

UNA LECTURA ARQUITECTÓNICA DEL LIBRO DE LAS SUCESIONES DEL REINO DE SICILIA

Arturo Zaragoza Catalán*

El códice que lleva por título *Descendentia Regum Siciliae* se custodia en la Biblioteca Histórica de la Universitat de València-Estudi General. Fue encargado por el rey Alfonso el Magnánimo desde Gaeta, donde se encontraba asediando Nápoles. Fue redactado, escrito, miniado y encuadernado en Valencia en 1436-1437. El folio 8 v [fig. 1] de este códice es una página ilustrada por el destacado miniaturista Leonard Crespí que representa la genealogía de los reyes de Sicilia desde Roger II hasta Alfonso el Magnánimo, compuesta a partir de un peculiar dibujo arquitectónico. Esta ilustración ha sido expuesta y publicada en diversas ocasiones y ha sido repetidamente analizada desde varios puntos de vista. No obstante, una distinta lectura del fondo arquitectónico permite plantear nuevas hipótesis que inciden sobre el episodio arquitectónico cuatrocentista en el ámbito de la Corona de Aragón.

Descendentia Regum Siciliae

El códice que lleva este título consta de 59 folios de pergamino de 388 x 278 mm, aunque el texto finaliza en el folio 33 v. Hay, por tanto, 24 folios en blanco, la mayor parte rayados y lineados para escribir. Aunque la obra quedó incompleta, lo que más interesaba quedó escrito: la genealogía o descendencia desde el rey Roger hasta el rey Pedro el Ceremonioso, de donde arrancaban los derechos de la dinastía de Antequera al trono de Nápoles. También quedó incorporada la citada ilustración del folio 8 v. Cabe pensar que esta página miniada es parte sustancial de la obra y no solo una mera ilustración para amenizar el texto¹.

El texto está escrito en latín. El códice expone los argumentos genealógicos y jurídicos que probaban que Alfonso V tenía derechos indiscutibles a la soberanía de Nápoles y Sicilia por ser descendiente directo de la monarquía normanda.

Como ha sido dicho repetidamente, el libro fue encargado por Alfonso V para avalar sus aspiracio-

nes al trono de Nápoles. Durante la estancia en Gaeta Alfonso se rodeó de una corte en la que una obra de estas características debió considerarse oportuna. En cualquier caso permitía aprovechar los recursos culturales y artísticos de los que disponía para favorecer la definitiva conquista de Nápoles². La fabricación del códice está bien documentada. Fue encargada en Valencia bajo la supervisión del Bayle general del reino de Valencia, consejero real y persona de estricta confianza de Alfonso, Joan Mercader. Los oficios que intervinieron son bien conocidos. La obra la redactó el notario Pau Rosell.

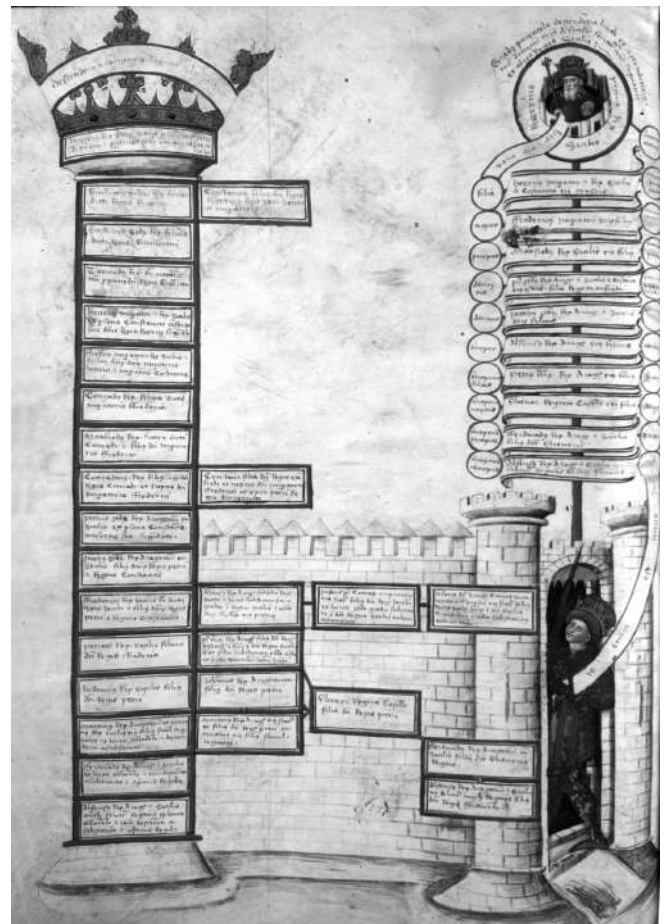


Fig. 1. *Descendentia Regum Siciliae* (Biblioteca Històrica, Universitat de València, ms. 394, f. 8 v).

Los pergaminos los preparó Joan Sanxez. El texto lo escribió Daniel Baró. La iluminación fue realizada por Lleonard Crespí y la encuadernación la realizó Juan Castellar. Una vez realizado el códice debió viajar hasta el reino de Nápoles donde formaría parte de la biblioteca del Magnánimo. De hecho aparece documentado en 1550, junto con otros libros de la biblioteca real de Nápoles, en el inventario realizado a la muerte de Fernando de Aragón, duque de Calabria y virrey de Valencia. La biblioteca del duque pasó después al monasterio de San Miguel de los Reyes, cerca de Valencia. En 1837, con motivo de la desamortización de los bienes eclesiásticos, los libros de la biblioteca real, y con ella el códice de referencia, pasaron a la Biblioteca Histórica de la Universitat de València-Estudi General.

Lleonard Crespí fue uno de los miembros más destacados de una larga familia de iluminadores de apellido Crespí, que ocupan la historia de la miniatura en Valencia desde los últimos años del siglo XIV hasta comienzos del siglo XVI. Lleonard Crespí fue activo entre 1424 y 1454 y era, en el momento del encargo del códice, el miniaturista más importante de Valencia. De hecho trabajó para la reina de Aragón, María de Castilla, para la Bailía real y para el capítulo de la catedral de Valencia. Tras el códice *Descendentia Regum Siciliae*, Crespí recibiría nuevos encargos de Alfonso V, como el perdido de *Les Successions del Realm de Nápoles* y *El libro de horas de Alfonso el Magnánimo* que ahora se guarda en la British Library. Este último códice contiene numerosas páginas iluminadas con escenas que se desarrollan en espacios arquitectónicos. Se ha estimado que estos fondos podrían representar edificios coetáneos. En este sentido Amparo Villalba Dávalos ya constató el papel de la cerámica valenciana en los pavimentos que se representan, singularmente los que corresponden a las estancias del palacio real. Este hecho parece haberse confirmado en las recientes excavaciones arqueológicas realizadas (2009) en dicho lugar. También sugirió similitudes entre la iglesia de una de las ilustraciones y el templo del convento de la orden de predicadores de la ciudad de Valencia. Por su parte, Francesca Español ha subrayado los rasgos vernáculos de las miniaturas de Crespí, no solo en el sentido citado por Villalba Dávalos sino por el carácter documentalista, en general, del manuscrito. El miniaturista pinta los paisajes de la región, recoge los detalles constructivos de su arquitectura, así como el

mobiliario litúrgico que entonces se producía y la indumentaria sigue la moda imperante.

Lleonard Crespí en otras ocasiones copia o recrea composiciones de pinturas existentes en Valencia. Las citadas investigadoras señalaron las deudas compositivas entre la representación de la batalla entre el ejército cristiano y el musulmán representado en el folio 78 r y la tabla correspondiente del retablo de San Jorge del Centenar de la Ploma, ahora en el Museo Victoria and Albert de Londres, atribuido a Marçal de Sax. Francesca Español ha ampliado estos débitos con otros modelos iconográficos. Puede señalarse también la deuda existente entre la representación de la resurrección del Señor del folio 339 v con la tabla correspondiente del retablo de los siete gozos de la Virgen de Sarrión, ahora en el Museo de BB.AA. de Valencia de Pere Nicolau (1390-1408), o los dibujos idénticos en forma y dimensiones del retablo homónimo de la parroquia de Santa Cruz de Moya, ahora en el Museo de Cuenca, atribuida a Gonçal Peris Sarriá (1380-1451) y en la piedra clave de la Colegiata de Gandía (hacia 1420)³.

Otra característica de Lleonard Crespí conocida documentalmente es que aparte de miniaturista fue decorador, en el más amplio sentido, y pintor. Como decorador se conocen diferentes trabajos que hizo para la catedral de Valencia: encarnación de imágenes, pintura de telas enceradas y de carteles para indulgencias. Como pintor se le conocen retablos para las portadas de la ciudad⁴.

Is enim est meus

El folio 8 v del códice representa la genealogía de los reyes de Sicilia dispuesta mediante un original diseño gráfico. La gran cantidad de información que debía de reflejarse debió ser la causa de las notables dimensiones del códice. Acaso esta ilustración tenía su origen -o iba destinada- para la decoración de un muro.

