

LOS ÓRDENES EN LA ARQUITECTURA PINTADA DEL RENACIMIENTO HISPANICO*.

Ana Ávila

El pintor que desea ambientar sus historias con un entramado arquitectónico tiene en la arquitectura real una base en la que sustentarse. Hay pintores que muestran inquietudes semejantes a los que levantan los edificios, otros simplemente organizan un patio o una portada con la sencillez de un telón de fondo¹. Aparte de este mundo referencial cabe preguntarse el papel que jugaron las *estampas* con fondos arquitectónicos, *grabados sueltos* con diseños de capiteles, o bien los *tratados*.

Más que condicionados por las ilustraciones de los tratados, los pintores debieron manejar *estampas* en las que se reproducen obras arquitectónicas (aunque sea como fondo y ambientando episodios) y órdenes individualizados. De hecho, existía un aparato gráfico con un variado repertorio de órdenes que circulaban en Italia y fuera del país con una intención didáctica.

Es lógico pensar que fueran los grabados italianos los que incidieran más en la arquitectura española. El grabador Agostino Veneziano es uno de los que se dedicaron a realizar estampas que representaban los nuevos repertorios decorativos y los órdenes canónicos. Así, había reproducido detalles ornamentales de las ruinas de Roma, y en 1528 graba una colección de estampas basadas en dibujos de Sebastiano Serlio; se trata de una serie de láminas en las que se representan los órdenes canónicos con capitel, basa y entablamento.

* Nota de la Redacción: Dadas las características de nuestra revista no hemos podido publicar todos los dibujos enviados por la autora, limitándonos a los citados en el texto. Dé ahí la numeración no correlativa.

¹ La problemática de la arquitectura ficticia en el Renacimiento ha sido estudiada por la autora de este artículo en *Imágenes y símbolos en la arquitectura pintada española (1470-1560)*, Barcelona, Anthropos, en prensa. En este momento también nos atenemos a esta cronología, advirtiendo que no es nuestra pretensión recopilar todos los órdenes sino estudiarlos a partir de una selección. Los esquemas arquitectónicos están dibujados por la autora.

Es posible que Pere Nunyes al realizar el orden jónico que domina la arquitectura en que ambienta la *Anunciación* y el *Nacimiento* (lám. 1) del retablo de los Requesens (1528-30) haya tenido presente un grabado de Agostino Veneziano, con algunas variantes (el punto donde nacen las volutas, el fuste estriado...) (figs. 1 y 3). De cualquier modo existe el problema de la cronología, demasiado próxima. Otra fuente de inspiración con la que contó Nunyes fue el grabado de Raimondi, según composición de Rafael, representando el *Martirio de Santa Cecilia* (c. 1511) del cual se proyectan algunas figuras en la tabla central del citado retablo (*Piedad*), mientras que el orden jónico aplicado a la pilastra y contrapilastra de su *Natividad*, así como las hornacinas, puede depender de la estampa (lám. 2).

En cuanto al tipo de capitel corintio que aparece en la decoración que ambienta los sepulcros de Ramón Berenguer y su esposa (Barcelona, cat.) obra de Enrique Fernández (1545) que podríamos ponerlo en conexión con el Vitruvio de Cesariano (1521), es probable que proceda de la citada serie de Veneziano (1528, 1536,...) (figs. 9 y 10).

La valoración por lo ornamental propia de la arquitectura "plateresca" y de todo estilo "ornamentado" se constata perfectamente a la hora de realizar la confrontación entre la *Predicación de San Andrés* de Juan de Bustamante (1538) y la estampa de Raimondi representando la *Predicación de San Pablo*, según composición de Rafael (dibujos para los cartones para tapices) (láms. 3 y 4): Bustamante ha rechazado el orden dórico del templo circular en favor de un pseudocorintio, con "barriga" abultada en el fuste abalaustrado. Es decir, ha elegido lo ornamental en detrimento de la severidad del orden propuesto por Rafael.

En relación con el orden, el manejo de estampas depara sorpresas. Así, desde que en 1953 Angulo publicara su artículo en que relacionaba el grabado "Prevedari-Bramante" -*Interior de un templo en ruinas, con figuras*, 1481- con la pequeña *Flagelación* de Alejo Fernández (ant. 1508)² (láms. 6 y 9), sabíamos del manejo de dicho grabado para el fondo arquitectónico de una de sus obras más delicada, sin embargo, por lo que respecta al orden, no tienen nada que ver entre sí. En cambio, los fondos arquitectónicos de otras obras de su etapa cordobesa sí manifiestan cierta relación con la estampa: en la *Ultima*

²ANGULO, "Bramante et la Flagelation du Musée du Prado", *Gazette des Beaux-Arts*, II, XLVII, 1953, págs. 5-8.

Cena del tríptico del Pilar, los pilares y el grueso trozo de entablamento sobre el capitel (figs. 34 y 35) y en la *Anunciación* del Museo sevillano de Bellas Artes la ancha faja del trenzado que discurre bajo el astrágalo (lám. 5).

Hay que considerar que los pintores tuvieron *repertorios de dibujos* en los que se representaban diversos tipos de capiteles, pero no tenemos constancia gráfica. Así, tampoco hallamos ninguna similitud con los del cuaderno de dibujos que constituye el "Codex Escorialensis".

Desde principios del siglo XVI se fueron multiplicando ediciones ilustradas de *Los diez libros de Arquitectura* de Vitruvio, cual la de Fra Giocondo (Venecia, 1511; Florencia, 1513, 1523) y la de Cesare Cesariano (Como, 1521). A pesar de que era básico en la biblioteca de todo artista que se interesara por problemas de arquitectura, resulta problemático establecer nexos de contacto con los órdenes de la arquitectura "picta". En este trabajo proponemos algunas posibilidades. La relación que establecimos entre el orden jónico de Pere Nunyes y unos grabados de Agostino Veneziano y Raimondi puede existir también con respecto al Vitruvio de Cesariano.

A la propagación del Vitruvio y de Alberti en España contribuyó la publicación de un tratado sobre arquitectura renacentista realizado fuera de Italia, las *Medidas del Romano: necesarias a los oficiales que quieren seguir las formaciones de las Basas, Columnas, Capiteles y otras piezas de los edificios antiguos*, escrito por Sagredo (Toledo, 1526). A pesar de las citas de Vitruvio y Alberti -como ha estudiado Santiago Sebastián, tuvo presente la edición de Fra Giocondo según se desprende del capitel de la portada³- las *Medidas* no constituye un tratado de arquitectura en el sentido profundo del término, ya que no expone problemáticas de carácter estructural; sus pretensiones se basaron fundamentalmente en presentar un repertorio decorativo, incluso cuando trata de los órdenes en los que insiste sobre su ornamento⁴.

