

# EL PROBLEMA DE LA ASIMILACION DEL RENACIMIENTO EN ESPAÑA

VICTOR NIETO ALCAIDE

La primera consideración que se plantea al analizar el problema de la asimilación de las formas del Renacimiento en España es que estas no constituyen un lenguaje elaborado desde la propia experiencia del arte español sino que son la importación súbita de un lenguaje artístico formulado y experimentado fuera de España. De ahí, el efecto de novedad y, en cierto modo, el carácter exótico que comporta en el panorama artístico español de finales del siglo XV <sup>1</sup>.

Es evidente que a lo largo de esta centuria se habían producido abundantes contactos con Italia y que la cultura humanista alcanzó un desarrollo sorprendente que resulta muy superior en muchos aspectos al alcanzado en otros países <sup>2</sup>. Sin embargo, la presencia de este Humanismo no se correspondió, al igual de lo que había sucedido en Italia, con el desarrollo de una nueva cultura artística inspirada en la suposición y el mito de la recuperación del molde cultural de la Antigüedad. Lo cual explica el que algunas obras italianas que se realizaron en España en fecha temprana carecieran de proyección y de influencia en la asimilación del renacimiento. Es el caso de los relieves del trascoro de la Capilla del Santo Cáliz de la Catedral de Valencia, obra de Giuliano Fiorentino que fue contratada en 1419, en la que se importa de Italia una escultura al día en los problemas del nuevo lenguaje del Renacimiento <sup>3</sup>.

Este Humanismo, en cambio, con lo que se identifica o, al menos discurre en paralelo, es con el arte de inspiración flamenca que desde mediados del siglo XV había renovado el panorama del arte español de la época. Un ejemplo de todo esto lo hallamos en el papel que desempeña el Marqués de Santillana que logró reunir una de las mejores bibliotecas de Europa de obras clásicas y de los humanistas. Para el trabajo el pintor y miniaturista Jorge Inglés que en 1455 pintaba el *Retablo de la Virgen del Hospital de Buitrago* (Colección Duque del Infantado, Castillo de Viñuelas) y a partir del cual se hace evidente en Castilla y León la sugestión ejercida por el sistema de representación flamenco entendido como una opción renovadora y representativa de una idea diferenciada de modernidad.

En el plano artístico, este Humanismo no se identifica con una recuperación de los moldes clásicos. Por eso cuando estos aparecen importados de Italia se plantea una "dualidad formal" articulada en torno a la idea de modernidad. La suposición de que lo renacentista fue la única forma de modernidad es un tópico creado por la historiografía pero nunca una idea arraigada en la mente de los mecenas y promotores artísticos espa-

ñoles del siglo XV. Lo cual explica la proyección y aceptación que tuvo la mencionada pintura de Jorge Inglés y que la actividad ejercida en fechas próximas por Dello Delli en Salamanca tuviese un escaso eco. Aunque la obra de este pintor presentaba unas novedades y una calidad muy notables su pintura era una derivación de las soluciones del Gótico Internacional en un momento en que en Italia había sido desplazado por nuevas formas clásicas -quizá sea esta una de las causas que expliquen su venida a España- y en España comenzaba a serlo por la influencia de las flamencas <sup>4</sup>.

En la pintura española de las décadas finales del siglo XV este planteamiento fue un fenómeno muy generalizado. Es más, la valoración de la pintura flamenca no fue solamente un fenómeno surgido en aquellos países sometidos a su influencia sino que en Italia, incluso, por estos años se deja sentir una nueva estimación. Cuando Berruguete se halla en Italia existía un ambiente de admiración que da lugar a la aparición de determinados planteamientos ambiguos en los que se deja sentir una fuerte sugestión por la pintura flamenca. Es en este contexto como se debe situar la actitud de Pedro Berruguete y no como la de un artista aferrado al sistema flamenco al que no logran desplazar las soluciones italianas <sup>5</sup>. Dicha actitud tiene su paralelo en un fenómeno que se produce en la pintura italiana de los años setenta: la exigencia de articular *un gran estilo*, según notó Chastel <sup>6</sup>, que se formula en obras, por citar tan sólo algunas de sus expresiones más representativas, en las que se manifiesta una evidente sugestión por la pintura flamenca como la *Pala Grifoni* (1472-75) de Francesco del Cossa; el *Políptico Ascoli Piano* (1473), de Carlo Crivelli, o la conclusión en 1474 de la Cámara de los Esposos del Palacio Ducal de Mantua por Andrea Mantegna. A este clima de "flamencofilia" se debe la admiración que suscita la llegada a Florencia, así como las razones mismas que promovieron el encargo, del Políptico Portinari pintado por Hugo van der Goes y que no tardó en tener una importante proyección en muchos pintores italianos. Y no es este lugar para insistir en los comportamientos afines de los pintores de la Escuela de Ferrara, o de Antonello de Mesina que llega a Venecia en 1475 habiendo pasado antes por Florencia y algunas de cuyas obras, como la *Pala de San Casiano* (1475-76) constituye un claro ejemplo de esta fluctuación hacia fórmulas de Flandes.

