



Ximo Company
Borja Franco
Iván Rega
(Eds.)

BRAMANTE EN ROMA ROMA EN ESPAÑA

Un juego de espejos en la temprana Edad Moderna



Universitat de Lleida

UNIVERSITAT DE LLEIDA. SERVEI DE BIBLIOTECA I DOCUMENTACIÓ. DADES CIP

Bramante en Roma, Roma en España : un juego de espejos en la temprana Edad Moderna / Ximo Company, Borja Franco, Iván Rega Castro (eds.). Lleida : Centre d’Art d’Època Moderna (CAEM) : Edicions de la Universitat de Lleida, cop. 2014. – 240 p. : il. ; cm.

ISBN 978-84-8409-638-2
I. Company, Ximo II. Franco, Borja III. Rega Castro, Iván I Bramante, Donato, 1444?-1514 2. Arquitectura del Renaixement - Itàlia

72Bramante, Donato

CAEM ARTE. PUBLICACIONES

El “Centre d’Art d’Època Moderna” de la Universitat de Lleida y el Grupo de Investigación Consolidado reconocido por la Generalitat de Catalunya “Art i Cultura d’Època Moderna” disponen de una línea editorial bautizada *CAEM Arte. Publicaciones*, dependiente del catálogo general de Edicions i Publicacions de la Universitat de Lleida. Estos asumen un compromiso de calidad y rigor en la producción científica que trasladan a *CAEM Arte. Publicaciones*; siendo así, establecen un sistema de arbitraje en forma de evaluación por pares independientes y revisión por un consejo de redacción y un consejo asesor compuestos por investigadores/as nacionales e internacionales pertenecientes a las especialidades correspondientes.

Sus diversas colecciones, así como otras publicaciones fuera de colección (estudios monograficos, actas de congresos, catálogos de exposiciones, etc.), tienen como único objetivo el apoyo universitario a investigaciones originales, rigurosas y contrastadas en el campo de conocimiento del patrimonio artístico.

DIRECTOR Ximo Company Climent, <i>Universitat de Lleida</i>	REDACCIÓN Y ADMINISTRACIÓN Centre d’Art d’Època Moderna (CAEM) Departament d’Història de l’Art i Història Social Universitat de Lleida Plaça Víctor Siurana 1 25003 Lleida Tel. +34 973193675 / +34 973702196 caem@hahs.udl.cat www.caem.udl.cat
SECRETARÍA DE REDACCIÓN María Antonia Argelich Gutiérrez, <i>Universitat de Lleida</i> Gemma Avinyó Fontanet, <i>Universitat de Lleida</i> Marc Ballesté Escorihuela, <i>Universitat de Lleida</i>	VENTA Edicions i Publicacions (UdL) Edifici Polivalent c/Jaume II, 71 25001 Lleida Tel. +34 973703394 www.publicacions.udl.cat
DIFUSIÓN Cristina Mongay Batlle, <i>Universitat de Lleida</i> Marta González Gallego, <i>Universitat de Lleida</i>	DISEÑO Y MAQUETACIÓN Marta Raïch y Andrea Pedrosa (CAEM)
CONSEJO DE REDACCIÓN Joan Aliaga Morell, <i>Universitat Politècnica de Valencia</i> Borja Franco Llopis, <i>Universitat de València</i> Isidre Puig Sanchis, <i>Universitat de Lleida</i> Iván Rega Castro, <i>Universitat de Lleida</i>	IMPRESIÓN Arts Gràfiques Bobalà, S.L www.bobala.cat
CONSEJO ASESOR Daniele Benati, <i>Università di Bologna</i> José Manuel García Iglesias, <i>Universidade de Santiago de Compostela</i> Nicola Jennings, <i>The Courtauld Institute of Art, Londres</i> Víctor Mínguez Cornelles, <i>Universitat Jaume I de Castelló</i> Juan M. Monterroso Montero, <i>Universidade de Santiago de Compostela</i> Carmen Morte García, <i>Universidad de Zaragoza</i> Mauro Natale, <i>Université de Genève</i> Genaro Toscano, <i>Université de Lille 3</i>	<p>© Edicions de la Universitat de Lleida, 2014 © Centre d’Art d’Època Moderna (CAEM), 2014 © Del texto: los autores © De las fotografías: los autores</p> <p>ISBN: 978-84-8409-638-2 Depósito legal: L 325-2014</p> <p>Reservados todos los derechos. Prohibida la reproducción total o parcial de esta publicación sin la autorización expresa de los autores o editores de la misma.</p>

Esta publicación, como el resto de los originales publicados bajo el sello *CAEM Arte. Publicaciones*, están sometidos a un proceso de evaluación por pares (*peer review*), que son siempre expertos nacionales e internacionales ajenos a la Universitat de Lleida y al Grupo de Investigación Consolidado de la Generalitat de Catalunya “Art i Cultura d’Època Moderna”.