³Ed. de S. Sebastián, Cali, 1967.

⁴BASSEGODA I HUGAS, "Notas sobre las fuentes de las "Medidas del Romano" de Diego de Sagredo", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XXII, 1985, págs. 117-129; MARIAS-BUSTAMANTE, *Introducción a las Medidas del Romano por Diego de Sagredo*, Madrid, 1986.

Predominio de lo ornamental

La arquitectura pintada del primer Renacimiento valora en gran medida lo decorativo, y las estructuras concebidas en su totalidad son escasas. Por ello la aparición de los órdenes no se realiza de un modo sistemático. Sin embargo, hay que señalar que el pintor suele tener interés hacia la columna o el pilar como elemento sustentante a pesar de que los fondos arquitectónicos sean referencias fragmentarias. Con frecuencia podemos apreciar cómo el orden adquiere gran preponderancia en el conjunto del ámbito arquitectónico presentándose como una "cita" programática del nuevo lenguaje renacentista. Las características del orden se manifiestan fundamentalmente a través del capitel, sin dejar siempre constancia de que éstas afectan también al entablamento. En muchas ocasiones las frecuentes arquitecturas fragmentarias insisten en presentar este elemento haciendo hincapié en los valores plásticos.

Los órdenes canónicos apenas se desarrollan. El jónico es prácticamente inexistente. El dórico es escasamente formulado. El corintio como tal es poco representado, dándose desde los primeros momentos innumerables variantes, a tono con las inquietudes ornamentales de la arquitectura hispana, las cuales se vitalizarán hacia 1520, tal como vemos tanto en la arquitectura real como en el tratado de Sagredo, en el cual prima lo ornamental sobre lo estructural, aportando un abanico de capiteles *ytalicos* parecidos a los que se materializan a nivel arquitectónico. Según manifiestan Mariás y Bustamante, para Sagredo *los órdenes son suma de piezas de exclusivo carácter decorativo, pero no elementos que vertebran una composición sintáctica verdaderamente arquitectónica; son resultado de una adición morfológica -siguiendo leyes y formas precisas- no el comienzo fundamental de una organización basada en el módulo columnario y cuya finalidad es esencialmente constructiva*⁵. Sagredo sería excelente representante de lo que se denomina "estilo ornamentado", así mismo patente en la arquitectura "picta" donde se acepta la ornamentación también en los órdenes.

Descartando a los artistas italianos como Francesco Pagano y Paolo de San Leocadio, muy comedidos por lo que a ornamentación se refiere, y a Yáñez de la Almedina, severo y grandioso diseñador de arquitecturas, y a otros pintores como Pere Nunyes, la tónica general

⁵MARIAS-BUSTAMANTE, *op. cit.*, págs. 95-125.

es que veamos cómo los capiteles se cubren de múltiples labores decorativas en las que es posible todo tipo de fantasías.

Las columnas, pilares o pilastras son en ocasiones elementos referenciales de un entramado arquitectónico impreciso, puesto que el pintor no siempre está capacitado para realizar estructuras definidas o bien no le interesa al primar el mensaje del episodio sacro. En cuanto a la *columna*, puede presentarse exenta o adosada. La última solución se observa a menudo en la producción de los italianos Pagano y Leocadio e incluso medias columnas se incrustan en sus muros.

Las columnas pueden estar elevadas sobre plinto. En cuanto al *fuste*, normalmente se presenta liso. Los acanalados son prácticamente inexistentes. Tenemos el caso de la *Flagelación* de Alejo Fernández, muy interesante por el hecho de que el modelo arquitectónico que toma para la composición depende del grabado Prevedari-Bramante, donde no sólo está ausente el soporte columnario, sino también las acanaladuras en general. Posiblemente esta variante se deba a la influencia de la composición con el mismo tema de Piero della Francesca que pudo ver en Italia.

El *soporte abalaustrado* encuentra una gran aceptación entre los pintores de la década de los veinte, después de 1515 aproximadamente, actuando como forma exenta y adosada, a veces embellecido de múltiples molduras y ornamentos vegetales⁶.

Pilastras acanaladas es posible detectar en los fondos arquitectónicos del Renacimiento. Así, surge en la producción de Pedro Berruguete por influencia de su estancia en Urbino: en la *Decapitación del Bautista* (c. 1483, Burgos, Sta. M^a del Campo) y en la *Misa de San Gregorio* (Segovia, cat. Museo) vemos dos puertas de clara filiación urbinense, con pilastras enmarcando el vano adintelado, cual la Sala delle Jole del Palacio Ducal. Potentes pilares acanalados aparecen en la tabla central del retablo de Maese Rodrigo, realizado por Alejo Fernández hacia 1520.

Un extraordinario valor por lo ornamental se viene manifestando en la arquitectura española desde la primera década del siglo. Se patentiza en torno a 1520, como se constata también en el tratado de

⁶La amplitud del trabajo que presentamos obliga a marginar por ahora el estudio del soporte abalaustrado, que publicaremos próximamente.

Ana Ávila.

Sagredo. Así, el fuste es bordado con fina decoración vegetal o palpitanes grutescos, enmascarando la masa y mediatizando su exclusivo sentido sustentante. En la *Presentación de la Virgen en el Templo* (c. 1519, Toledo, Museo de Sta. Cruz), del Maestro de Sigena el esfervescente espíritu ornamental del artista le lleva a bordar todo el fuste con hojas de acanto (fig. 87).

1.- Capiteles

El toscano⁷

Apreciamos, en primer lugar, el llamado orden dórico-romano o toscano. Como indica Forssman, durante el Renacimiento el toscano fue considerado como orden autónomo, viéndose en las fachadas de los palacios florentinos del siglo XV, cuya raíz se halla en la arquitectura clásica y medieval⁸. Siempre se relaciona con el pilar o la pilastra y no con el fuste, descansando en una basa ática. Lo habitual es que sobre el capitel se apoye directamente el arco. En obras de Yáñez lo apreciamos vinculado a una estructura adintelada con su entablamento provisto de arquitrabe, friso y cornisa en tres bandas de igual altura (la *Virgen, Sta. Ana y el Niño*, Valencia, iglesia de San Nicolás; *Pareja de santos*, Valencia, Museo de Bellas Artes). Por lo que respecta al capitel, algunos son de extremada sencillez, destacando el ábaco, el equino y el collarino (Juan de Borgoña, *Desposorios*, Cuenca, Museo Diocesano), en otros el astrágalo viene formado por un perlado (Maestro de Bolea, *Cristo entre los Doctores*, 1509-12). En la *Pentecostés* de las puertas del retablo mayor de la catedral de Valencia (1507) se aprecia claramente definido: un listel da paso al astrágalo, después se desarrolla el collarino prácticamente con la misma altura que el resto del capitel, donde una serie de anillos dan paso al equino, y el ábaco coronado por unas molduras. En los *Desposorios* de Llanos (1516) apreciamos la particularidad de que el listel que corre bajo el astrágalo lo configura un rosario, mientras el equino está bordado con ovas y flechas.