Lo dicho explica que Pedro Berruguete no abandonase el sistema de representación flamenco. Las razones que le llevaron a mantener su "eclecticismo" tenían, por un lado, su justificación y fundamento en la misma situación italiana que hemos comentado; por otro, en la circunstancia de que el sistema de figuración flamenco, además de ser algo aceptado en España, era también aquí un lenguaje pictórico expresivo de una forma artística de modernidad.

En relación con el gusto por las formas flamencas y su valor de modernidad es oportuno señalar como Pedro González de Mendoza, a quien siempre se le menciona como el mecenas introductor del renacimiento en España, no fue una excepción en relación con este fenómeno convertido en una sensibilidad común. De Don Pedro se han destacado siempre aquellos aspectos que nos le presentan como un humanista entusiasta por la cultura y el arte italiano renacentista. Sin embargo, como veremos más adelante, las razones que movieron a Don Pedro a introducir las formas del Renacimiento italiano en su Colegio de Santa Cruz de Valladolid fueron otras muy distintas. Don Pedro, hijo del Marqués de Santillana, poseedor de una gran cultura humanista y que, a diferencia de otros miembros de su familia, nunca estuvo en Italia, patrocinó importantes realizaciones de inspiración gótica y flamenca como las obras de la portada gótica Sur de la catedral de Burgo de Osma, la sillería del coro y el púlpito del lado de la Epístola de la Catedral de Sigüenza, o la sillería baja del coro de la catedral de Toledo <sup>7</sup>.

Insistentemente se nos habla de como el gran Cardenal tuvo a su servicio a Lorenzo Vázquez, aunque se trate de un figura que no ha podido perfilarse con precisión todavía y, sin embargo no se hace mención al querer significar el papel que jugó en el arte de su tiempo, de otros artistas de obra conocida y documentada y que trabajaron de forma ininterrumpida para don Pedro. Me refiero al caso de Enrique Alemán, vidriero que realizó un ciclo importante de vidrieras en la catedral de Sevilla, continuando después en la de Toledo cuando don Pedro pasa, tras la muerte del obispo don Alonso Carrillo Acuña, a ocupar la mitra toledana. También, y en relación con el problema que tratamos aquí, Enrique Alemán realizó por encargo expreso del Cardenal, al menos, dos vidrieras para el Colegio de Santa Cruz de Valladolid<sup>8</sup>. El estilo de este maestro, que supone la importación de la asimilación de las formas flamencas de la vidriera centro-europea y en la que son constantes los motivos decorativos góticos, pone de relieve unos gustos artísticos mucho más inclinados hacia las formas flamencas que hacia las italianas.

Cuando hacen su aparición las primeras formas del Renacimiento en España el arte surgido de la asimilación de las formas flamencas era también un sinónimo de la asimilación de las formas flamencas era también un sinónimo de modernidad expresado por un arte nuevo y no agotado. Quiere esto decir que el renacimiento no fue la única opción posible por la que se expresaba una idea moderna de renovación y prestigio frente a las tradiciones medievales. El arte flamenco del siglo XV había planteado una ruptura con las fórmulas del Gótico Internacional tan radical o más, si cabe, que la formulada por la pintura italiana del Renacimiento que no alcanzó una coherencia de planteamientos hasta mucho más tarde. Teniendo en cuenta que en España no se elaboraron ninguna de estas dos tendencias artísticas no ha de extrañar que el nuevo Humanismo no se identificase forzosamente con el Renacimiento italiano y pudiera hacerlo igualmente con el arte de inspiración flamenca, según las preferencias, gustos, cultura y formación de los diferentes mecenas.

Todo ello dió lugar a que desde finales del siglo XV la renovación artística se estableciera en relación con, lo que en otra ocasión hemos denominado, *dualidad formal y modernidad*<sup>9</sup>. Desde entonces se habla de una arquitectura renacentista y de una arquitectura "moderna" para hacer referencia a la realizada con formas y técnicas constructivas góticas. Así, por ejemplo, en 1494, Don Pedro González de Mendoza, a propósito del retablo de la Capilla del Colegio de Santa Cruz de Valladolid, disponía en su testamento "... que los entablamentos de dicho retablo sean de talla muy bien labrados a la antigua".

Esta puntualización se debía a un criterio basado en *un afán de diferenciación* más que a la idea de que las formas del Renacimiento eran las únicas capaces de asumir una idea de modernidad. Cuando el 6 de septiembre de 1488 Don Pedro González de Mendoza llega a Valladolid con los reyes Católicos y visita las obras de su Colegio de Santa Cruz experimentó una gran decepción pensando demoler las obras<sup>10</sup>. Tras una interrupción, cuando las obras se emprenden de nuevo se continúan "a lo romano". Para llevar a cabo este cambio de plan, frente a la idea tantas veces repetidas de la cultura humanista de don Pedro, fue decisiva la influencia ejercida sobre el Gran Cardenal por el segundo conde de Tendilla, su sobrino, don Iñigo López de Mendoza que acababa de regresar de Italia y que le convencería para introducir modificaciones "a lo romano". Pero la razón de fondo de la decepción de Don Pedro cuando visita las obras llevándole a detenerlas no fue otra que la suntuosidad con que se construía por entonces en la misma ciudad el Colegio de San Gregorio. Este edificio, construido con el estilo regio

propio del arte oficial de los reyes Católicos distaba mucho de ser un edificio derivado de la tradición. Frente a ésta, ofrecía notables novedades que lo convertían en una obra renovadora, pujante y ostentosa. Las razones que movieron a Don Pedro a adoptar en su Colegio las formas renacentistas no fueron otras que las de utilizar unos elementos nuevos y diferenciados como forma de prestigio. Si no competía en suntuosidad, mediante la aplicación de las formas italianas, su colegio aparecía formalmente como un *objeto diferenciado* en el escenario de la ciudad cumpliendo uno de los móviles que le impulsaron a construirlo.