BRAMANTE EN ROMA, ROMA EN ESPAÑA

Un juego de espejos en la temprana Edad Moderna

Parc Científic i Tecnològic
Agroalimentari de Lleida



Universitat de Lleida



Agència
de Gestió d'Ajuts
Universitaris
i de Recerca

ÍNDICE

PRESENTACIÓN.....	7
El poder del mito. Construcción y deconstrucción del universo bramantesco a través de su historiografía. A modo de introducción	
Borja Franco.....	10
I PARTE	
Bramante, el Papa Alejandro VI y la Comunidad Española en Roma	
Ximo Company.....	26
Bramante nella Roma di Alessandro VI, tra mecenatismo spagnolo e committenza “all’antica”	
Micaela Antonucci.....	78
La Iglesia de Santiago de los Españoles en Plaza Navona: una historia a través del dibujo	
Stefania Albiero.....	92
Ecos y recovecos de los judeoconversos en la iglesia nacional de Santiago de los Españoles en Roma (siglo XVI)	
James W. Nelson Novoa.....	112
II PARTE	
El templete de San Pietro in Montorio de Bramante: intereses de fundación y reproducción, y algunas paradojas resultantes	
Luis Arciniega García.....	128
Viajes de ida y vuelta. La recepción del Renacimiento en Valencia	
Mercedes Gómez-Ferrer.....	160
Reflejo y contrarreflejo: la recepción y asimilación del modelo arquitectónico bramantesco en Cataluña	
Carme Narváez.....	184
Las dos caras de Jano: apostillas a Alonso Berruguete y Juan de Castillo, junto con algunas notas sobre la fortuna de Bramante en la Península Ibérica	
Iván Rega Castro.....	206
BIBLIOGRAFÍA.....	223

LUIS ARCINIEGA GARCÍA*

EL TEMPLETE DE SAN PIETRO IN MONTORIO DE BRAMANTE: INTERESES DE FUNDACIÓN Y REPRODUCCIÓN, Y ALGUNAS PARADOJAS RESULTANTES

Donato Bramante es considerado como uno de los grandes recuperadores de la arquitectura a la antigua. Este reconocimiento se inició en su propia época y principalmente a través de las obras que a comienzos del siglo XVI llevó a cabo en la ciudad de Roma. Con ellas contribuyó a fijar el lenguaje de la *Renovatio Urbis* del epicentro del catolicismo y, de modo general, del Renacimiento pleno,¹ consiguiendo en el templete de San Pietro in Montorio su “materialización más lúcida y excelsa de los ideales arquitectónicos” de este periodo.² Precisamente hemos elegido esta construcción como elocuente ejemplo de las mudanzas que afectan a una obra arquitectónica y su imagen, en las que se suceden intenciones que son olvidadas y en ocasiones prevalecen otras de apropiación.

En palabras de Giorgio Vasari, la llegada de Bramante a Roma en 1499 se realizó con apoyo de compatriotas lombardos bajo el papado de Alejandro VI, para el que realizó un fresco con sus armas sobre la puerta jubilar de la basílica de San Giovanni in Laterano.³ En sus primeros años en Roma, entre otras obras, realizó la fuente de la plaza de Santa Maria in Trastevere, asesoró en la iglesia de San Giacomo degli Spagnoli, y con encomiable entrega se ocupó del claustro de Santa Maria della Pace, diseñado en 1500 y finalizado cuatro años después. Esta obra, bajo el patrocinio de Oliverio Carafa, hispanófilo cardenal de Nápoles, manifiesta con evidente contención decorativa un lenguaje clásico de cuidada y variada composición, equilibrio proporcional y dominio de los órdenes, que dispone superpuestos. Sin embargo, se trata de un espacio cerrado sin dimensión urbana, como tampoco la tiene el templete de San Pietro in Montorio, situado en el monte Gianicolo y por tanto alejado del transitado centro romano. De hecho, se edificó en el proyectado claustro del convento de los *amadeti*, franciscanos reformados, del hispano Amadeo Menes de Silva (también conocido como João da Silva y Menezes o beato Amadeo), que en 1472 recibió del también franciscano Sixto IV la aprobación de las constituciones de su reforma a partir de la de los menores observantes, así como la licencia para fundar un nuevo convento en

* El Dr. Luis Arciniega García es profesor titular en el Departament d'Història de l'Art de la Universitat de València.

Nota del autor: El presente trabajo se inscribe en los proyectos I+D “Memoria y significado: uso y recepción de los vestigios del pasado” (HAR 2009-13209) y “Recepción, imagen y memoria del arte del pasado” (HAR 2013-48794-P), financiados por el Ministerio de Economía y Competitividad.

¹ Entre las principales monografías dedicadas al arquitecto desde la segunda mitad del siglo XX destacamos FÖRSTER, Otto H.: *Bramante*, Wien-München, Schroll Verlag, 1956. BRUSCHI, Arnaldo: *Bramante architetto*, Bari, Laterza, 1969; más sintético en *Bramante*, Bari, Laterza, 1973 (ed. en italiano) y London, Thames and Hudson, 1973 (ed. en inglés); en español sobre la edición revisada de 1985 en Bilbao, Xarait, 1987, con amplio estudio de Fernando Marías sobre las relaciones entre Bramante y la comunidad española en Roma, así como sobre la recepción bramantesca en España; de especial interés es su hipótesis cronológica sobre el *tempietto*. BORSI, Franco (con catálogo crítico de Stefano Borsi): *Bramante*, Milano, Electa, 1989; utilizamos la edición francesa Milán-París, Electa Moniteur, 1990. Y más recientemente, de carácter sintético PAIETTA, Luciano: *Bramante architetto e pittore (1444-1514)*, Palermo, Edizioni Caracol, 2009.

² BRUSCHI, Arnaldo: *Bramante...*, *op. cit.*, 1987, cita en p. 207, y en las ss. análisis pormenorizado de la geometría y espacialidad del edificio que sustentan tal afirmación. Un análisis de la fortuna crítica de Bramante en BORSI, Franco: *Bramante, op. cit.*, 1989, cap. II, y del templete, incluyendo su fortuna iconográfica, en la ficha 21 del catálogo crítico a cargo de Stefano Borsi.