⁷Debido a la extensión de este artículo hemos preferido no presentar esquemas de los capiteles dóricos y toscanos.

⁸FORSSMAN, *Dórico, jónico y corintio en la arquitectura del Renacimiento*, Madrid, 1983, págs. 99 y 100.

El uso del orden toscano indudablemente aporta un carácter de severidad a las estructuras; debido al aspecto sólido que ofrece, Serlio lo considerará apto para las fachadas, puertas de la ciudad, torres fortificadas, etc. Con frecuencia está ligado al almohadillado, debido a su carácter rústico. Esta naturaleza áspera y austera se aprecia en obras de Yáñez donde se combinan el sillar, el sillarejo y el ladrillo. Otro ejemplo interesante es el fondo arquitectónico que ambienta la *Elección de San Eloy como obispo* (Barcelona, Museu d'Art de Catalunya), obra de Pere Nunyes, levantado con pequeños sillares descubiertos y donde se aprecia un gusto por lo severo (c. 1526-30).

El jónico

Este es extraordinariamente raro en la arquitectura pintada. En realidad, como indica Forssman, en la arquitectura vitruviana los ejemplos de obras jónicas son más escasos que los dóricos o corintios⁹. Lo hallamos en dos tablas que pertenecen al retablo Requesens (1528-30), obra de Pere Nunyes, el cual presenta ligeras transformaciones con respecto al canónico, como es el nacimiento de las volutas que parten del equino mismo (fig. 1). Este se decora con ovas, pudiendo hallar flechas en la composición de la *Natividad*; otras particularidades hay que destacar, así el grueso baquetón que a modo de doble astrágalo, tan ancho como el equino, corre bajo éste, que, a su vez, está adornado con cuentas de collar; en las pilastras jónicas esta faja se decora con roseatas. El fuste es liso, y sobre el capitel descansa un sencillo entablamento con las bandas del arquitrabe, friso y cornisa de idénticas dimensiones. Posiblemente el pintor se inspirara en las *Medidas del Romano* de Sagredo (fig. 2) o en el grabado de Raimondi con el *Martirio de Sta. Cecilia* (c. 1511): aquí también hallamos el tema de las pilastras jónicas adosadas, entre hornacinas.

Es interesante apreciar la presencia del orden jónico en dos tablas cuyos episodios giran en torno a la Virgen. La significación metafórica de Vitruvio, parangón entre los órdenes y los géneros humanos, será traducida en planteamientos cristianos por Serlio en las *Regole generali di Architettura...* (1537 ss); para éste el jónico es apropiado a los santos cuya vida haya sido dura y tierna así como a las santas que hayan llevado una vida matronil (IV), al ser un orden melancólico como afirmara Luca Pacioli. Esta interpretación cristiana parece tener su origen en el círculo de Bramante, quien asoció el orden

⁹Ibidem, pág. 144.

dórico del templete de San Pedro in Montorio a la virilidad y heroicidad del apóstol¹⁰.

Un peculiar capitel jónico es el que plantea Juan de Juanes en el fondo arquitectónico que ambienta la representación de *San Esteban ante el Sane drin* (Madrid, Prado). Lleva unas elegantes volutas y su equino recorrido por ovas en número de seis combinadas con dardos. Bajo el astrágalo corre una faja decorada con roleos y limitada por un doble astrágalo (fig. 4).

El corintio

Vitruvio describe las circunstancias de su invención a partir de un canastillo que, puesto sobre la raíz de una planta de acanto en la tumba de una joven de Corinto, permitió que a sus lados brotaran tallos y hojas, las cuales, al doblarse, originaban los contornos de las volutas. Para Vitruvio este orden representa la delicadeza de una doncella, y con él se han de levantar los templos dedicados a Venus, Flora, Proserpina y a las Náyades, *porque a estas divinidades parece que les corresponden obras delicadas y adornadas con flores, hojas y volutas, que añaden belleza a la propia de esas deidades* (I, 2). La interpretación cristiana de estos términos considera que con este orden se han de levantar los templos dedicados a la Virgen y a los santos (IV). Ahora bien, como precisa Forssman, *el uso del corintio no quedó restringido a la Virgen, a las santas vírgenes y a otras personas de vida pura; muy pronto fue considerado simplemente como el orden más rico y bello y, por tanto, digno de ser elegido para cualquier tipo de iglesia*¹¹.

A diferencia de los otros dos órdenes, el corintio es habitual en la arquitectura renacentista. El mismo Vitruvio da normas para la elaboración de su capitel; por lo que respecta al vaso, estará dividido en tres partes: en una se situará una fila de hojas que se extienden para encontrar el ábaco; las volutas parten de los caulículos, las cuales se doblan bajo los ángulos del ábaco, mientras que las menores debajo de las flores que adornan la mitad de cada una de las caras del ábaco (IV, 1).

¹⁰MÜLLER, L. *El ornamento icónico y la arquitectura. 1400-1600*, Madrid, 1985, págs. 70-72.

¹¹FORSSMAN, *op. cit.*, pág. 167.

El orden corintio, tal cual, fue poco usado en la arquitectura "picta" del Renacimiento, en la que lo habitual es hallar el "pseudocorintio", es decir, un capitel con escotaduras corintias pero que acepta distorsionar los elementos que componen el vaso, añadiendo o suprimiendo hojas y tallos e incluyendo figuras humanas y animales, amén de un repertorio de elementos artesanales, como las cuentas de collar. El tipo de hoja, de acanto, permanece inalterable, aunque se le pueden agregar hojillas de roble, laurel, etc.