Esta decisión no planteaba, a diferencia de lo que a lo largo del siglo XV se produce tantas veces en Italia, una elección basada en estrictos criterios de selección formal. Por encima de la elección de determinadas formas se acudió a que estas simplemente fueran italianas como sinónimo de clásico, de diferente y de nuevo. Incluso tampoco esto supone un “rechazo” de la arquitectura gótica de los reyes Católicos; tan sólo, una elección motivada por razones de diferenciación como soporte de una función de prestigio. Algunos testimonios prueban como el mismo Cardenal no siguió frecuentemente criterios selectivos rigurosos. Jerónimo Müzer, que visita España en 1494-95 nos transmite, al describir la casa de Don Pedro en Guadalajara, un testimonio precioso revelador del gusto “eclectico” por parte del gran Cardenal que se corresponde con un fenómeno habitual en la España de fines del siglo XV: “La casa del cardenal hállase extramuros de la población y es, sin disputa, una de las más bellas de España. Yo he visto en Roma muchas de Cardenales, pero ninguna tan cómoda ni tan bien ordenada como ésta. Tiene un preciosismo patio de dos galerías con una estancia y pequeñas cámaras en cada uno de sus lados, decorados con dorados artesones de colores y dibujos diversos; dos salas de verano que dan al jardín, con columnas de mármol y gran cantidad de oro en su aderezo; hermosa capilla, larga pero no muy ancha (...) y frondoso jardín con fuente en medio para regarlo”<sup>11</sup>.

Por eso, la confrontación que supone la presencia de las formas renacentistas en España con el contexto gótico preexistente está muy lejos de ser una reproducción de la polémica *gótico-renacimiento* desarrollada a lo largo del Quattrocento italiano. Hasta una época muy posterior, que nos llevaría hasta el reinado de Felipe II, la cultura artística clásica no intenta asumir el papel de convertirse en *un lenguaje único y excluyente*. En 1539, Cristobal de Villalón, en su *Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente* hace decir, a Hierónimo, defensor a ultranza de lo moderno frente a lo antiguo las siguientes palabras: “... En la Architectura no han faltado varones en estos tiempos que se hayan señalado en edificios. ¿Qué Memphis o que Pirámides se pueden comparar con el monasterio y colesio de San Pablo, aquí en Valladolid?. ¿Y qué edificio de más excelencia que el colesio que hizo aquí el reverendísimo Cardenal don Pedro Gonçalez de Mendoça, e con las casas que hizo aquí el Conde de Benavente, y el palacio imperial que hizo Francisco de los Cobos?”

Los Cathólicos Reyes fundaron en Compostela una casa para peregrinos que excede aquel antiguo Dionisio de Rodas. De la iglesia de Toledo ¡Quién tiene lengua para dezir? ¡Y de la Sevilla? ¿Y de la de León? de la cual dizen que maravillosos artifices de la plata no pueden más fabricar.” A lo que añade “...yo he visto todas estas cosas, y parésceme que sin agoran fueran todos muy sabios antiguos, se admiraran, en las ver, porque ellos nunca hizieron obra en este género de arte con que se pudiesen comparar”<sup>12</sup>.

En el texto que acabamos de transcribir la polémica no se plantea entre gótico y clásico, sino entre la supremacía entre el pasado y el presente. En este sentido, puede decirse que hasta una fecha muy avanzada no se planteara una confrontación entre el

clasicismo y algunos de los lenguajes existentes como el gótico y la decoración plateresca, de la que Juan de Arfe hace una crítica mordaz y sarcástica cuando se refiere a "...las menudencias de resaltillos, estípites, mutilos, cartelas y otras burlerías, que por verse en los papeles y estampas flamencas y francesas, siguen los inconsiderados y atrevidos artífices y nombrándolas invención, adornan, o por mejor decir, destruyen con ellas sus obras sin guardar proporción ni significado..."<sup>13</sup>. Pero hasta entonces puede decirse que se produce una coexistencia entre gótico y renacimiento que desarrollan una *arquitectura sin polémica*.

En la época de los reyes Católicos, cuando tiene lugar la aparición de las primeras formas renacentistas, el gótico no se presenta como una arquitectura inmóvil y tradicional. Prueba de ello es la renovación que experimenta la arquitectura de los Reyes Católicos. No es lo mismo la práctica, las técnicas constructivas y los elementos de un vocabulario, que el lenguaje. Una renovación puede plantearse sin prescindir de unas técnicas y elementos constructivos preexistentes. En la arquitectura de los Reyes Católicos se mantienen ciertos elementos constructivos pero desarrollados de una forma distinta. La organización de las bóvedas de crucerías es distinta que las anteriores y lo mismo cabe decir de la decoración y de la forma de aplicarla y de la tipología de los edificios, especialmente, la de los hospitales. el resultado es completamente distinto y se ofrece nuevo con respecto a edificios en curso de construcción desde hacia tiempo en los que se seguían aplicando literalmente las soluciones del proyecto original como, por ejemplo la catedral de Sevilla.