³ VASARI, Giorgio: *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani da Cimabue insino a' tempi nostri*, Firenze, 1550, Parte III, pp. 594-600. La importancia de la comunidad española y del círculo filoespañol alrededor de Alejandro VI en la primera etapa romana de Bramante, siguiendo los estudios de A. Bruschi, ha sido desarrollada recientemente por COMPANY, Ximo: *Bramante mito y realidad. La importancia del mecenazgo español en la promoción romana de Bramante*, Lleida, CAEM, 2012. Y más exhaustivamente en su contribución a este mismo libro: COMPANY, X.: “Bramante, el Papa Alejandro VI y la Comunidad Española en Roma”, pp. 26-77.

1. [página siguiente]. Donato Bramante, Templo en San Pietro in Montorio, Roma. Comienzos del siglo XVI.

el lugar que cierta tradición, muy arraigada desde el siglo XV, consideraba escenario del martirio de San Pedro, primer pontífice. La licencia de fundación fue confirmada en 1481 y desde estos momentos se constata el apoyo económico del rey Fernando de Aragón. En este tiempo el beato residió en las construcciones preexistentes y en una caverna penitencial, donde según la tradición recibió la visita del arcángel Gabriel, que le inspiró la redacción de *Apocalypsis Nova*. Esta obra, que le fue atribuida tempranamente, es un texto que profetizaba la eminente llegada de un pontífice, el *pastor angelicus*, que debía reconducir a la unidad y la paz, abordando la renovación moral y espiritual de la Iglesia, y cuyo sello fue retirado en 1502.⁴ El templo, concebido como *martyrium* conmemorativo del lugar donde fue crucificado Pedro y de la vida del beato Amadeo, tal y como recordaba una guía de Roma de 1518,⁵ fue costeadado por los Reyes Católicos bajo el gobierno en la obra del franciscano extremeño Bernardino López de Carvajal, cardenal (desde 1495 de Santa Croce in Gerusalemme), muy vinculado al citado beato y al trascendente texto que se le atribuyó.⁶

El templo es un edificio mayoritariamente de mármol travertino, de 11,3 metros de diámetro (incluido el estereóbato de tres gradas), 4,52 en su interior, y unos 13 m. de altura (15,7 incluida la cruz de metal que lo remata sobre el cupulín añadido en 1605; y 8,2 en la cella),⁷ presenta una planta centralizada y alzado de dos cuerpos con uso de formas geométricas simples. Su interior es circular, sin presbiterio diferenciado y con muro inferior articulado mediante *travata ritmica* con ocho pilastras que flanquean cada uno de los cuatro nichos avenerados, y ventanas rectangulares rematadas por hornacinas; en el cuerpo superior se encuentra la cúpula. En el exterior sobre el estilóbato se eleva el cuerpo inferior, períptero de 16 columnas dóricas romanas de fustes de granito gris y basas y capiteles de mármol blanco que sostienen un entablamento con friso de triglifos y metopas con decoración de símbolos pontificios y objetos litúrgicos. Adosadas al muro se disponen pilastras dóricas, adaptando en el empleo del severo orden la interpretación alegórica vitruviana del uso del dórico a las deidades más fuertes y nobles,⁸ y hornacinas

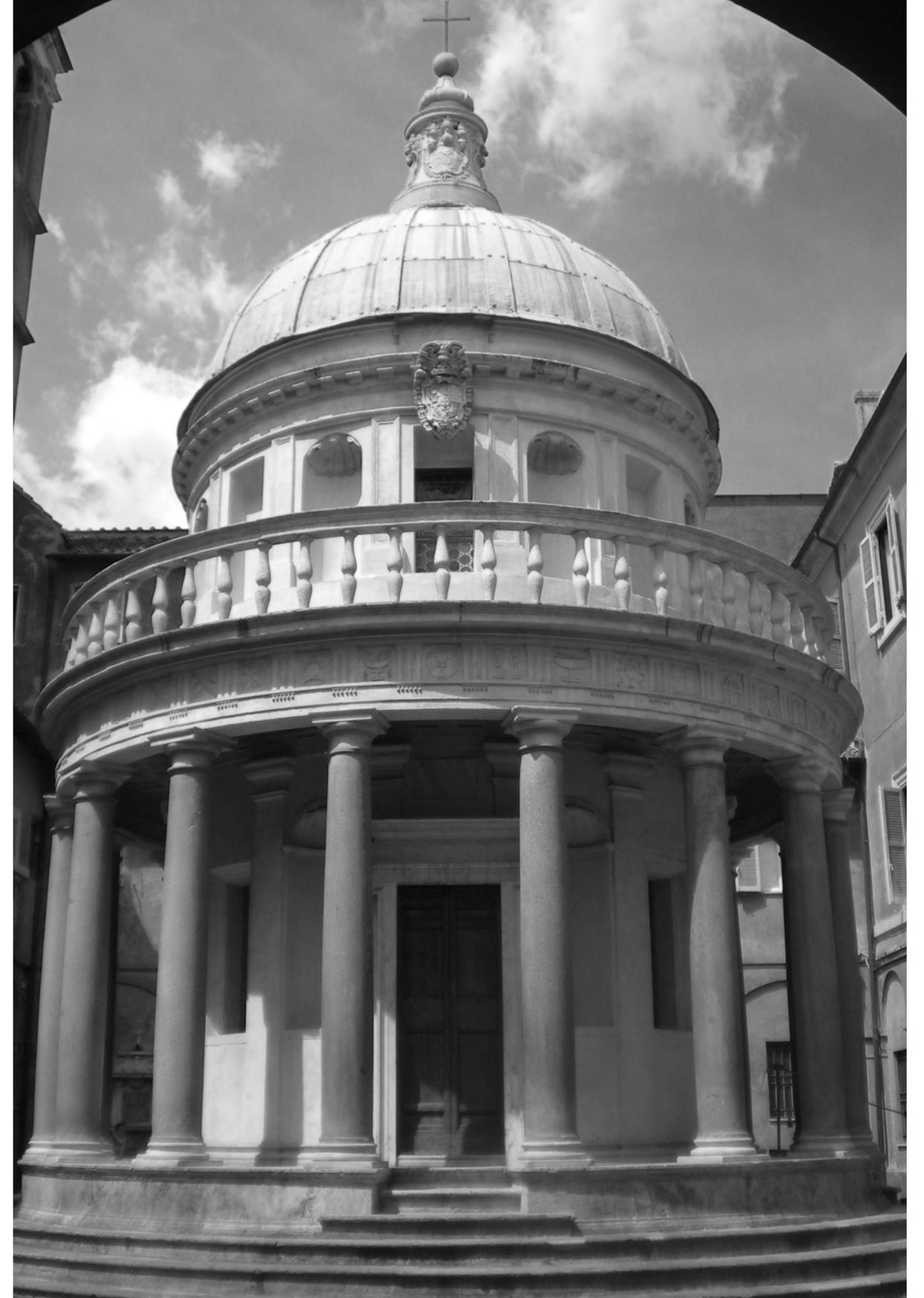
⁴ Sobre el beato Amadeo véase la reciente revisión sobre sus trabajos anteriores CANTATORE, Flavia: *San Pietro in Montorio. La chiesa dei Re Cattolici a Roma*, Roma, Quasar, 2007, pp. 29-38.