Por lo que se refiere al orden canónico lo apreciamos en unos cuantos ejemplos asociado al fuste o al pilar; sobre el capitel pueden descansar directamente arquerías de medio punto o bien una solución arquitrabada. Es de esperar que en la producción de los italianos Pagano y Leocadio surja este género, según vemos, por ejemplo, en la tabla con *San Miguel Arcángel*, de Orihuela, con una sutil cadena de ovas y flechas entre el friso y la cornisa del templo. En el fondo arquitectónico de la *Pentecostés* (1502-08, retablo mayor de la Colegiata de Gandía) el capitel corintio está conformado por un vaso recorrido por hojas de acanto y destacados caulículos que se retuercen en volutillas (fig. 7). Otros capiteles corintios son más atrevidos, puesto que insertan elementos extraños al género canónico, como las cornucopias, de donde surgen las volutillas (*Sacra conversazione*, desp. 1472, Madrid, Prado) (fig. 5) y los "putti" que, cual volutas, brotan de entre las hojas soportando el ábaco en calidad de atlantes (*Sacra conversazione*, Londres, National Gallery) (fig. 6). En estos tres últimos ejemplos hemos constatado la presencia en el ábaco de una cabecita infantil que sale de una flor. Este elemento decorativo es apreciable en los fondos arquitectónicos del norte de Italia (Mantegna y otros).

El Maestro de Riofrío hacia 1520 nos ofrece un orden corintio con un vaso de gran plasticidad, insistiendo tal vez excesivamente en el tema de las volutas, con su ábaco desprovisto de flor (lám. 7; fig. 8). En cambio está extraordinariamente ornamentado el entablamento, tanto el arquitrabe (hojillas, collares) y el friso (angelitos, bucráneos) como la cornisa, con sus molduras recorridas por un ovario y lengüetas. Sin duda hay un claro interés por parte del pintor por desvelar sus conocimientos sobre arquitectura, aunque de hecho se queda solo en una buena muestra, pues no sabe enfrentarse con cuestiones estructurales ni espaciales.

Otros capiteles corintios conviene reseñar, como los pintados por Enrique Fernández en las arquitecturas que acogen los sepulcros de

Ana Ávila.

los condes Berenguer (1545) (fig. 9). Es posible que el pintor haya consultado el modelo del Vitruvio de Cesariano (1521) o la estampa de Agostino Veneziano con diseño de Serlio (fig. 10).

Pseudo-corintio

El corintio se representa en contadas ocasiones en la arquitectura pintada en beneficio de un pseudo-corintio, tal como se aprecia también en la arquitectura del momento. El friso puede estar ornamentado a base de elementos vegetales, artesanales, figuras humanas y/o animales, metamorfosis grutescas, etc.; así mismo, se insertan en las molduras del arquitrabe hojillas y collares, y las de la cornisa se pueden ornamentar con ovas y flechas y hojillas, con collares, y a veces también con tacos.

En este tipo de orden enriquecido con diversos elementos y extraordinariamente plástico y elegante observamos la presencia de un grueso fragmento de entablamento ligado a la estructura arcada. Ello permite conferir al edificio mayor elevación y esbeltez. Lo hallamos en obras de Alejo Fernández (*Santa Cena*, ant. 1508, Zaragoza, El Pilar) y del Maestro de Becerril, posteriores a 1525 (*Pelayo en presencia de Abderramán*, entre otras -lám. 12), ligado en la obra del primer pintor al pilar y en las del segundo a la columna. A pesar de que este elemento está presente en obras de Brunelleschi, creemos que hay que vincularlo con obras de Bramante, es decir, con el norte de Italia, cuya estética está más próxima a la hispana.

El vaso del capitel suele estar ricamente ornamentado, constituyendo ésta una de las principales características de la arquitectura del Renacimiento. Repertorios de este modelo aparecen en el Vitruvio de Fra Giocondo y de Cesare Cesariano, o en el *Codex Escorialensis*, así como en las *Medidas del Romano*, donde son llamados *ytalicos*, ya que *hallanse muchos destos que digo por los edificios de Ytalia*¹²; según advierte Sagredo, aunque parten del corintio no existen reglas para su formación. Marías-Bustamante han intentado hallar sus fuentes directas: es posible que Sagredo, *partiendo de imágenes recibidas y ajenas, reelaborara personalmente tales modelos, llegando a recrear otros distintos y difícilmente retrotraíbles a sus originales, ya fueran capiteles antiguos o italianos modernos*¹³. Indiquemos que no hemos

¹²SAGREDO, *Medidas del Romano*, ed. de Sebastián, págs. 56-57.

¹³MARIAS-BUSTAMANTE, *op. cit.*, págs. 136-137.

hallado en la arquitectura "picta" ninguna conexión precisa con los capiteles que ilustran este trabajo, si bien hay que afirmar que tanto en la pintura como en la arquitectura práctica existen, en el momento de la publicación del tratado, idénticos intereses que sugieren el carácter anti-clásico de la arquitectura "plateresca" y el entusiasmo por lo decorativo y atectónico.

La novedad de los capiteles itálicos estriba en la riqueza ornamental del vaso, que acepta las más extraordinarias invenciones. Las variantes son múltiples, y en ellas se introducen diversas clases de hojas (acanto, roble,...), flores, elementos artesanales (vasos, cintas,...), animales (delfín, cabezas de carnero,...), formaciones híbridas (delfines vegetalizados, mascarones,...), véneras,... En ciertas composiciones el pintor parece querer ofrecer un auténtico muestrario de los capiteles itálicos que es capaz de inventar; es posible hallar en un mismo edificio cinco tipos diferentes (Antonio de Comontes, *Pentecostés*, retablo de San Andrés, Toledo) (lám. 11); Maestro de Becerril, *Pelayo ante Abderramán*, retablo del santo, 1528-30, etc.) (lám. 12); unos trece modelos diferentes surgen en el conjunto pictórico de la Sala Capitular de Toledo. El vaso puede estar estriado, aunque la garganta perforada no es lo usual. El que denominamos capitel urbinense, típico de la producción de Pedro Berruguete, está provisto normalmente de estrías que se descubren tras las hojas de acanto, también algunos de Juan de Borgoña (Modelo 3 y VIII del conjunto de la Sala Capitular)¹⁴ y de Correa de Vivar (*Natividad*, 1533-35, retablo de Guisando). El tipo de hoja que se emplea es la de acanto, raramente el roble (capitel "alcarreño" de Alejo Fernández) (lám. 9), pero se juega extraordinariamente con los tallos, que se tuercen, enroscan formando volutillas, se atan en anillas, etc. Las hojas derraman sus puntas cadenciosamente o/y se adhieren al vaso; con frecuencia están tiernas, a punto de abrirse, lo cual impulsa aún más el valor decorativo.