A este respecto es preciso diferenciar determinados desarrollos arquitectónicos, en los que se continúa aplicando de forma rutinaria soluciones codificadas, de aquellos en los que se desarrolla una verdadera experimentación o renovación del sistema. Si en muchos edificios las formas góticas tradicionales perduraron repitiéndose en numerosas construcciones, en otros, en cambio el gótico asume un nuevo protagonismo. Nunca he podido comprender como el arraigo que tiene el gótico en España a lo largo del siglo XVI se haya explicado sin más como un simple *fenómeno de pervivencia*. Es evidente que existe pervivencia, pero no se puede negar que se produce una experimentación del sistema gótico que rompe con la tradición y se ofrece como un lenguaje moderno y válido frente a las soluciones renacentistas. En las interpretaciones que se han dado del fenómeno del gótico español del siglo XVI nunca se ha dado una explicación de por qué si el gótico es un fenómeno de pervivencia y de inercia logró un desarrollo como el que tuvo y alcanzó una duración tan dilatada. Responder a esto, acudiendo al carácter conservador de los comitentes y a la presión ejercida por la mano de obra disponible, resulta simplista e ingenuo. Es evidente, que si consideramos la arquitectura gótica entendiéndola como un *fenómeno de pervivencia* que forma una unidad formal y un bloque estilístico compacto y cerrado, sin distinguir lo que es tradición e inercia de lo que es experimentación y renovación no podremos comprender el arraigo, la duración y el significado que tuvo en el siglo XVI. El fenómeno se comprende si partimos del hecho de que en ciertos casos la permanencia de ciertas soluciones se deben a un fenómeno de inercia, al trabajo de ciertos canteros formados en una determinada práctica y oficio y el apego de ciertos comitentes a formas tradicionales; pero en otros, en los más sobresalientes, la razón se debe a que constituye un estilo que evoluciona, que desarrolla nuevas experiencias -por lo que en ningún caso debe ser considerado como un *revival*- y que sigue un desarrollo paralelo a la arquitectura renacentista<sup>14</sup>.

La construcción de las catedrales de Granada, Salamanca y Segovia pone esto claramente de relieve. La primera si se construyó con formas clásicas fue por voluntad del



Emperador. Es decir, la voluntad de un comitente impone un lenguaje y para ello Siloé se sirvió de una mano de obra disponible que se adaptó a la construcción del edificio. En las otras dos el “estilo” elegido fue el gótico, como la habría sido en Granada de no mediar la voluntad del Emperador<sup>15</sup>. Sin embargo, el arquitecto proyectó unos edificios en los que se plantean diversos problemas que ponen de manifiesto la presencia de toda una nueva cultura arquitectónica, sistemática y estructurada, que se desarrolla desde empleo de las soluciones constructivas del gótico. A través de ella se establece una respuesta para muchas soluciones clásicas afirmando la convicción de que el gótico no es un estilo agotado y que para la resolución de determinados problemas y tipologías arquitectónicas resulta mucho más versátil y flexible que el renacentista. Lo cual nada tiene que ver con el significado de las diversas las aceptaciones que se han emitido para explicar esta arquitectura como “brote tardío de la arquitectura gótica nacional”, como la definió Torres Balbás<sup>16</sup> “vigorosa protesta contra el Renacimiento italiano”, según Bevan<sup>17</sup>, a propósito de la catedral de Segovia, o “Gótico académico”, en opinión de Bayón<sup>18</sup>. En realidad las dos primeras definiciones establecen una valoración, partiendo de su carácter nacional: la primera diferenciándolo del gótico francés, la segunda de lo italiano. Y no es casual que estas definiciones aparezcan en varios trabajos, publicados en torno a 1950, contaminados de una visión del pasado artístico casticista y exaltadora de lo nacional que también se proyectó sobre las interpretaciones del Plateresco de Camón y Chueca formuladas por esos años<sup>19</sup>. La definición de “gótico académico” formulada por Bayón se pliega a la visión tradicional de su consideración como un fenómeno de inercia.

Muchos aspectos denotan como determinadas soluciones que se desarrollan en los edificios góticos citados constituyen una *alternativa arquitectónica* frente a las formas del renacimiento y no solo una *alternativa constructiva*. Por ejemplo, en las catedrales de Plasencia, Segovia y Salamanca se plantea un “engarce” de los baquetones de los pilares con las bóvedas que omiten el capitel que queda mencionado solamente en algunas citas situadas a distinta altura que rompe con la tradicional franja vegetal del gótico anterior y que se presenta como una negación del valor modular del orden en las proporciones clásicas. En algunas obras como la Capilla Mayor de la catedral de Ciudad Rodrigo en la que interviene Rodrigo Gil hallamos una solución, que se da en otros edificios, y que intencionadamente se dirige a invalidar y neutralizar la función del capitel. La capilla formada por un tramo rectangular y un ábside semicircular presenta cinco paños formados por columnas adosadas que carecen de capitel, siendo el entablamento el que recubre un imaginario capitel oculto.