La composición tiene forma de "U". Comenzando la lectura por la parte superior derecha se ve un círculo en cuyo interior aparece un busto de Roger II con orbe, cetro y corona, dentro de una ciudad amurallada. Una serie de diez filacterias superpuestas y enlazadas a través de círculos muestran la línea sucesoria desde Roger II hasta Alfonso el Magnánimo. Los nombres de los monarcas claves de la sucesión se inscriben en las filacterias y el vínculo dinástico, o de parentesco, en los círculos. Reforzando la idea suce-

soria una línea vertical recorre las filacterias hasta llegar a la parte inferior de la página donde se ve a Alfonso el Magnánimo, retratado con el mismo rostro y figura con el que luego se le representa en *El libro de horas de Alfonso el Magnánimo*. Alfonso aparece con la espada desenvainada, el escudo con la señal de Aragón y la misma corona que lleva Roger. Está entrando en un gran castillo que ocupa toda la ilustración. El castillo se sitúa sobre el agua; en las esquinas se disponen torres cilíndricas sobre una planta que gráficamente se sugiere cuadrangular. Los muros están almenados y una de las torres es notablemente más alta que las otras. A lo largo y alto de los muros del castillo se disponen en cartuchos, a modo de sillares, los nombres de todos los titulares de la monarquía siciliana. Como ha señalado Amadeo Serra, se puede seguir la genealogía de los reyes de Sicilia de las dinastías normanda (Roger II, Guillermo I, Guillermo II, Tancredo), Staufen (Enrique VI, Federico II, Conrado, Manfredo, Conradino) y Aragón (Pedro III, Jaime II, Federico III, Pedro, Luís, Martín I y Martín el Joven *simul regnantes*, Fernando I, Alfonso V), en paralelo con las sucesivas dinastías de la Corona de Aragón, la de la casa de Barcelona (Alfonso IV, Pedro IV el Ceremonioso, Juan I y Martín I el Humano) y su enlace con la casa de Trastámara (Fernando I y Alfonso V).

En el muro del castillo se disponen las cartelas con los nombres de las dinastías de Aragón en la península ibérica y en la torre todos los monarcas que han reinado directamente en Sicilia. Alfonso está repetido en ambos lugares en la base que soporta el edificio. En lo más alto de la torre del homenaje se sitúa la cartela del rey Roger. Una gran corona real remata y da fin a la torre.

La citada figura coronada de Alfonso entrando decidido en el castillo empuña la espada con la mano derecha, mientras con la izquierda sostiene una filacteria que proviene de la línea de los vínculos dinásticos. Esta se refiere al castillo y dice «Is enim est meus»; este, por tanto, es mío.

Palatium Siragusie

La hipótesis que propongo es que el castillo sobre el agua en el que entra Alfonso no es solo la representación simbólica de la institución de la monarquía siciliana sino que es, a la vez, un edificio real. Este edificio sería el castillo-palacio construido por

Federico II en Siracusa. En realidad la casa de Aragón y con ella Alfonso entra en la sucesión de los reyes de Sicilia a través de la herencia de Federico. Por otra parte este *Palatium Siragusie*, en el momento de redactar los códices era propiedad indudable y actual de Alfonso. Un castillo que únicamente representara a la isla de Sicilia poco habría favorecido las aspiraciones de Alfonso al trono de Nápoles.

El extraño diseño de la composición, con una doble genealogía, aparentemente innecesaria cobra así sentido. El castillo señala el decisivo vínculo dinástico del emperador Federico cuya herencia condicionó toda la política de la Corona de Aragón a partir del siglo XIII y permitió la construcción del peculiar edificio institucional que se representa.

En cualquier caso creo que avalan esta propuesta antiguas representaciones gráficas del castillo-palacio anteriores a la destrucción de su imagen antigua [fig. 2]. También deben considerarse el prestigio y el conocimiento -muy diferente del de nuestros días- que se tenía del edificio.

Los restos del castillo-palacio Maniace son, a pesar de las destrucciones y cambios sufridos, no solo impresionantes por sus dimensiones sino sugerentes por su espacialidad. Cuenta con una notable cantidad de estudios que se reflejan en una amplia bibliografía⁵.

Aunque las noticias documentales son escasas, se ha aceptado que el castillo fue construido por Federico II entre 1232 y 1240. Adopta una planta cuadrada de cincuenta y un metro de lado (medidas exteriores). Cuatro torres cilíndricas se disponían en las esquinas del cuadrado. Las torres llevaban escaleras de caracol en su interior que permiten subir a las cubiertas,



Fig. 2. Vista del castillo Maniace, 1664 (da W. Schellinks, Viaggio al Sud: 1664-1665, a cura di B. Aikema, Roma 1983).

o a una hipotética planta superior. El interior se conformaba con un solo espacio de más de 2000 m², con 16 pilares y otras tantas semipilastras adosadas a los muros. Sobre los pilares se tienden bóvedas de crucería con plementerías de piedra. El resultado era una espectacular sala columnaria. Esta iría destinada para aula imperial. Dos escaleras del palacio son otras tantas piezas de extraordinario interés en el desarrollo de la estereotomía moderna. Pero no es este el lugar para detenerse en el conjunto de problemas que plantea este enigmático edificio. En este punto debe señalarse que el castillo-palacio está situado en la isla de Ortigia, donde se localizaba la ciudad medieval, y en el extremo que controlaba la entrada al puerto de Siracusa. Se alcanzaba el castillo a través de un puente, por lo que este quedaba rodeado de agua. Una de las torres cilíndricas del castillo era mucho más alta que las otras ya que tenía la función de faro. Un terrible terremoto en 1693 y una destructiva explosión del depósito de pólvora en 1704 dejaron el edificio con un aspecto muy diferente al que había mantenido hasta entonces. No obstante, las imágenes recogidas por Maria Mercedes Bares muestran una sorprendente similitud entre las vistas antiguas del castillo Maniace y el castillo dibujado en *Descendentia Regum Siciliae*.

El castillo-palacio de Federico II no era un edificio desconocido en los territorios de la península ibérica de la Corona de Aragón. Siracusa era dominio particular de la reina de Aragón y en ella residía la *Camera Reginale*. Durante la redacción del *libro de sucesiones* la reina era María de Castilla, quien residía en Valencia. La relación entre Siracusa y Valencia debía ser habitual ya que, al menos se conserva en el Archivo del Reino de Valencia un inventario de los castillos de Siracusa. Este fue realizado en 1459 con motivo del fallecimiento de la reina⁶.

Hay también razones para pensar que el castillo no debía ser visto como un edificio de carácter exclusivamente militar sino como el palacio de Federico II. Es sabido como ya en época angevina, en el siglo XIII, al nombrar los castillos de Siracusa el desaparecido castillo Marquet, situado a la entrada a Ortigia desde tierra, aparece citado como *Castrum Siragusie* y el Maniace como *Palacium Siragusie*. En este sentido las dos escaleras citadas anteriormente (técnicamente muy novedosas y de excelente ejecución), parecen haber servido de modelo a tres construcciones reales de la corona aragonesa, una en Noto, otra en

Barcelona y la otra en Valencia.

La escalera de la torre este es una escalera de cañón helicoidal del tipo llamado *vis de Saint-Gilles*, nombre que le viene del arquetipo de referencia en la tratadística del siglo XVI. Su construcción ha sido considerada como la pieza estereotómica de más difícil realización. Son rarísimas las existentes y la de Siracusa es probablemente la más antigua en occidente, a lo que se añade una ejecución admirable. No es extraño que se considerase su carácter imperial y quisiera copiarse en otros palacios reales. La del palacio real de Noto ha sido descubierta por Maria Mercedes Bares, quien la describió en esta misma publicación⁷. La escalera de cañón helicoidal de cantería de Barcelona ha sido dada a conocer recientemente por Miguel Sobrino⁸. Está situada en la torre correspondiente a la puerta de San Ivo y parece haber sido construida con motivo de la renovación del adjunto palacio real de Barcelona y la adecuación de las tribunas de la catedral como espacio ceremonial para la corte. El palacio real y la catedral quedaban unidos por un paso elevado situado junto a la torre de San Ivo y la escalera helicoidal permitía al monarca acceder a la altura del pavimento de la catedral. La obra habría sido construida en época del rey Martín. Este rey había vivido en Sicilia con anterioridad a ser coronado rey de Aragón. Es oportuno recordar que el rey Martín solicitó piezas de diversos palacios palermitanos y especialmente de la capilla Palatina de esta ciudad con destino a su palacio de Barcelona. No es de extrañar que la escalera de Barcelona siga el tipo de la de Siracusa. A fin de cuentas el castillo Maniace había pertenecido al emperador Federico II, del que todos los monarcas de Aragón se consideraban descendientes⁹.

La tercera escalera citada es la llamada "del baño de la reina" en el castillo Maniace. Esta se resuelve mediante una "decenda de cava", según la terminología de la tratadística renacentista y consiste en una bóveda de cañón inclinada. El rellano de la escalera se construye mediante una bóveda de arista de aparejo moderno. Existe una escalera idéntica en el tipo y similar en técnica y dimensiones en el monasterio de clarisas de la Trinidad de Valencia, fundación de la reina María de Castilla en 1445. El monasterio fue construido para albergar el sepulcro de la reina. Ambas parecen ser -sucesivamente Siracusa y Valencia- las primeras de su tipo construidas en Europa¹⁰.

Post scriptum

Una construcción impresionante y prestigiosa, situada en un lugar estratégico del Mediterráneo central no debió pasar desapercibida durante el control de las rutas marítimas por parte de la Corona de Aragón. No es difícil pensar en su influencia en las salas columnarias del gótico mediterráneo. Acaso esté también detrás de otros episodios enigmáticos. Uno de ellos es la construcción de una maqueta, o maquetas, de madera de las cuatro torres que se proyectaban y construían en el palacio real de Valencia en 1434. Esta noticia ha sido señalada recientemente por Mercedes Gómez-Ferrer Lozano. La maqueta la realizó el carpintero Joan Benet en Valencia y viajó con ella a Sicilia donde se encontraba Alfonso el Magnánimo. El hecho de que el viaje del maquetista duró tres meses señala el interés del rey por el diseño. El número de torres y el hecho de que una de las torres del palacio real de Valencia fuera más alta que las otras podría coincidir con el modelo siciliano. Las torres del palacio valenciano eran de planta cuadrangular ya que se aprovechaban construcciones existentes. En esto se diferencian de las de Siracusa, pero también debe considerarse que coinciden con otros castillos federicianos¹¹.