La riqueza ornamental viene potenciada por las frecuentes S que se expresan en toda su amplitud y elegancia, ya con un desarrollo horizontal, como vertical o en diagonal. Las hojas se disponen en una fila o en dos; lo habitual es que surja desde el astrágalo una única corona de hojas, pues así el segundo cuerpo viene ornamentado con tallos y eses formadas con estos o con hojas. Otro recurso ornamental estriba

¹⁴La numeración romana corresponde a la columnata y la árabe a la arquitectura interior.

Ana Ávila.

en que los cuatro ejes verticales del vaso están recorridos por una flor que brota de unas hojillas, junto a las que se atan tallos y otras hojas con desarrollo sinuoso.

Estos capiteles pueden verse enriquecidos con cabezas humanas masculinas y de animales. Se elige la edad infantil y la adolescencia. La cabecita de un angelito con las alas desplegadas es un motivo que incorpora Alejo Fernández en el retablo de Maese Rodrigo (1520-23) (fig. 75), pero apreciable también en el retablo de Bolea, de la primera década del siglo. El Maestro de Becerril sustituye las flores del ábaco por cabecitas de adolescentes, tal como vemos en la arquitectura real (Medina del Campo, patio del Palacio de las Dueñas) (lám. 12, figs. 66 y 68).

En esa creciente búsqueda de lo decorativo lo vegetal se confunde con las formas animales, así es posible ver un delfín vegetalizado que enrosca su cola y su hocico en sinuosas vueltas (Juan de Borgoña, *Abrazo ante la Puerta Dorada*, Sala Capitular) (fig. 47). Las cabecitas de machos cabríos con las caprichosas formas de los cuernos retorcidos en espiral son manejados con valor decorativo y pasan a constituir sugestivas volutas. De este modo las apreciamos en uno de los capiteles de la arquitectura que ambienta la representación de *San Bartolomé* (Maestro de Moguer) (lám. 13) que hace pareja con otro santo bajo inspiración de los Padres de la Iglesia del retablo de Maese Rodrigo; en la de *San Pelayo ante Abderramán* del Maestro de Becerril y en la *Epifanía* del Maestro de la Seo (c. 1530), a tono con las inquietudes del momento.

Mayor complejidad revisten los capiteles antropomorfos que Juan de Juanes diseña para la *Elección de San Eloy como obispo*: las cabezas de un hombre y de una mujer conforman los vasos, ligeramente recubiertas por hojas de acanto, semejantes a mascarones; con su abundante cabellera se configuran decorativas volutas. La joven tiene expresión alegre en oposición al rictus angustioso del compañero (fig. 77).

Pedro Berruguete y el capitel urbinense

De la estancia italiana de Berruguete, concretamente en el entorno de Urbino con anterioridad a 1483 en que ya ha retornado, dan cuenta los fondos arquitectónicos de sus composiciones. El tipo de capitel empleado en las arquitecturas fingidas del *Studiolo* del Palacio

Ducal. Así mismo coincide, con ligerísimas variantes, con el de la *Conferencia* conservada en Hampton Court, atribuible al pintor palentino.

Angulo indicó que Berruguete empleaba en sus obras el prototipo de capitel usado por Laurana¹⁵. El ejemplar (compuesto) del "cortile" del Palacio Ducal no surge en la producción del pintor cuyos capiteles sí observan cierto parentesco con los de las espectaculares *loggias* de la fachada (fig. 19). A pesar de esta similitud, las diferencias también son notables (doble fila de hojas -lo cual nunca se da en la obra del español a excepción de la también discutida *Conferencia*- y las vueltas, en la producción de Berruguete, insisten en su naturaleza vegetal). La relación hay que establecerla especialmente con la arquitectura ficticia del *Studiolo* (fig. 18).

El capitel urbinense no surge en las obras tempranas del pintor, es decir, en la *Decapitación del Bautista* de hacia 1483, de evidente fondo "ducal" (puerta con inscripción en el friso alusiva al duque de Montefeltro) (figs. 11-12), ni en el retablo de la iglesia de Santa Eulalia (década de los ochenta). Lo apreciamos en los conjuntos abulenses, es decir, en el retablo mayor de la iglesia conventual de Santo Tomás (1497-98) (fig. 16) y en la *Flagelación* que realizó para el retablo mayor de la catedral (1499). Se aprecia con gran belleza en la *Epifanía* conservada en el Museo del Prado (lám. 8, fig. 15), sarga que debe proceder de Avila. También podría considerarse de este periodo la *Misa de San Gregorio* que se encuentra en el Museo Diocesano de Segovia¹⁶ (fig. 7).

Estas semejanzas hacen suponer que el pintor contara con dibujos preparados en su estancia urbinense al tiempo que disfrutaría de una potente memoria visual.

El capitel urbinense se compone, fundamentalmente, de un cesto que rompe del astrágalo -bajo el cual puede situarse un listel- normalmente sangrado con estrías perpendiculares (*Studiolo*, *Tentaciones de Santo Tomás*, *Flagelación*, *Epifanía*, *Misa de San Gregorio*) y recorrido por una sola fila de hojas de acanto, en número de cuatro o más,

¹⁵ANGULO, *Pintura del Renacimiento*, *Ars Hispaniae*, XII, Madrid, 1954, pág. 84.

¹⁶Para el estado de la cuestión de esta tabla, ver COLLAR DE CACERES, *Pintura de la antigua Diócesis de Segovia (1500-1631)*, Segovia, Diputación Provincial, 1989, págs. 31-32.

que se adhieren al cuello para finalmente torcer sus puntas con un gran valor decorativo; bajo el ábaco, de profundas escotaduras a lo corintio, y sobre el toro brotan, desde el centro, hojas de acanto formando volutillas con sus puntas; en el centro del ábaco se sitúa una delicada flor.

Ligeras variantes aparecen de este modelo: las estrías no surgen en todos los capiteles; además de esto, apreciamos que en la *Misa de San Gregorio* el toro está ligeramente recorrido por ovas (como en las tribunas de la fachada del Palacio Ducal y en el enmarcamiento arquitectónico del *Studiolo* asociado a la figura de *San Gregorio*) y en las *Tentaciones de Santo Tomás* el vaso está decorado por una concha, tal vez en recuerdo a las que vemos en frisos y capiteles del Palacio Ducal (Sala de las Audiencias, en puertas exteriores, en una de las puertas de la Sala del Trono...) y en los capiteles de las tarsias de Baccio Pontelli, sobre cartones de Botticelli, Francesco di Giorgio Martini y otros, que decoran el *Studiolo*. Otro elemento llamativo es la roseta que apreciamos en los capiteles de la *Conferencia* de Hampton Court y que Berruguete retoma para la puerta de la *Decapitación del Bautista*.