Rodrigo Gil<sup>20</sup>, que conocía la arquitectura clásica y que proyecta sus edificios con un armónico juego de proporciones plantea el intento de configurar una nueva arquitectura al margen de lo que pudiéramos llamar la *tiranía del sistema de los ordenes clásicos*. En su arquitectura son frecuentes las negaciones y rechazos a la obsesión por las proporciones clásicas. Frente a estas afirma las posibilidades que las nuevas formas góticas ofrecían dando un nuevo sentido a la licencia como categoría y alternativa formal. En algunos casos su arquitectura no es sino una *ironía* que roza la burla referida a la tiranía de las proporciones impuestas por los ordenes, y frente a la hipocresía que denotan algunas soluciones de sus defensores, como por ejemplo la de Siloé de superponer ordenes para no vulnerar la proporción que el mismo Rodrigo Gil aplicó en la Iglesia de Santiago de Medina de Rioseco. Frente a ello, rompiendo con las relaciones numéricas de proporción cerradas, establece una continuidad entre los baquetones de los pilares y las nervaduras de las bóvedas, dejando a los capiteles mudos y como una refe-

rencia inexpresiva. Es, como hemos notado en otra ocasión “... una negación de las reglas de proporción del orden. Así se prescinde de la referencia figurativa del capitel planteándose la arquitectura como un lenguaje sin relación con el orden”<sup>21</sup>. Omisión del sistema de ordenes que se corresponde con un *proceso de desornamentación* simultáneo que, como en la catedral de Segovia, se plantea en el tratamiento del muro en el exterior.

Si las realizaciones góticas que hemos mencionado fueron la expresión de una cultura arquitectónica establecida desde sus propias leyes, el fenómeno de la asimilación de las primeras formas del renacimiento se planteó desde unos supuestos radicalmente distintos. Las primeras obras realizadas bajo el mecenazgo de los Mendoza así como las que fueron importadas de Italia no sirvieron de punto de partida de la posterior arquitectura del Renacimiento en España. Se trataba de obras puntuales, realizadas de nueva planta, construidas bajo un control muy directo del proyecto por parte de los comitentes con la intención de lograr obras de un italianismo muy acusado. En cambio, las diferentes realizaciones, en las que paulatinamente van haciendo su aparición las formas italianas, obedecieron a un fenómeno de hibridación en el que desaparece la misma noción de “estilo”. No será hasta la década de los años veinte cuando una nueva generación de arquitectos, que inicia su actividad por entonces, recupere la desaparecida *idea de estilo* perdido a través de manifestaciones dispares; el clasicismo de las obras reales, el desarrollo de una arquitectura renacentista en diferentes manifestaciones religiosas o la configuración de un nuevo lenguaje arquitectónico gótico.

Hasta entonces, durante los primeros veinticinco años del siglo XVI, lo que se produce, como hemos notado en otra ocasión es una evidente *identificación estilística*. Las razones que explica este fenómeno son diversas siendo acaso una de las más evidentes el hecho de que estas obras fueron realizadas por maestros que se habían formado en una práctica arquitectónica tradicional y desconocían los principios normativos y la teoría de la nueva cultura arquitectónica. Igualmente el papel de los clientes fue decisivo debido a que carecían de un conocimiento de los principios de la nueva arquitectura renacentista y tampoco tenían un excesivo celo en que fueron observados. Todo lo cual hizo que la asimilación de las nuevas formas se desarrollara a través de una *práctica distanciada* de la experimentación y de los fundamentos teóricos de origen. Lo cual dio lugar a una arquitectura basada en el uso de un *vocabulario fragmentado* que carece del apoyo en una sintaxis. La arquitectura del Renacimiento no fue solamente un cambio formal y una mera transformación estilística, sino una forma radicalmente nueva de entender la actividad y la idea misma de arquitectura. De ahí que la recepción de las nuevas formas, al aplicarse con los criterios de una práctica tradicional, generara un proceso de *indefinición*, *incertidumbre* y *ambigüedad estilística*. La normatividad de un estilo, los principios de un sistema constructivo y decorativo se pierden y en su lugar aparecen, las “mezclas”, de “romano” con “moderno” que critica Diego de Sagredo entendiendo por moderno no solamente gótico, sino también la tradición mudéjar. Todo ello hace que cuando, en la década de los años veinte, haga su aparición la arquitectura clásica del Renacimiento ésta no sea la derivación de este proceso previo que se desarrolla entre 1520 y 1525, sino la consecuencia de unos planteamientos que tienen un origen muy diferente.