Una inesperada copia del dibujo del *libro de sucesiones* lo encontramos en una perdida tabla [fig. 3] de mediados del siglo XV de la Colegiata de Xàtiva. En esta pintura se representa el abrazo de San Joaquín y Santa Ana ante la puerta dorada del templo de Jerusalén. La puerta del templo representada es idéntica a la dibujada del castillo del *libro de sucesiones*. Cabe pensar si esta anónima pintura no sería obra de Lleonard Crespí, que también era pintor.

El repetido dibujo de la puerta del castillo del *libro de sucesiones* trae a la memoria su extraordinaria similitud con las torres del portal de Quart y las de San José de la ciudad de Valencia. Las primeras fueron obra de Francesc Baldomar y comenzaron a construirse en 1444. Las torres del Portal Nou o de San José [fig. 4] fueron construidas a partir de 1464 por el maestro Pere Compte. El notable parecido entre el dibujo de la miniatura y las torres ya fue señalado por Amparo Villalba Dávalos, quien propuso que las torres habían inspirado el dibujo. Vistas las dataciones y la argumentación es más probable que sea el dibujo el que haya dado la idea para las torres¹².

Hipótesis igualmente razonable, aunque carente de toda base documental, es que la transmisión del



Fig. 3. Abrazo ante la puerta dorada (Xàtiva, tabla anónima desaparecida, foto Arxiu Mas).



Fig. 4. Portal Nou o de San José, (Valencia, Archivo J. Huguet, foto Soulier i Ferrer).

dibujo del palacio de Federico II a Valencia lo haya realizado el propio Baldomar, o algún maestro de su círculo. A este maestro de las obras reales cabe atribuir la construcción de la escalera del convento de la Trinidad de Valencia obra que depende de la escalera del baño de la reina del castillo Maniace. Cabe igualmente recordar que Joan Mercader y Pau Rosell, que dirigieron la fabricación del códice, dirigieron,

igualmente, los pagos de la coetánea capilla real del convento de Santo Domingo de Valencia, obra de Baldomar. Esta capilla había sido destinada inicialmente para sepulcro de Alfonso y María. La capilla real fue iniciada, igual que el códice, en el año 1437¹³.

*Arquitecto inspector de patrimonio, Generalitat Valenciana

¹ Véase la excelente ficha y bibliografía publicada in A. SERRA SESFILIS, *Descendentia Regum Siciliae*, en *Una arquitectura gótica mediterránea*, catálogo de la exposición (Valencia 2003) comisarios E. Mira, A. Zaragoza Catalán, vols. 2, Valencia 2003, II, pp. 185-188.

² Véase A. RYDER, *Alfonso El Magnánimo, Rey de Aragón, Nápoles y Sicilia 1396-1458*, Valencia 1992, pp. 263 y sg.; E. MIRA, *Una Arquitectura Gótica Mediterránea. Estilos, maneras e ideologías*, en *Una arquitectura gótica...*, cit., I, pp. 27-103.

³ A. VILLALBA DÁVALOS, *La miniatura valenciana en los siglos XIV y XV*, Valencia 1964, pp. 89-90, apéndice documental n. 40, pp. 83-152; F. ESPAÑOL, *El salterio y libro de horas de Alfonso el Magnánimo y el cardenal Joan de Casanova* en «Locus Amoenus», 6, 2002-2003, pp. 91-114; A. ZARAGOZÁ CATALÁN, *El control de la forma en la arquitectura medieval valenciana. Dibujo y oficios artísticos durante los siglos XIII y XIV*, (en prensa).

⁴ A. VILLALBA DÁVALOS, *La miniatura valenciana...*, cit., pp. 83-152.

⁵ Debo el conocimiento del edificio al profesor Marco Rosario Nobile, que me acompañó por primera vez al mismo. Debo también a la arquitecta Maria Mercedes Bares el conocimiento de muchos extremos del monumento, entre los que se encuentra la magnífica regesta iconográfica que quedó reflejada en su, excelente y llena de novedades, tesis de doctorado dedicada al castillo. Véase M.M. BARES, *Stereotomia e tecniche costruttive nell'architettura del Mediterraneo: il castello Maniace di Siracusa*, tesi di dottorato in Storia dell'Architettura e Conservazione dei Beni architettonici (XVIII ciclo), tutors M.R. Nobile, A. Zaragoza Catalán.

⁶ Archivo del Reino de Valencia (ARV), *Mestre Racional*, doc. 12254. Agradezco la noticia a F. Iborra Bernad.

⁷ M.M. BARES, *La vis de Saint Gilles del castello Maniace di Siracusa: un'audace sperimentazione di stereotomia*, en «Lexicon, storie e architettura in Sicilia», 4, 2007, pp. 15-23; ID., *La scala dell'Imperatore: una vis de Saint-Gilles nel castello Maniace de Siracusa*, actas del sexto Congreso nacional de Historia de la Construcción (21-24 octubre 2009), Valencia 2009, I, pp. 153-162.

⁸ M. SOBRINO GONZÁLEZ, *Barcelona. Las razones de una catedral singular*, en «Goya. Revista de Arte», 307-308, 2005, pp. 197-214; A. ZARAGOZÁ CATALÁN, *La escalera de caracol tipo vis de saint-gilles*, en «Lexicon, storie e architettura in Sicilia», 4, 2007, pp. 8-14.

⁹ H. BRESCH, *Les jardins de l'empire, le palais de Barcelone et la Sicile (1397-1416)*, actas del Congreso de Historia de la Corona de Aragón, vols. 5, Jaca 1993, I, pp. 375-386.

¹⁰ A. ZARAGOZÁ CATALÁN, *Real monasterio de la Trinidad (Valencia)* en *Monuments de la Comunitat Valenciana*, Valencia 1995, X, pp. 140-149; ID., *Arquitectura Gótica valenciana*, Valencia 2000.

¹¹ ARV, *Bailia*, 45, 20 de febrero de 1434. El texto dice «an Joan Benet fuster de la ciutat de Valencia, 185 sous, cent sexanta cinch per salari de mi de tres mesos dins los quals he anat al senyor Rey en lo Regne de Sicilia hon lo dit Senyor a present es, ab les mostres de les obres de les quatre torres fetes e obrades en fusta per mostrar aquelles a dit senyor rey e vint sous de un quintar de bescuit que ha costat per a obs de la provisio mia en lo dit viatge». Este dato ya estaba presente en J. SANCHIS SIVERA, *La escultura valenciana en la Edad Media*, en «Archivo de Arte valenciano», 12, 1926, pp. 16-17; y ha sido revisado en M. GÓMEZ-FERRER LOZANO, *La reforma del Real Vell de Valencia en época de Alfonso el Magnánimo. Recuerdo del palacio desde Sicilia*, en «Lexicon, storie e architettura in Sicilia e nel Mediterraneo», 8, 2009, pp. 7-22.

¹² A. VILLALBA DÁVALOS, *La miniatura valenciana...*, cit.; F. ESPAÑOL BELTRÁN, *Els escenaris del rei. Art i monarquia a la Corona d'Aragó*, Manresa 2001, pp. 150-151, nota 3.

¹³ A. ZARAGOZÁ CATALÁN, *Arquitectura Gótica valenciana*, cit.

I CIMBORRIOS ARAGONESI DEL CINQUECENTO¹

Javier Ibáñez Fernández*

I lavori di ampliamento avviati nella cattedrale di Saragozza dall'arcivescovo Alonso d'Aragona, figlio illegittimo di Ferdinando il Cattolico, miravano a trasformare l'antica chiesa medievale a tre navate in una grande *hallenkirche* a cinque navate². Le operazioni, intraprese dal lato dell'Epistola nel 1490, comportarono la demolizione delle antiche cappelle laterali e del corridoio occidentale del chiostro e proseguirono sul lato opposto, dove lo smantellamento di comparti, come quello occupato dalla cappella di Sant'Agostino, lasciò l'edificio privo di elementi di sostegno sul lato ovest³.

Tutto ciò spiega i problemi strutturali sorti in questa zona, che provocarono all'inizio del febbraio del 1498 il crollo di un pilastro e della volta della seconda campata della navata [fig. 1]. Era inoltre stato compromesso il tiburio (il secondo realizzato nell'edificio⁴, 1403-1409 circa), una struttura innalzata, grazie all'impulso personale di Benedetto XIII, dal maestro Mahoma Rami rifacendosi a una soluzione proveniente dal Languedoc, introdotta dai Cistercensi e utilizzata in precedenza in cantieri catalani e valenciani, e che, a ogni modo, aveva già dimostrato instabilità poco dopo la conclusione dei lavori⁵.

In prima battuta, si cercò di evitare il crollo mediante la costruzione di un arco rampante e il rinforzo della struttura con cerchiature metalliche; tuttavia, i maestri riuniti nel 1500 per valutare la situazione ritennero più conveniente la demolizione e la ricostruzione. Nonostante tale verdetto e contro ogni aspettativa, non fu preso alcun provvedimento finché non giunse a Saragozza Enrique Egas⁶, all'inizio del novembre del 1504.