⁵ DA FIRENZE, Fra Mariano: *Itinerarium Urbis Romae*, s.l. 1518. "cavernula" situada "sub crucifixione Petri", donde se edificó "magnum marmoreumque ciborium columnis ornatus (...) cum altare et cavernula Amadei". Existe edición realizada en Roma por E. Bulletti en 1931.

⁶ El *Apocalypsis Nova* ha sido estudiado por MORISI, Anna: "Apocalypsis nova". *Ricerche sull'origine e la formazione del testo dello pseudo Amedeo*, Rome, Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, 1970; y MORISI GUERRA, Anna "The Apocalypsis Nova: A Plan for Reform", en *Prophetic Rome in the High Renaissance Period*, Oxford, Clarendon Press, 1992, pp. 27-50. Su relevancia en la construcción del *tempietto*, a partir de la exposición de M. Tafuri (aunque lo relaciona con su apropiación en tiempos de Julio II), en MARIAS, Fernando: "Bramante en España", en *Bramante*, Bilbao, Xarait, 1987, pp. 7-67. MINNICH, Nelson H.: "The Role of Prophecy in the Career of the Enigmatic Bernardino López de Carvajal", *Prophetic Rome in the High Renaissance Period*, Oxford, Clarendon Press, 1992, pp. 111-120. BRUSCHI, Arnaldo: "L'architettura a Roma negli ultimi anni del pontificato di Alessandro VI Borgia (1492-1503) e l'edilizia del primo Cinquecento", en *Storia dell'architettura italiana, il primo Cinquecento*, Milano, Electa, 2002, pp. 34-75; pp. 58-61.

⁷ Un estudio sobre la importancia simbólica del número de elementos utilizados (16, 8, 4, 3) y sobre las relaciones proporcionales entre diámetro y altura (3:4, y 3:5 si se incluye el peribolo) en BRUSCHI, Arnaldo: *Bramante...*, op. cit., 1987, pp. 214 y ss. Sobre sus dimensiones y proporcionalidad, incluyendo el proyecto de patio, JONES, Mark Wilson: "The Tempietto and the Roots of Coincidence", *Architectural History*, 33, 1990, pp. 1-28. THOENES, Christof: "Il tempietto di Bramante e la costruzione della "Dorico genere aedis sacrae", en *Per Franco Barbieri. Studi di storia dell'arte e dell'architettura*, Venezia, Marsilio, 2004, pp. 435-448.

⁸ Sobre el uso del dórico, que precisamente alejaba el templo de los romanos templos circulares perípteros,



aveneradas. El corredor entre las columnas y las pilastras se cierra con cubierta plana de dos hileras de casetones ligeramente trapezoidales con florones. Como se ha señalado insistentemente desde que así lo indicara Andrea Fulvio en 1527, este cuerpo tiene su raíz tipológica más directa en templos perípteros circulares romanos como el del foro Boario en Roma y el de Tívoli, que es el que cita Fulvio y se halla en la ciudad que visitó Bramante y de la que Carvajal era gobernador y mandó restaurar el palacio que servía de residencia al titular de dicho cargo, y en el que todavía permanecen sus armas hacia la entrada de Villa d'Este. Además, este tipo de templos fueron descritos por Vitruvio y Alberti, y completados gráficamente por artistas como Francesco di Giorgio y Giuliano da Sangallo.⁹ El cuerpo superior presenta balaustrada y cúpula de mampostería trabada con argamasa, en principio formada por tambor y calota semiesférica con costolones, pero en 1605 sobre el tambor se añadió una cornisa que sostiene una calota de ladrillo superpuesta por el exterior a la original, y se añadió un cupulín con escudos de Felipe III. Como recuerdo de esta intervención se conserva una inscripción conmemorativa y el escudo de su embajador el marqués de Villena. En los muros de los dos cuerpos, permitiendo que la vista se espacie, como apuntó Serlio, hay alternancia de hornacinas aveneradas y recuadros, bien rehundidos bien en forma de vanos; en concreto, las cuatro ventanas abiertas en el tambor se encuentran en el eje de las tres puertas de acceso y del lado donde se cree que originariamente se encontraba la escalera para descender a la cripta y en 1628 se colocó el altar.