Alejo Fernández y el capitel alcarreño

Resulta curioso cómo Alejo Fernández, al consultar el grabado "Prevedari-Bramante" (1481) para llevar a cabo el fondo arquitectónico de la *Flagelación* del Prado (ant. a 1508) (lám. 9, fig. 20), haya prescindido del orden y en su lugar opte por la columna de fuste estriado sobre basa ática y el tipo de capitel denominado por Tormo "proto-renacentista alcarreño" (fig. 21), quien se percató de su relación con los capiteles del patio del Palacio Mendoza, en Guadalajara, conjunto que estaba levantado ya en 1507¹⁷.

El capitel es el denominado por este historiador tipo C, o sea, el tipo B alcarreño reformado (Palacio de Cogolludo): el vaso tiene su inicio en el astrágalo del cual nace una coronita de hojas de roble; la garganta está recorrida por estrías perpendiculares; un sencillo listel da paso al toro revestido por ovas, motivo que en la tabla del Prado parecen casi perlas; el ábaco es de escotaduras corintias, con su centro salpicado por una flor, sobre el cual descansa un sencillo tablero,

¹⁷TORMO, "El retablo de Sigüenza de Juan de Pereda de 1525", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1916, pág. 116.

mientras que en el patio del palacio castellano el ábaco comunica directamente con la zapata,

A pesar de la relación entre ambos capiteles, no podemos dejar de pensar en la posibilidad de que el pintor contara con otro modelo. Además de no usar el motivo de la zapata, las basas, aún siendo en ambos casos áticas, no son similares.

Variedad de capiteles en Juan de Borgoña y otros pintores

El pintor que en la primera mitad del siglo XVI manifiesta mayor alarde en el conocimiento de un amplio repertorio de capiteles "itálicos" es Juan de Borgoña, artista de formación italiana.

En sus órdenes emplea la basa ática y con frecuencia eleva la columna sobre un plinto, como apreciamos tanto en el retablo mayor de la catedral de Avila (1508) como en la Sala Capitular de la de Toledo (1509-11). En cuanto a la tipología de los capiteles la variedad es múltiple. Su preocupación por lo decorativo, que implica una ruptura con la severidad de los órdenes clásicos, es propia de la España de principios del siglo. Por estos momentos las obras mendocías de San Antonio de Mondéjar y del Palacio de Santa Cruz en Valladolid, el Palacio de Cogolludo en Guadalajara, o el conjunto sepulcral del Cardenal Mendoza en la misma catedral toledana. En estas construcciones se rompe con los órdenes clásicos en pro de lo ornamental, por lo que los capiteles se bordan con motivos que los enriquecen (cabezas de carnero, hojas de acanto, roble, pámpanos,...).

Todos los órdenes pintados por este artista presentan el ábaco con escotaduras corintias y, generalmente, flor en el centro. El vaso puede estar estriado. Suele estar recorrido elegantemente por pámpanos u hojas de acanto abiertas o a punto de estarlo, originando sugestivas S en diferente dirección e insistiendo sobre todo en el ornamento del eje central y en las volutillas. El vaso a veces presenta características propias del jónico, fundamentalmente cuando las volutas brotan entre el ábaco y el grueso equino; sin embargo no aparecen las ovas, propias de este orden.

En el conjunto al fresco de la Sala Capitular, Borgoña presenta, como un muestrario, una gran variedad de capiteles, los cuales coinciden con el planteamiento ornamental expuesto previamente en las tablas que realizó para el retablo mayor de la catedral de Avila (fig.

40). Así, en el conjunto de Toledo contabilizamos aproximadamente unos trece tipos, a los que sumaremos los tres modelos del retablo abulense. En la galería ficticia se pueden apreciar unos ocho modelos diversos, repitiéndose algunos tres y cinco veces. Si tenemos presente que en la galería existen algo más de dieciséis columnas, conviene reflexionar acerca de la riqueza de prototipos. En las arquitecturas que surgen al otro lado de la columnata apreciamos unos cinco modelos, algunos repetidos; de éstos, un ejemplar ya lo presentó en la *Natividad* de Avila.

Las variantes se consiguen gracias a los diferentes tipos de S que se logran al enroscarse pámpanos y hojas formando volutas, al mayor o menor revestimiento en el eje central del vaso, a la disposición de las hojillas de acanto entre el grueso equino y el ábaco, a la superficie lisa del cesto y a las estrias que sangran la garganta.

En las obras de la década de los treinta Correa de Vivar retoma el tipo de capitel de vaso desnudo y ábaco con escotaduras corintias y flor en el centro que existe en los fondos arquitectónicos de Borgoña, su maestro. Así, el que vemos en la *Natividad* del retablo de Guisando - conjunto realizado entre 1533 y 1535- con su garganta recorrida por estrias perpendiculares y a las hojillas enroscadas en vueltas que nacen entre el equino y el ábaco es parecido al del *Nacimiento del Niño* del retablo abulense y al del *Nacimiento de la Virgen* de la Sala Capitular; el mismo tipo, pero sin estrias, que surge en la *Presentación del Niño en el templo*, del mismo retablo de Guisando (lám. 10), y en la *Flagelación* (Valladolid, Museo) se constata en la *Anunciación* de la Sala Capitular.

Las gargantas de algunos capiteles se ven recorridas delicadamente por guirnaldas de laurel (de posible simbolismo triunfal en la *Presentación del Niño en el templo*) o azucenitas (*Flagelación*).

En la arquitectura pintada encontramos una serie de capiteles a medio camino del corintio y el jónico sin conformar claramente un orden compuesto. Participa del primero en cuanto su vaso está revestido de hojas de acanto y el centro del ábaco con escotaduras corintias porta la correspondiente flor. Sin embargo, la presencia de las ovas en el equino nos remiten al orden jónico. Las volutas no brotan entre el ábaco y el equino, como sucede en el compuesto, sino que emergen desde el vaso retorciendo sus puntas hacia el interior.

Un ejemplo nos lo proporciona Leocadio en la *Anunciación* de Gandía con un tipo de capitel con hojas de acanto recorriendo el vaso y ovas acompañadas de dardos en el equino (fig. 78) y Juan Soreda en el retablo de Santa Librada (1526-28), con la particularidad de que el equino, con sus incipientes ovas, se expone bastante diferenciado del cuerpo, recorrido por las hojas de acanto, y que bajo el astrágalo lleva un doble baquetón, prolongando así el vaso (fig. 80). En el fondo arquitectónico de una tabla del retablo de San Eloy dels Argenters (1526-30) de Pere Nunyes, las ampulosas volutas nacen de amplios cogollos situados en el vaso y no emergen entre el equino y el ábaco, como en el compuesto (fig. 81).