Al suo arrivo il maestro affrontò subito la rischiosa operazione di smantellamento del tiburio, giunta praticamente a conclusione quando dovette abbandonare la città per adempiere ai suoi obblighi professionali con il re, Ferdinando il Cattolico. È probabile comunque che avesse lasciato già impostata la base per la nuova costruzione, visto che gli artefici impe-

gnati nel cantiere seppero proseguire, quasi senza esitazioni, un progetto complesso (che obbligava a consolidare le strutture che avrebbero dovuto sorreggere l'opera durante la costruzione e mantenerla in equilibrio una volta innalzato il tiburio) e considerate inoltre le peculiari caratteristiche della soluzione attuata.

Dal nostro punto di vista, le matrici del nuovo progetto non vanno ricercate nella stessa tradizione meridionale-levantina che aveva ispirato la costruzione del tiburio appena demolito, bensì nella vasta esperienza in fatto di elevazione di strutture turriformi su crociere, reintrodotta in Castiglia, dopo una parentesi di quasi tre secoli, dai maestri provenienti dal cuore del continente e che occupavano i vertici

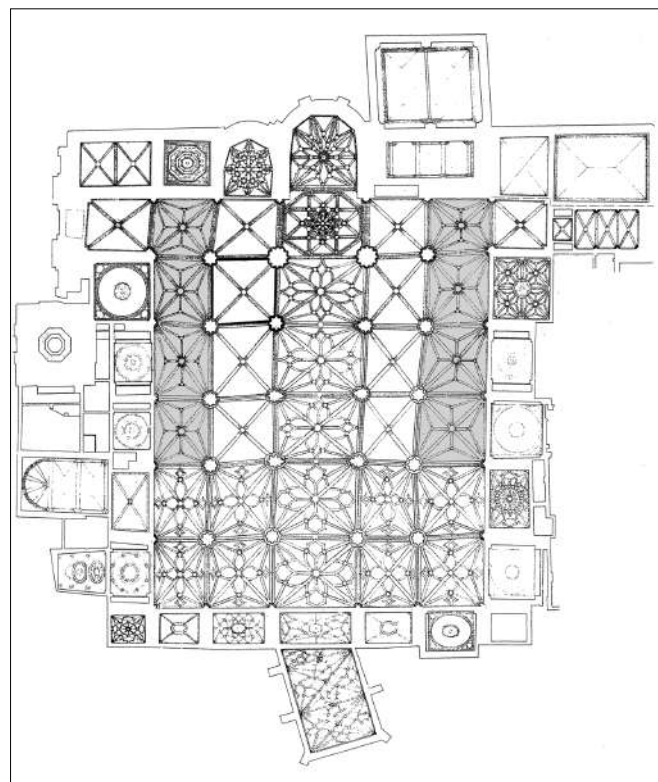


Fig. 1. Saragozza. Seo, pianta (disegno di M. Pemán e L. Franco; la parte in grigio corrisponde all'ampliamento di Alonso d'Aragona e il contorno nero segnala la volta e il pilastro crollati nel 1498).

dei cantieri più importanti della Corona all'inizio della seconda metà del Quattrocento⁷.

È il caso di Simone da Colonia, che costruì il primo tiburio della cattedrale di Burgos (una struttura in mattoni a pianta ottagonale eretta verso il 1466 e crollata nel 1539)⁸, disegnò quello della cattedrale di Siviglia (costruito poi da Alonso Rodríguez tra 1495 e 1506 e crollato nel 1511)⁹, e ridefinì il progetto di Juan Guas per quello della chiesa di San Juan de los Reyes di Toledo. Innalzato dai fratelli Antón e Enrique Egas, a partire dal 1496 [fig. 2]¹⁰, quest'ultimo tiburio avrebbe finito per influire sulla proposta per la costruzione della terza torre lanterna della cattedrale di Saragozza, malgrado le sue particolarità (assenza di lanterna) e il fatto che si cominciavano già a scoprire i vantaggi tecnici, economici e persino estetici delle cupole su pianta quadrata¹¹.

La realizzazione venne affidata a Juan Lucas Botero il Vecchio, un maestro formatosi nel solco della tradizione costruttiva aragonese della fine del XV secolo. Questi riuscì a materializzare la nuova opera a partire dal proprio bagaglio formativo, sfruttando al massimo le potenzialità del gesso e del mattone, valutando i punti di vista esposti dagli altri colleghi, facendo ricorso a prove e adottando con rapidità e intelligenza soluzioni verificate in modo empirico.



Fig. 2. Toledo. Chiesa di San Juan de los Reyes, veduta interna del tiburio.

Si innalzò pertanto un tamburo ottagonale, appoggiato su quattro trombe angolari, rinforzato agli angoli da poderosi contrafforti e articolato su due livelli, uno cieco e l'altro traforato [fig. 3]. Per chiudere la struttura si fece ricorso a otto coppie di archi a sesto acuto che partendo da ogni vertice raggiungevano quello opposto, configurando all'intreccio una stella a otto punte e al centro un ottagono [figg. 4 a-b].

La figura che ne deriva è stata interpretata come il risultato di un recupero di forme e modelli propri -e non esclusivi- del ricco lascito architettonico andaluso di epoca califfale¹². Tuttavia, si trattava di un disegno costruito a partire da un esercizio geometrico molto semplice, conosciuto e utilizzato anche dagli architetti dell'Europa cristiana medievale¹³ e che suscitò l'interesse di maestri del Rinascimento come Leonardo¹⁴ o Dürer¹⁵. In effetti, la possibile origine ispano-musulmana, ormai molto stemperata in terra aragonese all'inizio del Quattrocento¹⁶, non va ricercata nel disegno stellare, perché la geometria -la *scientia*- è una sola ed è inoltre un fatto assodato che la sua conoscenza nell'Occidente cristiano -anche da parte degli architetti- nasceva, in buona misura, dagli studi condotti nel mondo islamico¹⁷, bensì nell'*ars*, ovvero nel modo in cui vennero realizzati i lavori e si riuscì a materializzare il progetto¹⁸.

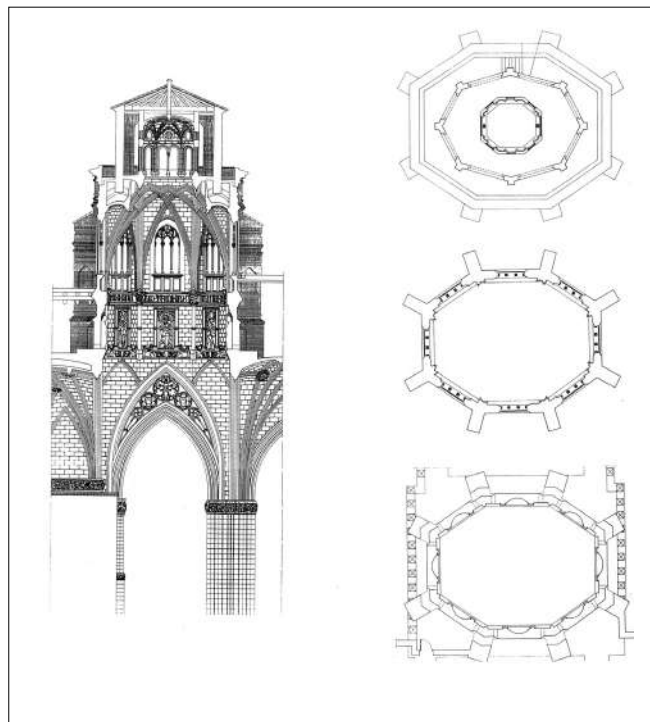


Fig. 3. Saragozza. Seo, sezione e piante del tiburio (disegno di M. Pemán e L. Franco).

Va notato che, dopo aver chiuso la volta verso il 1520, Botero cominciò a elevare la lanterna sull'ottagono centrale, costruendo altri otto archi [figg. 5 a-b] che, lanciati tra i fianchi del tamburo lasciando un solo vertice libero, avrebbero armato la struttura formando una nuova stella a otto punte con un ottagono al centro -ruotato rispetto all'inferiore- sui cui vertici si sarebbero innalzati i pilastri della galleria di archetti con la quale si decise di avvolgere il lucernario, che risulta a sua volta ruotata rispetto al tamburo e alla lanterna [fig. 6]. Terminati i lavori costrutti-

vi, Botero lasciò l'organismo nudo, affinché altri professionisti -*mazoneros de aljez* (stuccatori), scultori e pittori- lo ricoprirono con gesso e pittura dandogli così il suo aspetto finale¹⁹ (1520-1522).