A pesar de su reconocida importancia, la obra continúa sin tener una cronología cerrada, pues las propuestas comprenden desde 1498 a 1502 en su proyección e inicio, incluso más tarde para Bruschi, y este mismo año, 1506 ó 1512 en su finalización, que además evolucionan en los mismos autores.¹⁰ Por diferentes indicios se piensa que las obras

véase GÜNTHER, Hans: "La ricezione dell'antico nel Tempietto", *Donato Bramante, ricerche, proposte, riletture*, Urbino, 2001, pp. 267-302. Sobre su uso relacionado con la divinidad y santidad conmemorada THOENES, Christof: "Il tempietto...", *op. cit.*, 2004.

⁹ Han tratado los diferentes precedentes tipológicos ROSENTHAL, Earl: "The Antecedents of Bramante's Tempietto", *Journal of the Society of Architectural Historians*, 23, 1964, pp. 55-74. BORSI, Franco: *Bramante, op. cit.*, 1989, ficha 21 del catálogo crítico a cargo de Stefano Borsi. GÜNTHER, Hubertus: "La ricezione...", *op. cit.*, 2001, pp. 267-302.

¹⁰ Entre las recientes revisiones sobre el templete, además de su estudio en las citadas monografías sobre Bramante, destacamos las contribuciones surgidas en gran medida a partir de conmemoraciones, y que con fundados razonamientos presentan propuestas distintas que dejan abierta su cronología. Con motivo de los 125 años de la institución donde se encuentra el templete apareció MONTIJANO GARCÍA, Juan M^º: *La Academia de España en Roma*, Roma, Ministerio de Asuntos Exteriores, 1998; trata el templete en pp. 89-99. Un gran número de trabajos surgieron relacionados con un difuso y dilatado quinto centenario del templete, sumado al jubileo del año 2000. Sobre la consiguiente acción restauradora véase SANCHO RODA, José; SÁNCHEZ-BARRIGA, Antonio: "El templete de Bramante restaurado", *R&R. Restauración & Rehabilitación*, 30, 1999, pp. 26-35; y HUMANES, Luisa F.: *Restauración en el Templete de Bramante. Roma septiembre 1998 - mayo 1999*, Madrid, Arcadia, 2002. Esta circunstancia supuso la revisión de trabajos previos para muchos autores; por ejemplo, GÜNTHER, Hans: "La ricezione...", *op. cit.* 2001; BRUSCHI, Arnaldo: "L'architettura...", *op. cit.*, y FROMMEL, Christoph Luitpold: "La città come opera d'arte: Bramante e Raffaello (1500-1520)", en *Storia dell'architettura italiana, il primo Cinquecento*, Milano, Electa, 2002, pp. 34-75 y 76-131, respectivamente y específicamente 56-65 y 80-82. En estos dos trabajos se evidencia cómo la discrepancia permanece viva, pues el primero sigue defendiendo una cronología más avanzada para el proyecto definitivo del templete, y vincula la fecha de 1502 a las obras en la cripta. Con mera intención conmemorativa del aniversario SUÁREZ QUEVEDO, Diego: "Donato Bramante, 1502: Tempietto di San Pietro in Montorio (Roma)", *Anales de Historia del Arte*, 13, 2003, pp. 316-319. FREIBERG, Jack: "Bramante's Tempietto and the Spanish Crown", *Memoirs of the American Academy in Rome*, 50, 2005, pp. 151-205. SALERNO, Carlo Stefano; VOLPI, Caterina: "2. El templete de Bramante", en

de la iglesia del convento finalizaron en 1500 y las del templete se iniciaron en 1502, bien en la cripta preexistente para conmemorar el lugar de retiro del beato Amadeo, a su vez vinculado al lugar de crucifixión de San Pedro en el mismo monte, bien en su conjunto. El patronazgo de los Reyes Católicos está ampliamente documentado,¹¹ es mencionado frecuentemente por la literatura de viajes desde el siglo XVI, quedó manifiesto en 1605 con la colocación de los escudos del rey de España en el nuevo remate de la cúpula, y desde 1628 tuvo una prueba material con el hallazgo fortuito de una inscripción fundacional que fue colocada en el frente del altar de la misma cripta. En concreto, el carmelita descalzo Domingo Ruzola, nacido en Calatayud y conocido en Italia como Domenico di Gesù Maria, acometió la renovación de la cripta con la sustitución de la escalera de acceso desde el interior por dos externas que permitieran la piadosa visita de los fieles, a su vez el ingreso la ventilación e iluminación, y realizó cambios en la decoración como testimonia la misma inscripción conmemorativa que la circunda.¹² En 1627 el carmelita describió el edificio como pequeño y famoso templo de planta circular, hecho por Bramante, al que consideró un excelente arquitecto del rey de España; y un año más tarde, durante las obras de remodelación de la cripta constató el descubrimiento de un mármol con una inscripción que por un lado proporcionaba los nombres de los Reyes Católicos y la fecha de 1502, y por el otro el nombre del cardenal Carvajal,¹³ encargado de poner la primera piedra. Además, en las esquinas observó la presencia de cuatro cavidades circulares con monedas de plata con la imagen del rey

ZUCCARI, Alessandro (ed.): *España en el Gianicolo. San Pedro en Montorio*, Roma, Eurografica Editore, 2006, pp. 57-91. CANTATORE, Flavia: "A proposito del tempietto di San Pietro in Montorio", *Metafore di un pontificato Giulio II (1503-1513)*, Roma, Roma nel Rinascimento, 2010, pp. 457-481.

