 = S. Wilinski, "La serliana", *Bollettino CISA Andrea Palladio* 7, 1965, pp. 115-125.
- Wilinski 1969 = S. Wilinski, "La serliana", *Bollettino CISA Andrea Palladio* 11, 1969, pp. 399-429.
- Wurm 1984 = H. Wurm, *Baldassarre Peruzzi. Antikenzeichnungen*, Tübingen 1984.
- Yong Cho 2002 = S. Yong Cho, "I progetti e la realizzazione del Palazzo Sangallo in Via Giulia a Roma", *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura* 40, 2002, pp. 39-52.
- Zalama 1990 = M. A. Zalama, *El Palacio de La Calahorra*, Granada 1990.
- Zibaldone = A. Perosa (ed.), *Giovanni Rucellai e il suo Zibaldone. I. "Il Zibaldone Quaresimale"*, London 1960.