El compuesto

El orden compuesto es prácticamente inexistente en la pintura que estudiamos, hecho tal vez incomprensible si nos atenemos a la belleza ornamental de su capitel. No está descrito por Vitruvio y sí, en cambio, en el tratado de Alberti (VII, 6), quien lo denomina "itálico" alabando su elegancia.

El modelo del Maestro de Becerril para el bancal de un retablo de Terradillos (Salamanca) es sin duda uno de los más bellos capiteles pintados del Renacimiento: está cuidadosamente representado sin olvidar de incluir las flechas que, junto con pletóricas ovas, ornamentan el equino bajo el cual se sitúa un baquetón formado por cuentas de collar. Las volutas surgen pletóricamente, enroscándose con gran elegancia. La garganta está revestida con doble hilera de hojas de acanto y una bellísima flor pone una nota preciosista al ábaco de profundas escotaduras corintias.

2.- Basas

El tipo de basa que se suele aplicar a los órdenes que hemos estudiado es la *ática*, es decir, la compuesta por unas molduras que constan de dos toros y una escocia intermedia. En ocasiones este planteamiento se complica al adherirse elementos decorativos -principalmente de carácter vegetal- y al presentar mayor desarrollo uno o los dos toros, o bien la escocia, con lo cual surge un molduraje en el que se aprecia una elevada valoración por la apariencia plástica, a tono con las inquietudes ornamentales del momento.

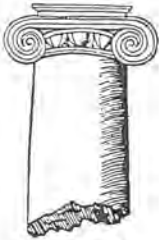
En este sentido, la producción de Alejo Fernández es modélica: hojas de laurel y de acanto atadas con cintas, rosetas, roleos, pámpanos, trenzas, etc., recaman espectacularmente las basas de las columnas, tal cómo apreciamos en su *Cristo atado a la columna* (Córdoba, Museo). A veces esta recreación en lo ornamental se complica al presentarse en la base del fuste una corona de hojas de roble (*Flagelación*, Prado) (lám. 9, fig. 85) o una ancha faja revestida de hojas de acanto, lo cual da la impresión de que la basa adquiere un extraordinario desarrollo (*Anunciación*, Sevilla, Museo) (fig. 86).

En la primera mitad del siglo XVI se aúna cierta severidad con la palpitante decoración, ésto último sobre todo en la década de los veinte en la que tanto los capiteles como las basas se ven salpicados de múltiples elementos. En éstas aparecen florecillas, bien en la escocia como en los toros, roleos, hojitas de laurel trenzadas, hojas de acanto que forran todo el molduraje... (figs. 87, 88). Pero lo más espectacular es la incorporación de cabecitas humanas. Sin duda el Maestro de Becerril muestra también en esta parte del orden su inquietud hacia este repertorio decorativo que le lleva a bordar cualquier superficie con escenas figurativas y grutescas (fig. 89).

Los órdenes en la arquitectura pintada del renacimiento hispánico.



1.- Pere Nunyes, Anunciación, Natividad (1528-30), Barcelona, igles. de los SS Justo y Pastor.



D

2.- Sagredo, Medidas del Romano (1526).



3.- Agustino Veneziano, según Sebastiano Serlio (1528).



4.- J. de Juanes, San Esteban ante el Sanedrín (déc. 60), Madrid, Prado.



5.- Francesco Pagano, Sacra conversazione (desp. 1472), Madrid, Prado.



6.- Leocadio, Sacra conversazione, Londres, National Gallery.



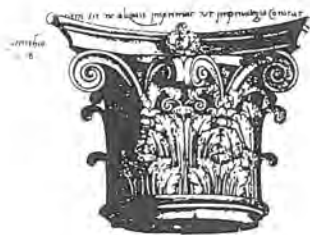
7.- Leocadio, Pentecostés (1502-07), Gandía, retablo mayor Colegiata.



8.- Maestro de Ríofrío, Anunciación (c.1520), Ávila, igles. de San Pedro.



9.- Enrique Fernández, Pinturas decorativas (1545), Barcelona, cat.



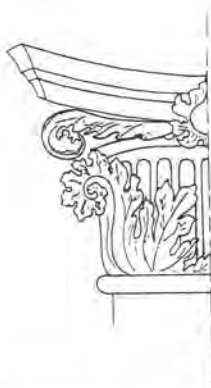
10.- Agostino Veneziano-Serlio (1528).



11.- Berruguete, Decapitación del Bautista (c. 1483), Burgos, igles. de Sta. M^a del Campo.



12.- Berruguete, Decapitación del Bautista (c. 1483), Burgos, igles. de Sta. M^a del Campo.



15.- Berruguete, Epifanía (déc. 90), Madrid, Prado.



18.- Arquitecturas fingidas (1472-74), Studiolo, Urbino, Palacio Ducal.

Los órdenes en la arquitectura pintada del renacimiento hispánico.



19.- Laurana, Logia de la Terrazza del Gallo, Urbino, Palacio Ducal.



20.- Alejo Fernández, Flagelación (ant. 1508), Madrid, Prado.



21.- Capitel alcarreño.



34.- Alejo Fernández, Última Cena (ant. 1508), Zaragoza, El Pilar.



35.- Alejo Fernández, Cristo atado a la columna (ant. 1508), Córdoba, Museo de Bellas Artes.



47.- Palacio de los Mendoza (Guadalajara).



66.- Maestro de Becerril, Ezequiel. (1528-32). Madrid, col. Adanero.



68.- Maestro de Becerril, San Pelayo ante Abderramán (1528-32). Málaga, cat.



75.- Alejo Fernández, Virgen con el Niño y donante (1520-23), retablo de Maese Rodrigo, Sevilla, Capilla del antiguo Seminario.



77.- J. de Juanes,
Elección de San
Eloy como obispo,
Tucson(USA)



78.- Leocadio,Anunciación
(1502-08),Gandia,Colegiata,



80.- Soreda,Decapitación de Sta.
Librada (1526-
28),Sigüenza,cat.



81.- Pere Nuyes,San Eloy
pesando la silla de
montar (1526-30).
Barcelona,Museu
d'Art de Catalunya



85.- Alejo Fernández,Fla-
gelación (ant. 1508),
Madrid,Prado.



86.- Alejo Fernández,Anunciación
(ant. 1508),Sevilla, Museo de
Bellas Artes,



87.- Maestro de Sigena,
Presentación de la
Virgen en el templo
(1519),Toledo,Museo
de Sta. Cruz.



88.- Maestro de Astorga,Tras-
lado del cuerpo de San
Esteban, Toledo (USA).
Museo.