La novità del modello e il successo con il quale era stato attuato, a partire dalla tradizione costruttiva locale, ebbero nel contesto architettonico aragonese dell'inizio del Cinquecento un impatto profondo, che si può valutare nella sua giusta misura osservandone le repliche in tutta una serie di progetti molto simili sviluppati in terra aragonese in un lasso di

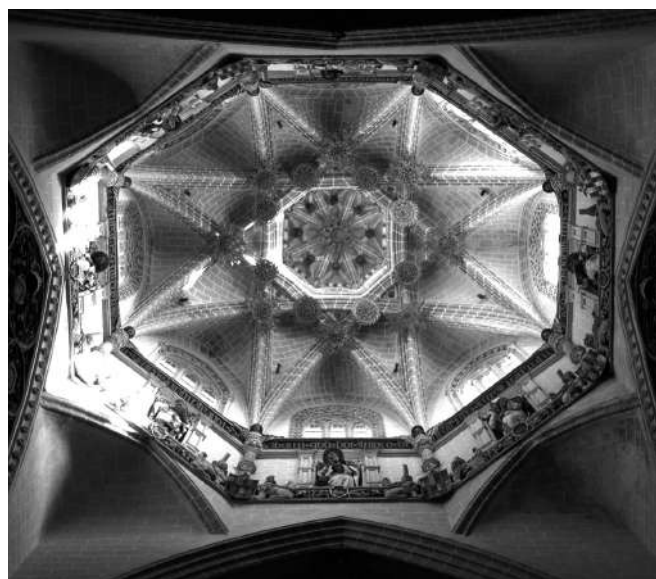
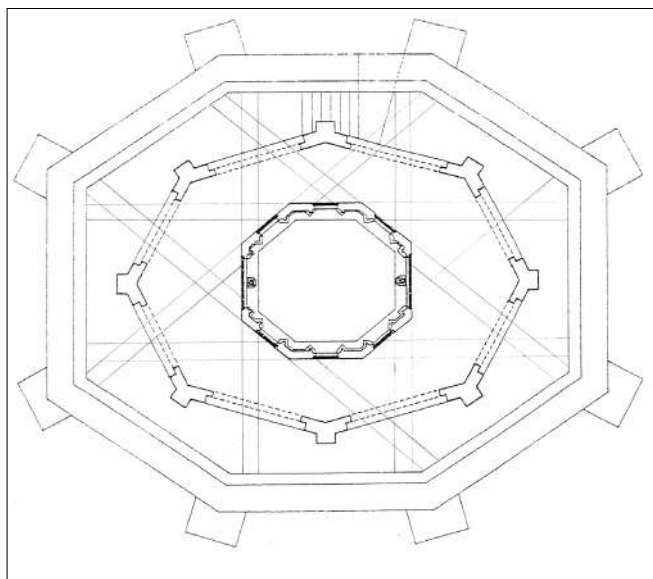


Fig. 4 a-b. Saragozza. Seo, pianta del tiburio con la prima rete di archi intersecati e veduta interna.

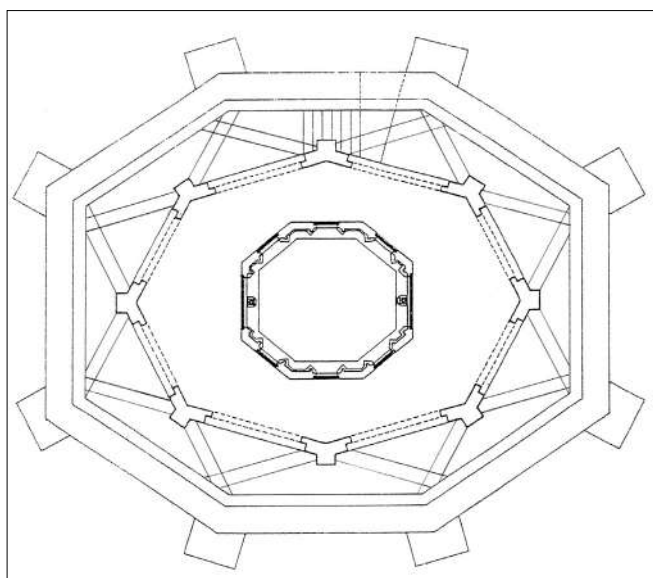


Fig. 5 a-b. Saragozza. Seo, pianta del tiburio con la seconda rete di archi intersecati, tesi sulla volta del tamburo e particolare.



Fig. 6. Saragozza. Seo, veduta esterna del tiburio prima del restauro (Barcellona, Archivio Mas).



Fig. 7. Teruel. Cattedrale, sezione del tiburio (disegno di A. Almagro).

tempo di soli cinque lustri. Alcuni, come quelli ideati per il Pilar²⁰ (1522) e la Lonja di Saragozza²¹ (1541-1551) -entrambi collegati alla figura di Juan de Sariñena- non avrebbero superato lo stadio di mera proposta costruttiva. Altri invece, quelli commissionati a Juan Lucas de Botero il Vecchio per la chiesa collegiata di Santa Maria de Mediavilla di Teruel (1536-1538) e la cattedrale di Santa Maria de la Huerta di Tarazona (1543-1545, 1546-1549), in provincia di Saragozza, avrebbero finito per convertirsi in realtà tangibili.

In entrambi i casi si sarebbe partiti dall'esperienza realizzata nella capitale aragonese, ma adattandosi ai condizionamenti imposti dai cantieri, semplificando la formula a Teruel e sviluppandola considerevolmente a Tarazona. Nel primo caso, la pianta irregolare della crociera, quasi romboidale, e il timore che le strutture che la definivano non potessero sopportare i carichi generati da un tiburio troppo pesante dovettero obbligare al progetto di un tiburio molto più semplice e leggero di quello innalzato a Saragozza. Così, il tamburo fu concepito come un prisma ottagonale a un solo livello, rinforzato per mezzo di contrafforti sui fianchi e alleggerito con grandi vani di illuminazione nei muri [fig. 7]. Per chiudere l'opera si adottò la stessa soluzione applicata nella capitale aragonese, vale a dire le otto coppie di archi leggermente acuti che partendo da ognuno degli angoli raggiungevano quelli opposti, saltando due vertici; sull'ottagono centrale si innalzò la lanterna [fig. 8], traforata e leggera e, in questo caso, non fu prevista alcuna struttura avvolgente [fig. 9].

A Tarazona si innalzò un tamburo rinforzato per mezzo di robusti contrafforti sui fianchi e articolato, come a Saragozza, su due livelli sovrapposti -uno cieco e l'altro forato- chiuso con la stessa soluzione di coppie di archi intrecciati, questa volta a tutto sesto [figg. 10-11]. Ultimata la volta si cominciò a innalzare la lanterna sull'ottagono centrale e, su di essa, un tempietto di dimensioni ridotte in cui fu allestita una cappella consacrata al culto di Nuestra Señora del Cimborrio. Così come si era fatto nella capitale aragonese, si costruirono altri otto archi, lanciati dai fianchi del tamburo lasciando un solo vertice libero, avrebbero armato la struttura configurando una nuova stella a otto punte con un ottagono al centro -ruotato rispetto all'inferiore- sui cui vertici si sarebbero alzati i pilastri della galleria di archetti con cui si circondò la lanterna. La struttura permetteva di



Fig. 8. Teruel. Cattedrale, veduta interna del tiburio (foto J. Latova).

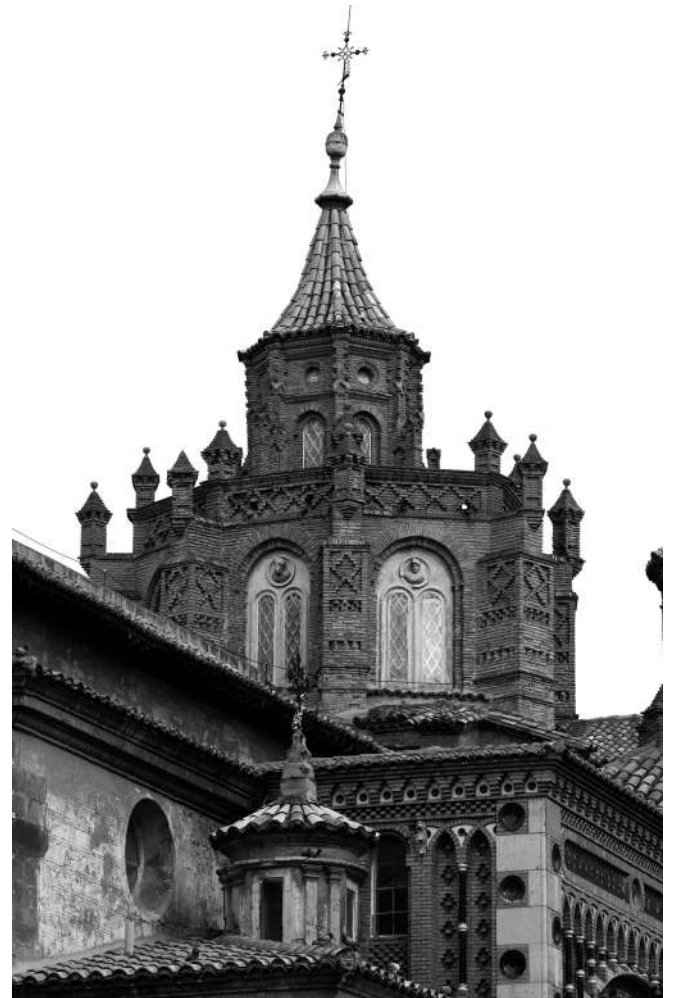


Fig. 9. Teruel. Cattedrale, veduta esterna del tiburio (foto J. Latova).

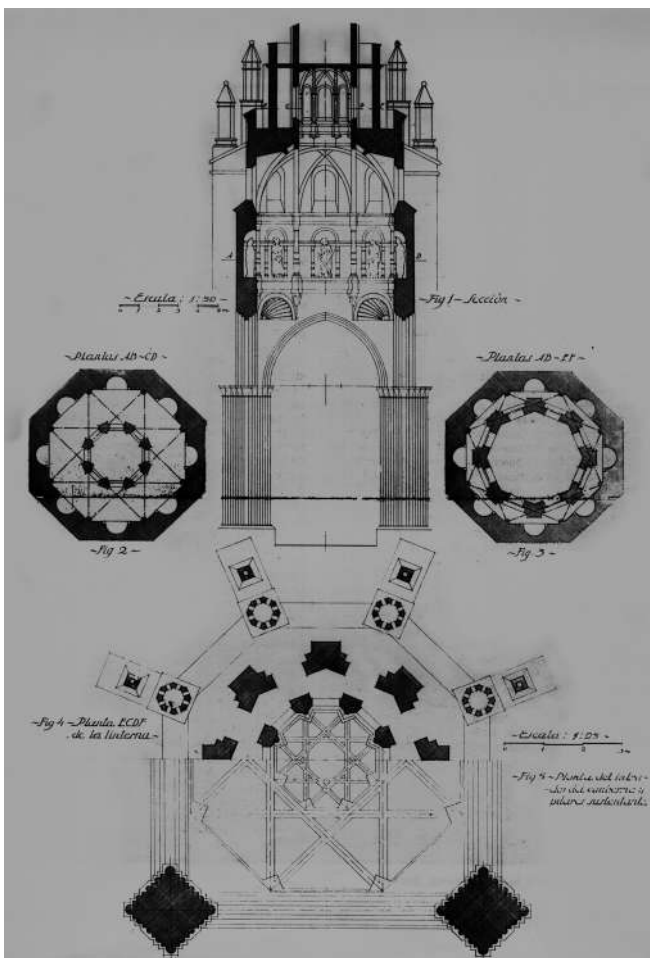


Fig. 10. Tarazona. Cattedrale, sezione e piante del tiburio (disegno di M. Lorente Junquera).