¹¹ Sobre el apoyo de Fernando de Aragón desde 1480 y sobre la aportación económica desde el Reino de Sicilia entre 1488 y 1508, véase AGUADO, Francisco: *Documentos relativos a la fundación de San Pedro in Montorio*, Roma, 1876. GIORDANO, Rosalia Claudia: "Gli amadeiti e la Sicilia nella costruzione di S. Pietro in Montorio in Roma", *Schede medievali*, 32-33, 1997, pp. 91-98. D'ARPA, Ciro: "Il tempietto di San Pietro in Montorio, la Sicilia e l'istituto giuridico della "Regia Monarchia", 5-6, *Lexicon*, 2007-2008, pp. 37-46. Éste ha señalado que en 1503 se indica que la ayuda es para la iglesia, lo que ha servido para vincularlo a la construcción del templete, capilla externa de la misma. Ha destacado esta fuente de financiación, pero matizado su interpretación CANTATORE, Flavia: "A proposito...", *op. cit.*, 2010.

¹² Esta restauración la publicaría su sobrino Juan Caramuel en 1655. Lo tratan y aportan datos sobre las inscripciones del templete VANNICELLI, Primo Luigi (OFM): *S. Pietro in Montorio e il tempietto del Bramante*, Roma, Tip. Centenari, 1971, pp. 66-70. TIBAUDO, Giuseppe (OFM): "Precisazioni sul tempietto di S. Pietro in Montorio", en *Studi Bramanteschi: Atti del Congresso Internazionale*, Roma, De. Luca, 1974, pp. 513-515. El más detenido estudio en FREIBERG, Jack: "Bramante's...", *op. cit.*, 2005.

¹³ La vinculación y protagonismo del cardenal Carvajal en el templete fue defendida en TORMO, Elías: *Monumentos de españoles en Roma y de portugueses e hispano-americanos*, Roma, Obra Pía, 1939, I, cap. 16, pp. 102-110. Sobre el cardenal Carvajal véase MARIAS, Fernando: "Bramante...", *op. cit.*, 1987; CANTATORE, Flavia: "Un committente spagnolo nella Roma di Alessandro VI: Bernardino Carvajal", en *Roma di fronte all'Europa al tempo di Alessandro VI*, Roma, Ministero per il Benie le Attività Culturali, 2001, vol. 3, pp. 861-871; FERNÁNDEZ DE CÓRDOVA, Álvaro: *Alejandro VI y los Reyes Católicos. Relaciones político-eclesiásticas (1492-1503)*, Roma, Edizioni Università della Santa Croce, 2005, pp. 80-90. Los autores citados destacan el patronazgo español en el convento y, en particular, en el templete, con especial atención al protagonismo del citado cardenal. Como ejemplo de una línea opuesta véase HOWARD, Deborah: "Bramante's Tempietto. Spanish Royal Patronage in Rome", *Apollo*, 136 (368), 1992, pp. 211-217. Califica las evidencias de circunstanciales, y llega a la conclusión de que probablemente los monarcas hispanos no tuvieron parte alguna, o sólo reducida a la cripta. Conclusiones que por un lado descuidan el apoyo de los monarcas al convento mostrado, entre otros, por F. Aguado (1876) y A. de la Torre (1951 y 1962); y por otro, se basan en la cronología inicialmente defendida por Bruschi, que retrasa el inicio de la obra sobre el nivel del suelo a después de 1506. Muestran sin ambages dicho patronazgo los estudios más recientes; por ejemplo, FREIBERG, Jack: "Bramante's...", *op. cit.*, 2005; y CANTATORE, Flavia: *San Pietro...*, *op. cit.*, 2007, pp. 46-54 y 70 y ss.; y "A proposito...", *op. cit.*, 2010.



2

2. Inscripción fundacional del templete, 1502, colocada en el siglo XVII en el frontal del altar de la cripta del templete.

Fernando. Esta piedra, que se colocó en el frontal del altar de la cripta, ha sido objeto de diversas interpretaciones, pero recientemente se ha insistido en su condición de piedra fundacional del edificio.¹⁴

Jack Freiberg se ha centrado en dicha placa de mármol rectangular y de escaso grosor, en la que muchos investigadores han dejado abierta su relación con la cripta, el altar o todo el templete.¹⁵ El historiador norteamericano ha desentrañado buena parte de la historia de este objeto, fundamental para fijar una cronología y entender el programa de exaltación de la corona española en la Roma papal. Las acciones desarrolladas en el lugar donde se defendía que el Príncipe de los Apóstoles sufrió el martirio fueron supervisadas por el cardenal Carvajal, que persiguió el mismo objetivo en las reformas emprendidas en la iglesia de Santa Croce in Gerusalemme. Precisamente, los caracteres de estilo historicista

¹⁴ FREIBERG, Jack: "Bramante's...", *op. cit.*, 2005.