89.- Maestro de Becerril, Eze-
quiel (c. 1525).Madrid,
col.Adanero.



Lám. 1. Pere Nuyes. *Anunciación*. (1528-30).
Retablo de los Requesens.
Barcelona, SS. Justo y Pastor.



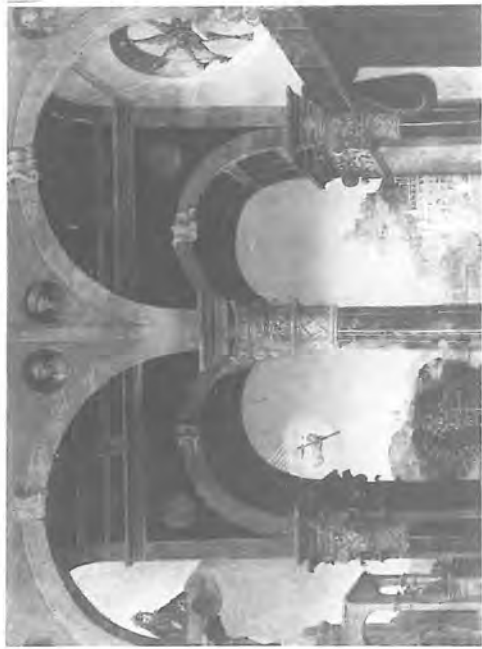
Lám. 3. Bustamante. *Predicación de San Andrés*.
(1538). Zizur Mayor, igles. del Santo.



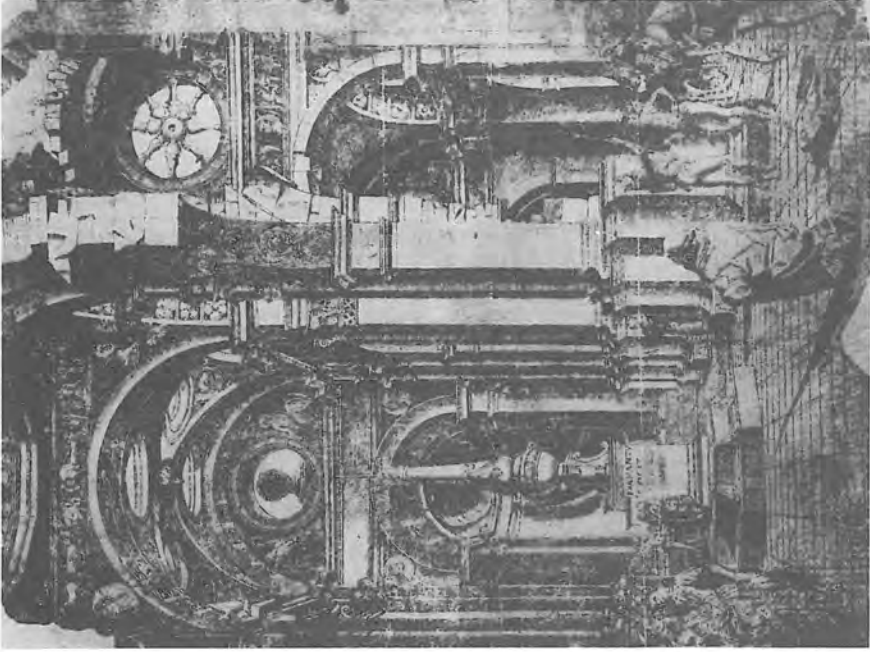
Lám. 2. Raimondi. *Martirio de Sta. Cecilia* (c. 1511).



Lám. 4. Raimondi. *Predicación de San Pablo.*



Lám. 5. Alejo Fernández. *Anunciación* (c. 1508). Sevilla, Museo de Bellas Artes.



Lám. 6. Prevedari-Bramante. *Templo en ruinas.* (1481).



Lám. 7. Maestro de Ríofrío. *Anunciación*.
Avila, igles. de San Pedro.



Lám. 8. Berruguete. *Epifanía*, Madrid, Prado.



Lám. 9. Alejo Fernández. *Flagelación* (ant. 1508), Madrid,
Prado.



Lám.,10. Correa de Vivar. *Presentación del Niño*
en el templo. Madrid, Prado.

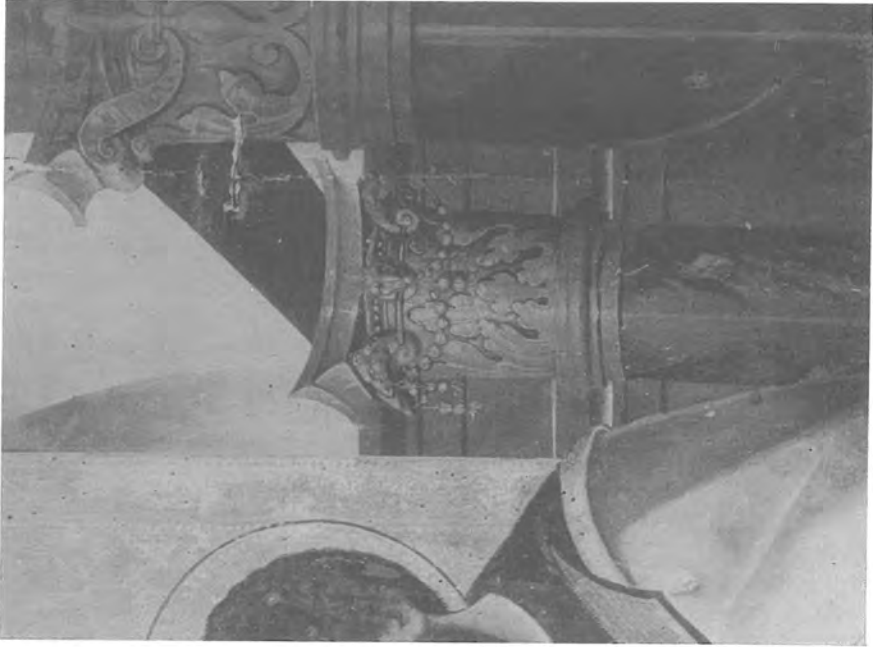
Ana Ávila.



Lám 11. A. de Comontés. *Pentecostés*, ret. mayor, igles. de San Andrés, Toledo.



Lám 14. Maestro de Becerril. *Santa Bárbara y Santa Águeda*. Salamanca, cat., museo.



Lám. 13. Maestro de Moguer. *San Bartolomé* (det.). Moguer, conv. de Santa Clara.



Lám. 12. Maestro de Becerril.
Pelajo en presencia de Abderramán, ret. del santo, Málaga, cat.