Fig. 11. Tarazona. Cattedrale, veduta interna del tiburio (foto Studio Jarke).

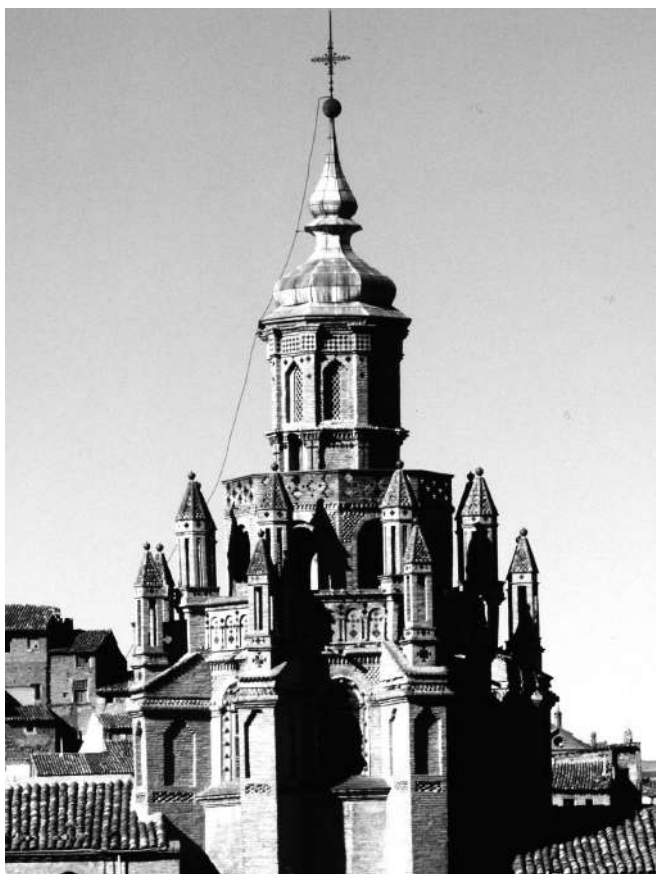


Fig. 12. Tarazona. Cattedrale, veduta esterna del tiburio (foto Studio Jarke).

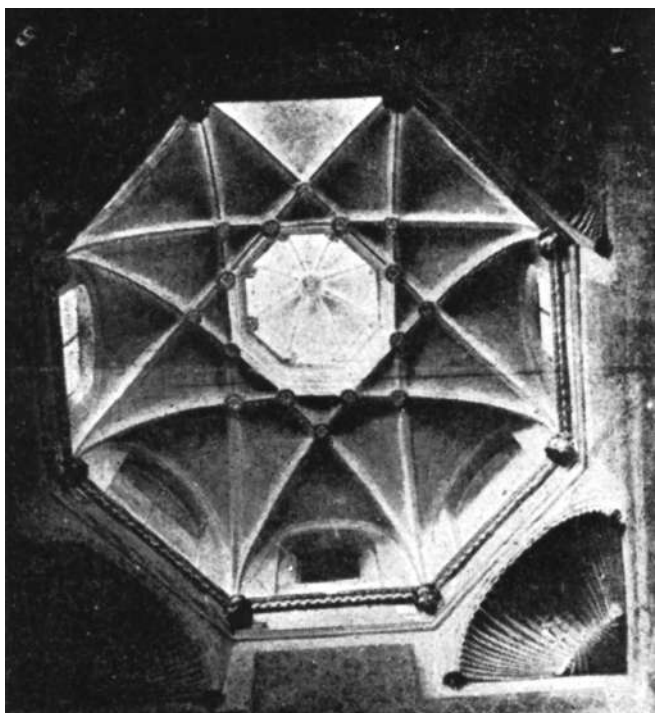


Fig. 13. Teruel. Casa dei Segura, veduta interna della copertura della tromba delle scale (da V. Lampérez y Romea, *Arquitectura civil española...*, cit.).

trasferire a questa seconda maglia di archi intrecciati parte dei carichi generati dalla cappella, evitando che essa gravasse a piombo sul lucernario e che il peso di questi due corpi ricadesse unicamente ed esclusivamente sui fianchi della volta sottostante che, a ogni modo, contavano sul poderoso rinforzo dei contrafforti disposti all'esterno, all'altezza delle reni [fig. 12].

Superate le esitazioni che avevano condizionato l'intervento di Saragozza, e certamente grazie all'esperienza acquisita, Botero avrebbe prestato via via maggior attenzione a questioni estetiche quali la connessione dei volumi delle cupole nel loro sviluppo ascendente mediante teorie di pinnacoli, ancora decorativi a Teruel, ma con un importante valore strutturale a Tarazona²². Con il tempo, ci si sarebbe dedicati anche all'ornato dell'esterno, nel quale, oltre a decorazioni in mattoni a rilievo, si sarebbero applicati elementi di gesso e *azulejos*, che si sono conservati solo a Tarazona.

Meritano una menzione a parte i lavori di carattere ornamentale sviluppati all'interno dei tre tiburii, opere di muratura e scultura in gesso, intonaci delineati mediante false murature isodome a imitazione dell'*opus quadratum* -«al arte de la piedra» come recitano i documenti- e persino, come hanno portato alla luce i lavori di restauro della cattedrale di Tarazona, complessi programmi pittorici a grisaglia che, pur nella loro natura epidermica, avrebbero finito per diffondersi nella totalità dell'edificio²³.

Si potrebbe continuare a seguire le tracce dell'influenza del modello nelle soluzioni di copertura adottate all'epoca per chiudere i più svariati spazi a pianta quadrangolare, tutte più semplici dal punto di vista strutturale, perché innalzate su muri anziché su piedritti. È il caso delle volte -con o senza lanterna- costruite su trombe di scale, come quella della casa dei Segura²⁴ (1540 circa) a Teruel [fig. 13], purtroppo perduta, o quella del monastero cistercense di Nuestra Señora de Piedra²⁵ (1581) [fig. 14]; su cappelle, come quella della Purificación della cattedrale di Tarazona²⁶ (1551-1558) [fig. 15], o il *trasagrario* (cappella eucaristica disposta dietro la pala d'altare) della certosa di Aula Dei²⁷ (1564-1567) [fig. 16], che si sarebbe trasformato in una sorta di archetipo per l'ordine di San Bruno e avrebbe ispirato la realizzazione di altri recinti eucaristici a Saragozza e dintorni, a cavallo tra i secoli XVI e XVII²⁸.

Non è da escludere che durante la costruzione del

nuovo tempio del Pilar di Saragozza si prendesse in considerazione la possibilità di innalzare un tiburio. Quello che è certo è che il suo archivio conserva due disegni della Cattedrale nuova di Salamanca, realizzati da Andrés García de Quiñones [figg. 17-18], che rappresentano, tra l'altro, la sezione della cupola innalzata sull'incrocio del transetto da Joaquin de Churriguera tra il 1714 e il 1721. Quest'ultima, molto danneggiata dal terremoto di Lisbona del 1755, sarebbe stata smantellata due anni più tardi per innalzare la cupola che è possibile contemplare ancora oggi e che avrebbe integrato, a sua volta, alcuni elementi che avevano fatto parte della ricchissima lanterna churrigueresca²⁹.

Forse non ci sarà mai dato sapere se il loro invio a Saragozza intendeva offrire l'esempio di soluzioni adottate in un edificio con una pianta straordinariamente simile a quella del Pilar³⁰, nel cui interno si era innalzata -come si cercava di fare nella capitale aragonese con la Santa Capilla- una complicata struttura architettonica a pianta centrale, il tabernacolo. Resta fuor di dubbio che, così come sarebbe successo nella città del Tormes, non si sarebbe più costruito alcun tiburio sulle rive dell'Ebro. La loro epoca era finita.

* Professore titolare, Università di Saragozza



Fig. 14. Saragozza. Monastero di Piedra, veduta interna della volta dell'antica scala (Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza).



Fig. 15. Tarazona. Cattedrale, veduta interna della volta della cappella della Purificación (foto J. Latova).



Fig. 16. Saragozza. Certosa di Aula Dei, particolare della volta della cappella eucaristica.

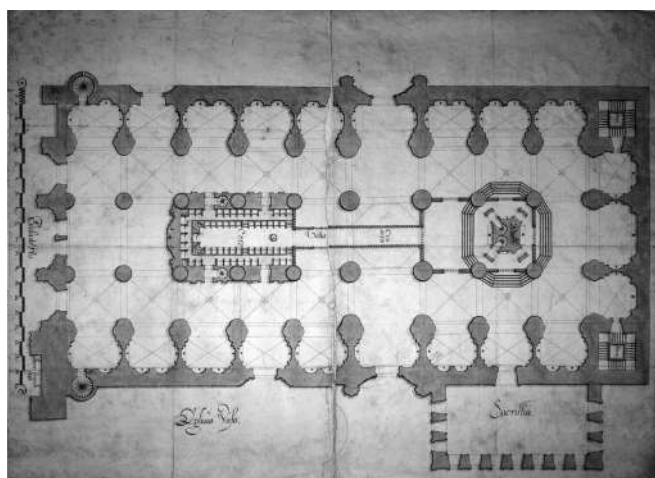


Fig. 17. Andrés García de Quiñones, pianta della cattedrale nuova di Salamanca (Archivo Capitular del Pilar di Saragozza, Alm. 6, Cax. 1, Lig. 1, n. 30).