¹⁵ Por ejemplo, véanse las diferentes posturas en el mismo trabajo de J. Freiberg.

de la piedra del templete, evocadores de una mayor antigüedad, los relaciona el autor con el *titulus crucis*, considerado una auténtica reliquia de la Pasión de Cristo, y hallado en 1492 coincidiendo con la llegada a Roma de la noticia de la toma de Granada.¹⁶ Una coincidencia que se interpretó como la aprobación divina a la conquista, y sugirió que la familia real española había sido escogida por Dios para liderar la cruzada final para recuperar para el cristianismo la Ciudad Santa de Jerusalén. La iglesia durante décadas fue objeto de una amplia campaña de propaganda para promover el prestigio de la corona española en Roma, y en la que desde el inicio tuvo un papel destacado el cardenal Carvajal, primero en lugar de Pedro González de Mendoza, cardenal titular ausente, y desde la muerte de éste como titular de la misma.¹⁷

El mármol con la inscripción por dos de las caras fue encontrado en 1628 y a comienzos del siglo XIX, para reparar los destrozos ocasionados en 1798, se completó una de las esquinas con la inclusión de una palabra que cambió su significado. En concreto, en su minucioso estudio J. Freiberg muestra que en este momento se introdujo la palabra *Sacellum* que nombraba todo el edificio, en sustitución en el anverso de la palabra original *Lapidem*.¹⁸ Este hecho hace suponer al autor que la piedra era una reliquia sagrada que había estado presente en el martirio, y es seguro que como tal es tenida desde su hallazgo, e interpreta que fue utilizada como *primus lapis* o primera piedra, a la que incluso se hace mención en el reverso al especificar que el cardenal Carvajal colocó la *primum lapidem*,¹⁹ que se halla en los cimientos siguiendo el ritual marcado por el pontifical, entonces el impreso de Inocencio VIII en 1485. Sin embargo, esta obra como pocas se muestra renuente a todo avance, y aquí reside su enorme riqueza. Realmente, la placa señala que Carvajal colocó la primera piedra, no que esta placa lo sea, y desde luego apenas se ajusta a lo establecido por libros pontificales donde se describe la ceremonia pertinente. El lugar es el indicado, el cimiento, pero no su disposición, como reconoce el propio autor, pues según descripción de 1628 se encontró en "luogo murato attorno con mattoni", aunque lo justifica en la intención de preservar así su integridad. Pero, las referencias procedentes de la Biblia y los Evangelios que reforzaban el carácter alegórico y simbólico de la piedra exigían que fuera *quadratus et angularis*, con cruces inscritas en sus lados, y aunque no establecen la exigencia de inscripciones lo habitual es que contengan frases apotropaicas, razón fundamental de la ceremonia, recogiendo el sentir de las antífonas, salmos y oraciones de claro contenido exorcizador y apotropaico, como mostraba la bendición del agua bendita que se asperja por cruz, piedra y cimientos; así como el contenido de oraciones, salmos y antífonas de referencias constructivas, bendicionales y apotropaicas, la primera de las cuales ya hace mención a la protección frente al Ángel exterminador.²⁰ Además, la capilla externa de la iglesia no estaría sometida a esta exigencia.

¹⁶ FREIBERG, Jack: "Bramante's...", *op. cit.*, 2005, pp. 168-169.

¹⁷ La exaltación de la monarquía española a través de la reforma llevada a cabo en *Santa Croce in Gerusalemme*, puente con la Jerusalén cristiana, y con el cardenal Carvajal como verdadero artífice material, ha sido expuesta en FREIBERG, Jack: "Bramante's...", *op. cit.*, 2005; y PEREDA, Felipe: "Pedro González de Mendoza, de Toledo a Roma. El patronazgo de Santa Croce in Gerusalemme. Entre la arqueología y la filología", *Les Cardinaux de la Renaissance et la modernité artistique*, Villeneuve d'Ascq, IRHIS, 2009, pp. 217-243. El primero incluso en relación con las obras del templete.

¹⁸ (*Lapidem*) *Apostolor(um) Principis martirio sacrum Ferdinandus Hispaniar(um) Rex et Helisabeth regina Catholici post erecta(m) ab eis aedem posuerunt anno salutis Christian(a)e 1502.*

¹⁹ *Bernard(in)us Carvajal Card. S.R.E. primu(m) lapidem, i(n)ecit.*

²⁰ ARCINIEGA, Luis: "La ceremonia de la primera piedra en España: símbolo y memoria", *Las Artes y la Arquitectura*

Podemos concluir que con el estudio de J. Freiberg sobre la inscripción de mármol se ha alcanzado un conocimiento bastante preciso de su historia, pero quedan todavía interrogantes sobre su función exacta. Descartado un uso riguroso del pontifical en la ceremonia de la primera piedra son muchas las posibilidades en diferentes cronologías. En principio parece oportuno rechazar su posible falsificación, aunque fuera providencial su descubrimiento en pleno conflicto entre Urbano VIII y Felipe IV. Por ello, podemos reconocer que pudo formar parte de un tradicional acto de exaltación de los patronos y su representante a través del inicio de las obras, pero sin uso de la liturgia marcada por el pontifical, o que se trata de la reliquia que todo altar debe albergar en su consagración, siguiendo así el pontifical, y a la que se añadiría una inscripción conmemorativa, con intenciones de posteridad (un sentimiento éste muy habitual en el pensamiento italiano de la época y fácilmente comprensible ante las ruinas romanas), y de legitimación y promoción de los fundadores y el cardenal que gestionó desde el inicio las obras y utilizaría las ceremonias públicas en la que vinculaba su nombre al de los monarcas. De cualquier modo, como cien años más tarde recogía el tratadista V. Scamozzi, la tradición estaba muy extendida en todo tipo de construcciones, y aunque no seguían siempre la exigencia de los Pontificales, puesto que la “Fundatio” de un edificio religioso consistía en la aprobación por el obispo del proyecto por su viabilidad económica y por el lugar elegido, debían hacerse bajo ceremonias alejadas de vanidad y superstición, pero con una solemnidad que moviese a la devoción y de la que quedase memoria en el tiempo. Además, como reconocía el arquitecto, estos actos servían para magnificencia de los patronos y disfrute del pueblo²¹.