El término “Plateresco”, utilizado para denominar esta arquitectura, ha experimentado aplicaciones diversas que han introducido aún más confusión en el problema que analizamos. Su introductor, Ortiz de Zúñiga, lo utilizó por primera vez, al referirse al Ayuntamiento de Sevilla diciendo que es un edificio “...revestido de follajes y phanta-

sias de excelente dibujo, que los Artífices llaman Plateresco”<sup>22</sup>. Es decir, Zúñiga utilizaba un término, probablemente tomado del vocabulario de los decoradores para definir un tipo de decoración independiente de la tectónica y de la composición arquitectónica del edificio y sin la pretensión de utilizarlo para definir un *estilo*. Es más, en otro texto, apenas citado, este mismo autor, al describir la Capilla Real de la Catedral de Sevilla dice como “... rompieron en mucha parte de su ornato las reglas de la arquitectura romana”<sup>23</sup>. Es decir, las *reglas de la arquitectura romana* son algo distinto de la decoración que, en si misma, no es un elemento válido para la definición de un “estilo”. Quien dio al término “Plateresco” el significado de “estilo” fue Ponz cuando dice, a criticar su larga vigencia, “... que este *estilo plateresco* prevaleciese tanto desde que se abandonó la usanza gótica, hasta que abrazaron la buena arquitectura greco-romana”<sup>24</sup>. Fue a partir de entonces cuando al término “Plateresco” se le otorgó la aceptación de un estilo que, por haber sido definido por autores españoles y estar referido a edificios españoles, dio lugar a un tópico: su consideración como “estilo hispánico”, tanto por los historiadores como por los artistas que lo convirtieron, a través de sus *revivals* de los siglos XIX y XX en un *estilo nacional* entendido como una respuesta y resistencia frente al clasicismo italiano. En realidad, se trata de un fenómeno que es común a otros países en los que, en el contexto de una práctica arquitectónica de tradición gótica, se introducen, tomadas fundamentalmente de grabados, las formas italianas. Por ello, como hemos notado en otra ocasión el Plateresco está muy lejos de poder ser considerado como un fenómeno exclusivamente hispánico<sup>25</sup>. Las diferencias formales existentes entre algunos edificios “platerescos” son muchas veces mayores que las que ofrecen con respecto a otros edificios europeos, entre los que hay que incluir no pocos italianos realizados en centros periféricos y en los que tiene lugar un mismo proceso de asimilación. Es más, hasta hace poco se aplicaba el término “Plateresco” para denominar toda la arquitectura con elementos renacentistas que tiene lugar en España desde finales del siglo XV hasta 1560. Es decir hasta la renovación de la arquitectura que se produce en torno a El Escorial.

Como versión nacional del Renacimiento hispánico el llamado “Estilo Cisneros” se ha considerado como un estilo “...de carácter más acentuadamente racial y endógena que el mismo plateresco”<sup>26</sup>, recientemente como una *transición* entre el gótico final y el *Plateresco*<sup>27</sup> o una *adaptación* del lenguaje italiano a las formas anteriores<sup>28</sup>. Pero, en realidad Cisneros no se planteó la creación de ningún estilo<sup>29</sup> y las realizaciones llevadas a cabo bajo su patrocinio no hacen si no poner de manifiesto su identidad con el fenómeno de indefinición estilística que comentamos. La presencia de elementos mudéjares, en yeserías y artonados era habitual en la arquitectura gótica anterior sin que por ello se llegase a configurar un *estilo*. Es pues la continuidad de una práctica anterior, en la que la presencia de elementos renacentistas desarticula la posibilidad de su definición com *estilo* basado en un sistema normativo, selectivo y regular. Incluso con respecto a la mezcla de elementos mudéjares, góticos y renacentistas no existió una combinación deliberada y sistemática.

En realidad, frente a la idea del “Plateresco” como *estilo* las realizaciones anteriores a la implantación de la arquitectura clásica no fueron otra cosa que la aplicación retrasada en el ámbito de la decoración de diversas formas italianas heterogéneas asimiladas con retraso. Así mismo, son contados los ejemplos en los que esta decoración se aplica siguiendo una articulación correcta de las proporciones renacentistas. La concepción y realización del proyecto, la idea del espacio y las técnicas constructivas siguieron siendo las existentes. Sin embargo, basándose en el supuesto de la combinación de una



decoración renacentista y una estructura gótica, se ha continuado afirmando la idea del "Plateresco" con *estilo* sin tener en cuenta que en la decoración se aprecian elementos y soluciones góticas y en la estructura interpolaciones renacentistas. Es más, hay elementos góticos tratados con un sentido renacentista y elementos renacentistas aplicados con un criterio gótico. Todo lo cual nos lleva a excluir la posibilidad de considerarlo como un estilo ni siquiera en el plano ornamental. La pluralidad y heterogeneidad de soluciones y realizaciones del llamado "plateresco" impide su reducción a comunes denominadores estilísticos. Porque, en realidad, lo que se produce es "la pérdida del sistema de arquitectura" o, para decirlo en términos más convencionales, "la desaparición del concepto y la idea del estilo" como fundamento de la proyección arquitectónica.