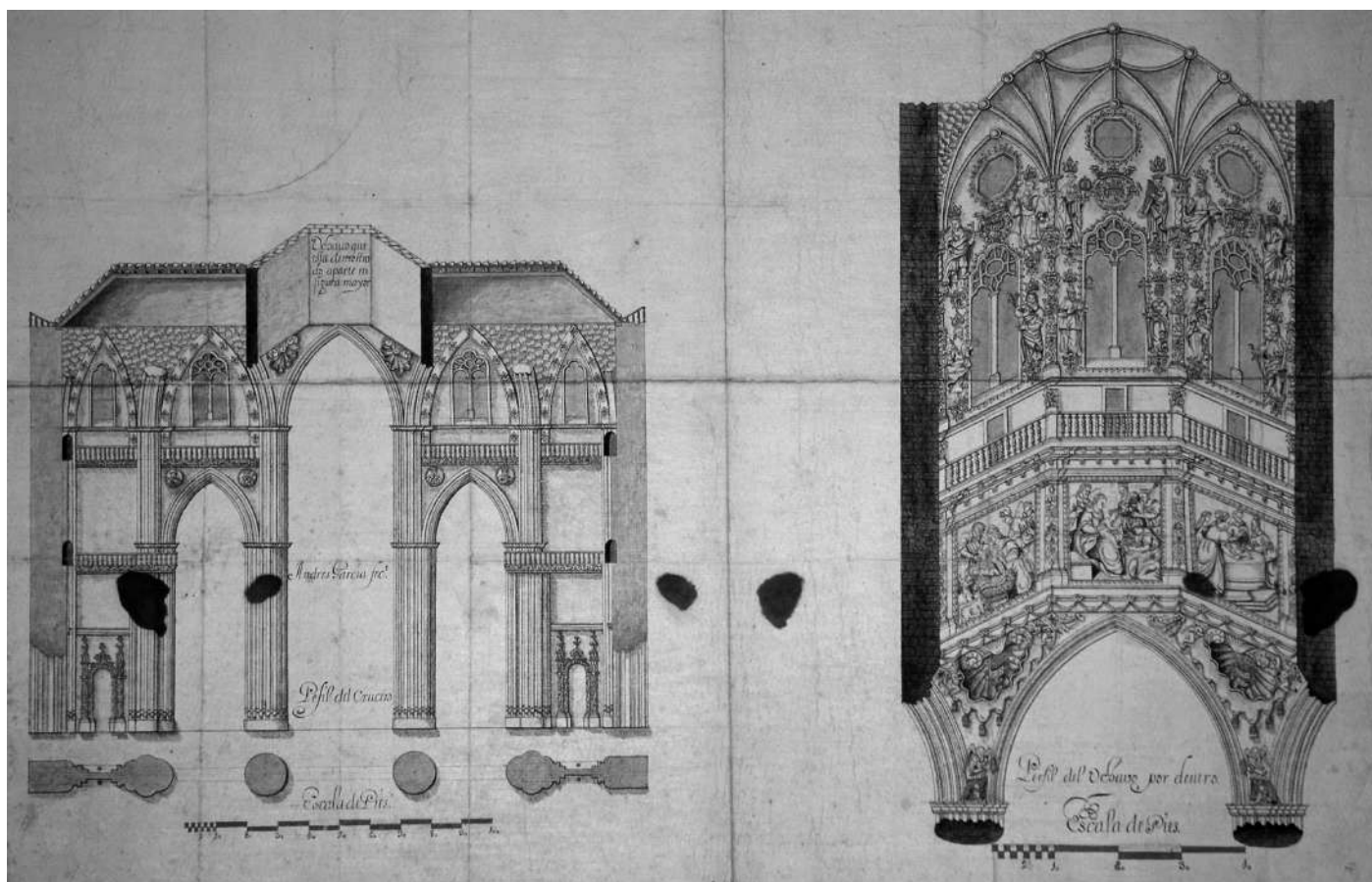


Fig. 18. Andrés García de Quiñones, sezioni della crociera e del tiburio della cattedrale nuova di Salamanca, opera di Churriguera (Archivo Capitular del Pilar di Saragozza, Alm. 6, Cax. 1, Lig. 1, n. 30).

¹ Questo articolo costituisce una revisione di lavori più estesi, ai quali si rimanda per eventuali approfondimenti: J. IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, *Los cimborrios aragoneses del Quinientos: una revisión necesaria*, in *Actas del X Simposio Internacional de Mudejarismo*, (Teruel, 14-16 septiembre 2005), Teruel 2007, pp. 773-807; Id., *Los cimborrios aragoneses del siglo XVI*, Tarazona 2006; Id., *Gothique, tradition constructive locale et masques al romano: les cimborrios aragonais du XVI^{ème} siècle*, in *Le gothique de la Renaissance*, Actes du Colloque International. 4^{ème} Rencontres d'architecture européenne, (Paris, 12-16 junio 2007), Paris (in corso di stampa).

² Su tali lavori di ampliamento si veda J. IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, *Arquitectura aragonesa del siglo XVI. Propuestas de renovación en tiempos de Hernando de Aragón (1539-1575)*, Zaragoza 2005, pp. 193-205.

³ La costruzione della cappella fu affidata al maestro Isambart, che realizzò i disegni e tornò a Daroca (Saragozza) per continuare i lavori della cappella de los Corporales, lasciando sul posto una squadra di operai capitanata da Pedro Jalopa, che diresse l'esecuzione effettiva dei lavori tra il 1417 e il 1420. Si veda: J. IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J. CRIADO MAINAR, *El maestro Isambart en Aragón: la capilla de los Corporales de Daroca y sus intervenciones en la catedral de la Seo de Zaragoza*, in *La piedra postrera (2). Comunicaciones, Simposium internacional sobre la catedral de Sevilla en el contexto del gótico final*, Sevilla 2007, pp. 75-113, in particolare pp. 70-90.

⁴ Il primo fu costruito probabilmente tra il 1345 e il 1380. Si hanno notizie a proposito di lavori nel tiburio nel 1346 (M.C. LACARRA DUCAY., C. MONTERDE ALBIAC, *Un libro de fábrica de la Seo de Zaragoza del año 1346*, in *Aragón en la Edad Media*, VIII, *Homenaje al Profesor emérito Antonio Ubieta Arteta*, Zaragoza 1989, pp. 362-381) e di nuovo nel 1376. P. GALINDO Y ROMEO, *El cimborrio de La Seo. 1379-1520 (D. Lope de Luna, Benedicto XIII, D. Alonso de Aragón)*, in *Las Bellas Artes en Zaragoza. (Siglo XV). Estudios Históricos. Memorias de la Facultad de Filosofía y Letras*, Zaragoza 1922-1923, I, pp. 379-421, in particolare p. 408, doc. VIII. Risulta inoltre che si richiese l'intervento di Bernat Roca, capomastro della cattedrale di Barcellona, per realizzare una ispezione dello stesso nel 1380. F. ESPANYOL BERTRÁN, *La transmisión del conocimiento artístico en la Corona de Aragón (siglos XIV-XV)*, in *Saber y conocimiento en la Edad Media*, «Cuadernos del CEMYR», 5, La Laguna 1997, pp. 73-113, in particolare pp. 95-96, nota 99.

⁵ A proposito della struttura, dei problemi che presentava nel 1417 e delle soluzioni apportate dai maestri Corla e Isambart, si veda: J.C. ESCRIBANO SÁNCHEZ, J. CRIADO MAINAR, *La fábrica de la primitiva Seo...* cit., pp. 37-39, e anche J. IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J. CRIADO

MAINAR, *El maestro Isambart en Aragón...*, cit., pp. 76-79.

⁶ Per una puntuale disamina della consulta si rimanda a J. IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, *Los cimborrios aragoneses...*, cit., pp. 1-9.

⁷ J. GÓMEZ MARTÍNEZ, *El gótico español de la Edad Moderna. Bóvedas de crucería*, Valladolid 1998, pp. 70-71, e p. 82, nota 85; M.Á. ARAMBURU-ZABALA, *La técnica de construcción*, in *Historia de la ciencia y de la técnica en la Corona de Castilla I. Edad Media 1*, a cura di L. García Ballester, Salamanca 2002, pp. 445-529, in particolare pp. 511-513.

⁸ I. BOSARTE, *Viaje artístico a varios pueblos de España con el juicio de las obras de las tres nobles artes que en ellos existen y épocas a que pertenecen. Viaje a Segovia, Valladolid y Burgos*, [Madrid 1804], Madrid 1978, pp. 261-263; M. MARTÍNEZ Y SANZ, *Historia del templo catedral de Burgos, escrita con arreglo á documentos de su archivo*, Burgos 1866, pp. 60-72, 248-250 e 250-252; C. JUSTI, *Los maestros de Colonia en la catedral de Burgos (II)*, in «La España Moderna», 292, abril 1913, pp. 91-111, in particolare pp. 91-97; F. PALOMERO ARAGÓN, M. ILARDIA GÁLLEGO, *Una vanguardia artística medieval. Recorrido por el conjunto de la catedral de Burgos*, Valladolid 1996, pp. 98-99.