En otra ocasión, a propósito de este fenómeno hemos señalado como "Más que de un lenguaje se trata de frases y palabras de diferentes idiomas, del uso de elementos constructivos fragmentados, carentes de una sintaxis reguladora"<sup>30</sup>. Es más, la presencia de estas primeras formas italianas se ofrece como el desarrollo de una *práctica figurativa*, tanto en la arquitectura, como en la escultura o la pintura. En el campo figurativo es fácil detectar la presencia de elementos renacentistas que se *interpolan* en un sistema plástico -pictórico, escultórico o vidriero, en suma figurativo- de inspiración flamenca. En la aplicación de estos elementos aislados, introducidos como piezas sueltas de un vocabulario, se excluye el empleo de elementos de la especialidad correspondiente acudiendo al uso de los de otras artes. Así, por ejemplo, la presencia de estos elementos italianizantes en la decoración arquitectónica muestran un carácter esencialmente figurativo ya sea por la morfología los modelos utilizados, o porque han sido tomados de estampas a las que se manipula con un carácter más figurativo que arquitectónico. A ello contribuye además de forma evidente su aplicación asintáctica. En la Puerta de la Pellejería de la catedral de Burgos una portada renacentista se aplica a una estructura gótica; la forma de aplicar los motivos y el desconocimiento de los ordenes, carece del principio de composición de la nueva cultura arquitectónica, manifestándose como la representación de un repertorio de nuevos motivos y no como una obra proyectada de acuerdo con un nuevo sistema arquitectónico.

En las artes figurativas, en cambio, el sistema de representación continuó siendo el flamenco, siendo en la representación de los elementos arquitectónicos en los que se intentan introducir las nuevas formas. Un ejemplo expresivo y temprano de este fenómeno lo tenemos en las vidrieras que realiza Diego de Santillana en 1506-1507 para la Librería de la Catedral de León. Este vidriero organiza la composición de la vidriera disponiendo la ordenación de las figuras en tres registros superpuestos según la solución tradicional de las vidrieras altas de las naves y de la que existía el modelo en de la catedral leonesa, siguiendo las formas del estilo flamenco, cobijando las figuras bajo doseletes góticos otros que pretenden ser una evocación, más imaginaria que real, de formas arquitectónicas clásicas<sup>31</sup>. Es decir, lo renacentista aparece como *decoración figurativa* en la arquitectura, cuya estructura se mantiene gótica, y como *escenografía arquitectónica* en la pintura, escultura y vidriera cuyo método de representación permanece adscrito al sistema flamenco.

La primera conclusión que podemos establecer de este fenómeno es que el nuevo lenguaje resulta algo exótico para los protagonistas de cada especialidad, como algo extraño a su práctica, introduciendo las nuevas formas en elementos accesorios de su especialidad: decoración en la arquitectura, escenografía en la pintura. Si los programas de los Mendoza y las obras italianas importadas fueron todas realizaciones de nueva planta que siguieron, de forma más o menos literal los principios de la arquitectura ita-

liana del Quattrocento, las realizaciones "platerescas" en cambio son "añadidos" decorativos a obras preexistentes o la simple conclusión de proyectos anteriores.

No era hasta la década de los años veinte cuando se plantea una utilización normativa de la sintaxis clásica. *Las Medidas del romano* (1526) de Diego de Sagredo, aunque son un producto de este ambiente artístico que hemos descrito y que más que un libro de arquitectura constituye "...un manual de morfología arquitectónica"<sup>32</sup>, son un intento de introducir una cierta normatividad y orden. Fue a partir de esos años cuando la arquitectura deja de ser una actividad basada en la experiencia para convertirse en una actividad sometida a la norma y a la idea unitaria e integradora del proyecto. En realidad, se trata de la *recuperación del sentido normativo del orden* a través de opciones diversas y de la recuperación y configuración del principio de *estilo*. Lo cual dará lugar, como hemos visto anteriormente a que se pase "de la transgresión involuntaria de los componentes de la arquitectura -el proceso de asimilación "plateresca" - a la aplicación coherente de sus principios" como en obras reales o la actividad de Siloe, a la vulneración intencionada de los mismos -nueva arquitectura gótica- y a la final imposición tiránica de los mismos -renovación escurialense-.

## NOTAS

1 En esta exposición sigo, con algunas matizaciones y observaciones nuevas que lo completan, mi estudio "Renovación e indefinición estilística, 1488-1526" en NIETO ALCAIDE, V., MORALES, A.J., Y CHECA, F., : *Arquitectura del Renacimiento en España, 1488-1599*. Madrid. Cátedra. 1989, págs. 11-96.

2 CAMILLO, O.DI.: *El Humanismo castellano del siglo XV*. Valencia. Fernando Torres. 1976., pág. 9.

3 Un resumen general sobre la actividad de los artistas italianos en España es la de BOSQUE, A. DE: *Artisti italiani in Spagna. Del XIVº seculo ai re Catolici*. Milán. Alfieri y Lacroix, 1968.

4 NIETO ALCAIDE, V.: "Modelo y artilugio. Dello Delli y los inicios de la arquitectura del Renacimiento". *Anales de Arquitectura*, 4, (1992), págs. 17-27.

5 NIETO ALCAIDE, V.: Los genios de la pintura española. 28. *Berruguete*. Madrid. Sarpe. 1988, págs. 6 y ss.

6 CHASTEL, A.: *El gran taller de Italia 1460-1500*. Madrid. Aguilar. 1966, págs. 239 y ss.

7 NIETO ALCAIDE, V.: "Renovación e indefinición...págs. 32-35.

8 SAN ROMAN, F. DE B.: "Las obras y los arquitectos del Cardenal Mendoza". *Archivo español de Arte y Arqueología*, (1931), pág. 15; NIETO ALCAIDE, V.: "El Maestro Enrique Alemán, vidriero de las catedrales de Sevilla y Toledo". *Archivo Español de Arte*, (1967), págs. 56 y ss.

9 NIETO ALCAIDE, V.: "Renovación e indefinición...págs. 13 y ss.

10 CERVERA VERA, L.: *Arquitectura del Colegio Mayor de Santa Cruz de Valladolid*. Valladolid. Universidad de Valladolid 1982, pág. 68; ANDRÉS ORDAX, S. (et al.) *La introducción del Renacimiento en España. El Colegio de Santa Cruz (1491-1991)*. Valladolid. 1992.

11 GARCIA MERCADAL, J.: *Viajes de extranjeros por España y Portugal*. Madrid. Aguilar. 1952, TºI, págs 409-410; DIEZ DEL CORRAL, R.: "Lorenzo Vázquez y la Casa del Cardenal Pedro González de Mendoza". *Goya*, (1980), pág. 283.

12 *Ingeniosa comparación entre lo Antiguo y lo Presente Hecha por el Bachiller Villalón*. Valladolid. 1539. Edición de Serrano Sanz. Madrid, 1888, págs. 172-173

- 13 El texto lo transcribe CEAN BERMUDEZ, J.A.: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid. Viuda de Ibarra. 1800, Tº L, págs. 60-61, nota L.
- 14 Este planteamiento lo desarrollamos hace tiempo en nuestro estudio NIETO ALCAIDE, V., CHECA, F.: *El renacimiento. Formación y crisis del modelo clásico*. Madrid. Istmo. 1980, págs 346-ss.
- 15 ROSENTHAL E, E.: *The Cathedral of Granada. A study in the spanish Renaissance*. Princeton. 1961. Existe edición española Universidad de Granada. Granada. 1990. NIETO ALCAIDE, V.: *Las vidrieras de la catedral de Granada*. Granada. Universidad de Granada. 1973. BUSTAMANTE, A., MARIAS, F.: "La catedral de Granada y la introducción de la cúpula en la España del Renacimiento". *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, (1982), págs. 103-115. GALERA ANDREU, P.A. "La cabecera de la catedral de Granada y la imagen del «Templo de Jerusalem»". *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*. XII (1992), págs. 107-117.
- 16 "Arquitectura gótica", en *Ars Hispaniae*. Vol VII. Madrid. 1952, pág. 369. Sobre este problema véase: NIETO ALCAIDE, V., "Función simbólica de la luz en la arquitectura española del siglo XVI". *Revista de la Universidad Complutense de Madrid*, XII (Abril-Junio, 1973), págs. 115 y ss.
- 17 BEVAN, B.: *Historia de la arquitectura española*. Barcelona. 1950, págs. 195.
- 18 BAYON, D.: *L'architecture en Castille au XVI le siècle. Commande et réalisations*. París. 1969, págs. 169-170.
- 19 CAMON AZNAR, J.: *La arquitectura plateresca*. Madrid. C.S.I.C. 1945, 2 vols. CHUECA GOITIA, F.: "Arquitectura del siglo XVI", en *Ars Hispaniae*. Madrid. Plus Ultra. 1953.
- 20 Sobre la obra de este arquitecto, véase, HOAG, J.D.: *Rodrigo Gil de Hontañón. Gótico y Renacimiento en la arquitectura española del siglo XVI*. Madrid. Xarait Ediciones. 1985. CASA-SECA CASASECA, A.: *Rodrigo Gil de Hontañón (Rascafría 1500-Segovia 1577)*. Salamanca. Junta de Castilla y León. 1988.
- 21 "Renovación e indefinición...pág. 96.
- 22 *Anales eclesiásticos y seculares de la ciudad de Sevilla*. Madrid. 1677, pág. 525.
- 23 *Op.cit.*
- 24 Ponz, A.: *Viaje de España*. Madrid. Viuda de Ibarra 1786, Tº IX, Carta I, 48.
- 25 "Renovación e indefinición...pág. 59.
- 26 CAMON AZNAR, J.: "La arquitectura y la orfebrería españolas del siglo XVI", en *Summa Artis*. Madrid. Espasa Calpe. 1964, pág. 23.
- 27 BAYON, D.: *Op.Cit.*, pág.115.
- 28 DIEZ DEL CORRAL. R.: *La imagen de Toledo en el Renacimiento*, Madrid. Alianza Editorial. 1987, pág. 68.
- 29 Véase CASTILLO OREJA, M.A. "El problema del Arte islámico en la arquitectura de nuestro Renacimiento: el estilo Cisneros". *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XII (1985), pág 63, y, más recientemente, *Historia del arte Historia 16, Vol 28. Renacimiento y Manierismo en España ...* Madrid, 1991. págs. 36 y ss.
- 30 "Renovación e indefinición..pág. 64.
- 31 NIETO ALCAIDE, V.: *La vidriera del Renacimiento en España*. Madrid. C.S.I.C. 1970, págs. 20-21. Me ocupo pormenorizadamente de este problema en "Diego de Santillana y las arquitecturas del romano". Homenaje al profesor Otero Túñez Santiago de Compostela. 1993.
- 32 Basegoda I Hugas, B.: "Notas sobre las fuentes de las Medidas del romano de Diego de Sagredo". *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, XII (1985), pág. 118.