⁹ Si trattava di un prisma ottagonale, costruito in mattoni e decorato con ceramiche verdi e bianche, realizzate da Niculoso Pisano, e persino con sculture in terracotta policroma modellate, tra gli altri, da Pedro Millán, Juan Pérez e Jorge Fernández. T. FALCÓN MÁRQUEZ, *La catedral de Sevilla. Estudio arquitectónico*, Sevilla 1980, p. 19 e pp. 126-130.

¹⁰ A nostro parere, il contratto che sottoscrissero Enrique e Antón Egas per ultimare i lavori di San Juan de los Reyes dopo la morte di Juan Guas non lascia adito a dubbi. Nell'accordo, firmato il 28 settembre 1496, si esplicitava che «en el ochavo del cimborrio de la dicha capilla mayor demas e allende de lo qu'el dicho Juan Guas estava obligado, ellos faran e acreçentaran todo lo que maestre Ximon, que fue a ver la dicha obra por mandado de sus Altezas, acreçento en la lavor del dicho ochavo por una muestra e patron qu'el dicho maestre Ximon fizo e firmo de su nombre». F. ARRIBAS ARRANZ, *Noticias sobre San Juan de los Reyes*, in «Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología», XXIX, Valladolid 1963, pp. 43-72, in particolare p. 54, doc. 6.

¹¹ Si dà la curiosa circostanza che i primi due tiburii a pianta quadrata costruiti nella penisola -quello della crociera dell'Hospital Real di Santiago de Compostela e quello innalzato sulla crociera dell'Hospital de Santa Cruz di Toledo- furono costruiti partendo dai disegni di Antón ed Enrique Egas. Riguardo il primo si veda quanto segnalato in J.M. AZCÁRATE, *El hospital Real de Santiago. La obra y los artistas*, in «Compostellanum», X, 1965, pp. 863-878, in particolare p. 872. Riguardo al secondo, R. DÍEZ DEL CORRAL GARNICA, *La introducción del Renacimiento en Toledo: el hospital de Santa Cruz*, in «Academia», 62, 1986, pp. 161-188; J. GÓMEZ MARTÍNEZ, *El gótico español...*, cit., p. 73, nota 59 e p. 82.

¹² A partire dalle considerazioni di Weise (si veda J. GÓMEZ MARTÍNEZ, *El gótico español...*, cit., p. 71, nota 45), non solo i tiburii, ma anche le cappelle e i presbiteri centrali costruiti nel corso dei secoli XV e XVI con finalità funeraria sono stati considerati eredi degli edifici islamici a pianta quadrata e coperti con una cupola. Chueca Goitia insisteva sulla stessa idea quando scopriva dietro queste strutture il peso dello «spazio discontinuo» dell'arte ispanomusulmana (F. CHUECA GOITIA, *Invariantes castizos de la arquitectura española*, Madrid 1971, p. 68). Senza dubbio bisogna riconoscere che il tamburo del tiburio di Zaragoza venne chiuso con una soluzione di copertura simile a quella impiegata negli spazi laterali della *maqsurá* della moschea di Córdoba, così come in una delle volte che coprono l'antica moschea di Bab al-Mardum, l'attuale chiesa toledana de El Cristo de la Luz. Inoltre, risulta molto suggestiva l'idea che poté essere utilizzato un sistema molto simile di archi intersecati nell'antica copertura dell'oratorio dell'Aljafería, scomparsa nel corso delle opere di ristrutturazione effettuate nel palazzo dai re cattolici. Si veda: B. CABAÑERO SUBIZA, *Elementos arquitectónicos y decorativos nazaríes en el arte mudéjar aragonés, I: la Torre Nueva de Zaragoza, una réplica de la Sala de los Abencerrajes de la Alhambra de Granada*, in «Artigrama», 19, 2004, pp. 243-302, in particolare p. 246, e p. 274; B. CABAÑERO SUBIZA, C. LASA GRACIA, J.L. MATEO LÁZARO, *La Aljafería de Zaragoza como imitación y culminación del esquema arquitectónico y decorativo de la mezquita aljama de Córdoba*, in «Artigrama», 21, 2006, pp. 243-290, in particolare p. 275.

¹³ Come osserva Javier Gómez Martínez, è questo il sistema che si applica, tra l'altro nelle coperture romaniche in pietra della chiesa di Almazán (Soria), della cappella di Torres del Río (Navarra), o dell'Hospital de Saint-Blaise (Francia). J. GÓMEZ MARTÍNEZ, *El gótico español...*, cit., p. 82.

¹⁴ L'idea suggerita da Leopoldo Torres Balbás è sviluppata in B. PAVÓN MALDONADO, *La decoración geométrica hispanomusulmana y los cimborrios aragoneses de tradición islámica*, in *Actas del I Simposio Internacional de Mudéjarismo*, (Teruel, 15-17 settembre 1975), Madrid-Teruel 1981, pp. 177-209, in particolare pp. 180-183 e pp. 194-196.

¹⁵ In un quaderno di lavoro di Albrecht Dürer datato intorno al 1506 è presente lo stesso disegno applicato a Saragozza, insieme a molti altri schemi di volta con vuoto centrale. P. FRANKL, *The Gothic. Literary sources and interpretations through eight centuries*, Princeton, New Jersey 1960, p. 319; J. GÓMEZ MARTÍNEZ, *El gótico español...*, cit., p. 82, e p. 81, fig. 132.

¹⁶ Si veda quanto segnalato riguardo ai repertori ornamentali di radice islamica in B. CABAÑERO SUBIZA, J.C. ESCRIBANO SÁNCHEZ, *Problemática y fuentes de la cronología de la arquitectura aragonesa. 1300-1450*, in *Actas del III Simposio Internacional de Mudéjarismo*, (Teruel, 20-22 settembre 1984), Teruel 1986, pp. 397-414, in particolare p. 406.

¹⁷ J. GIMPEL, *The cathedral builders*, London 1993, p. 100.

¹⁸ J. GÓMEZ MARTÍNEZ, *El gótico español...*, cit., p. 82.

¹⁹ I lavori furono realizzati, tra gli altri, dallo scultore Pedro Laguardia (doc. 1515-1524), dagli stuccatori Antón Redondo (doc. 1500-

1521) e Zalema Rafacón (doc. 1516-1524, † 1526) e dai pittori Juan Navarro e Juan Chamorro (doc. 1502-1537, † 1543), che dorarono e dipinsero tanto l'iscrizione quanto le chiavi realizzate per la volta della struttura. Tutti portarono a compimento i rispettivi incarichi tra il 1520 e il 1522. J. IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, *Los cimborrios aragoneses...*, cit., pp. 13-14.

²⁰ Ivi, pp. 27-28.

²¹ Ivi, pp. 28-30.

²² I contrafforti del tiburio della cattedrale di Tarazona sono rinforzati mediante due ordini successivi di pinnacoli che si completavano con un terzo, attualmente perduto, disposto sugli angoli dell'andito, avvolgendo la cappella di Nuestra Señora del Cimborrio.

²³ J. CRIADO MAINAR, *Las artes plásticas...*, cit., pp. 156-167; J. IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, *Los cimborrios...*, cit., p. 38 e pp. 51-63; C. GÓMEZ URDÁÑEZ, *Estudio histórico-artístico*, in *Decoración mural en la catedral de Santa María de la Huerta de Tarazona. Restauración 2008*, Zaragoza 2009, pp. 11-296.

²⁴ V. LAMPÉREZ Y ROMEA, *Arquitectura civil española de los siglos I al XVIII*, Madrid 1922, tomo I, p. 555; S. SEBASTIÁN, *Arquitectura del siglo XVI en la ciudad de Teruel*, in «Teruel», 40, 1968, pp. 5-13, in particolare pp. 8-9.

²⁵ L'antica tromba delle scale del monastero cistercense di Piedra (Saragozza), oggi trasformata in biblioteca e sala di lettura dell'hotel ubicato nelle sue mura, fu coperta mediante una volta a crociera dal complicato disegno. Le delicate opere in gesso e a grisaglia che la decorano sono datate grazie a un'iscrizione al 1581. J. IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, *Los cimborrios aragoneses...*, cit., p. 73 e pp. 76-77, nota 2.

²⁶ Il suo sistema di copertura riunisce le conquiste del tiburio di Tarazona e i risultati raggiunti da Alonso González tanto nella navata maggiore del tempio quanto nella scala del palazzo episcopale della Zuda. Si veda J. CRIADO MAINAR, *Las artes plásticas...*, cit., pp. 203-211; J. IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, *Tradición y modernidad en la arquitectura del siglo XVI*, in *Comarca de Tarazona y el Moncayo*, a cura di M^a T. Ainaga Andrés, J. Criado Mainar, Zaragoza 2004, pp. 171-186, in particolare pp. 181-182.

²⁷ J. IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, *Arquitectura aragonesa del siglo XVI...*, cit., pp. 299-302.

²⁸ Ivi, p. 302.

²⁹ Lo studio dei disegni e del tiburio stesso di Churruigera è affrontato in N. RUPÉREZ ALMAJANO, J. IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, *Las trazas de la Catedral Nueva de Salamanca de Andrés García de Quiñones conservadas en el Archivo Capitular de Zaragoza y las intervenciones de los Churruigera*, in «Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar», 105 (in corso di stampa).

³⁰ Entrambi erano templi a pianta basilicale a tre navate con cappelle tra i contrafforti. La differenza fondamentale risiedeva nel fatto che la pianta del primo presentava nove campate e quella del secondo sette.