Las intenciones de la fundación se han vinculado estrechamente a la figura del cardenal Bernardino López de Carvajal en su pretensión de convertirse en vértice del poder político español en Roma e incluso en Papa. En este sentido, F. Marías ha subrayado la coincidencia de la fecha de 1502 que aparece en la citada inscripción junto a su nombre y la apertura del libro del beato Amadeo, *Apocalypsis Nova*, así como su participación en las correcciones que Giorgio Benigno Salviati realizó en el original sobre la personalidad que debía tener el nuevo “*pastor angelicus*” y cuya identidad se arrojaría el cardenal. Las metopas del friso y muy probablemente la cruz que remataría la cúpula eran los elementos que adscribían al cristianismo un edificio de escasa tradición tipológica y que recuperaba el modo congregacional propio de los antiguos. M. Tafuri relacionó la simbología eucarística en las metopas del templete con el *Apocalypsis Nova*, y concluyó que la renovación de la Iglesia profetizada era el tema iconográfico de la obra bramantesca; A. Bruschi se detuvo en la identificación de los objetos litúrgicos, que aluden a la autoridad del Papa y a la Eucaristía; y F. Marías corroboró que el programa de las metopas sigue el texto profético que anunciaba una inflexión en la Iglesia a través de una etapa de renovación moral y espiritual, y que permitiría unir las iglesias de Oriente y Occidente, y se detuvo especialmente en las tres metopas con motivos entrelazados: antorchas, apagavelas y llaves pontificias, que establecerían una alusión a la “profecía de una nueva Iglesia, encabezada por un nuevo pontífice, el profetizado desde tiempo atrás Papa Angélico, que la restituiría –aunque solo fuera anunciado a través del sentido críptico

del Poder, *actas del XIX Congreso CEHA*. 5-8 de septiembre de 2012. Castellón: Universitat Jaume I, 2013, pp. 435-465.

²¹ SCAMOZZI, Vincenzo: *L’Idea dell’Architettura Universale*, Venecia, 1615; Libro VIII, capítulo II, pp. 277-279.

de un trío de metopas- a su pérdida unidad católica original”.²² En este sentido, creemos que los objetos representados tienen una estrecha relación con la ceremonia de la consagración de una iglesia que establecía el pontifical. Numerosas acciones, cada una con su significado, que suponen la toma de posesión del lugar purificado en nombre de Cristo: el suelo se purificaba mediante la aspersion de agua bendita que trazaba una cruz (desde el altar hasta la puerta, y el transepto); en el pavimento, con arena y/o ceniza se trazaba una cruz de san Andrés que unía los cuatro ángulos del edificio, y el obispo con su báculo dibujaba los alfabetos griego (de la alfa a la omega) y latino (de la A a la Z), que también aludía a la unión de las dos Iglesias y era una aspiración vinculada al texto profético; en los muros se dibujaban o inscribían cruces y se arrojaba agua bendita en doce puntos; en el altar con agua y óleo se dibujan cinco cruces (centro y esquinas); y constantemente se recordaba la unción de la piedra por Jacob y sus palabras indicando que aquella era la casa de Dios y la puerta del cielo (Gn 28, 17-22).²³ Esta ceremonia de alto contenido alegórico se produjo en la iglesia del mismo convento en 1500, coincidiendo con el año jubilar, e incluso pudo llevarse a cabo en el patio y templete, entendido como espacio congregacional el primero y su altar el segundo. Realmente el diseño del mismo claustro con el templete en el centro fue concebido sobre ejes radiales equidistantes que desde las cuatro capillas de los ángulos establecía una cruz de San Andrés. El uso de esta ceremonia, que reforzaba la idea de la unión de la cristiandad y quiso arrogarse el cardenal Carvajal a partir del texto profético del beato Amadeo, tal vez pudo suscitar que fuera ridiculizado por sus detractores como “Papa Andrés”.

El interés del cardenal Carvajal en esta obra quedaba vinculado al de los Reyes Católicos y especialmente al de Fernando de Aragón, que en carta de 1488 ya pedía que la iglesia debía ser “complida y acabada (...) mirando que parezca mas la grandeza de quien la faze hazer, en la forma de como ha de ser labrada que no en la grandaria della”.²⁴ De hecho, consta un apoyo constante de financiación desde el reino de Sicilia entre 1488 y 1508. Específicamente la obra se sitúa en un proceso de reafirmación como principales defensores de la cristiandad en su lucha frente a otras confesiones y su promoción de la evangelización:²⁵

²² TAFURI, Manfredo: “«Roma instaurata». Strategie urbane e politiche pontificie nella Roma del primo Cinquecento”, en *Raffaello architetto*, Milán, Electa Editrice, 1984, pp. 59-106; p. 102. MARIAS, Fernando: “Bramante...”, *op. cit.*, 1987, pp. 55-59; cita p. 59. Por su parte Stefano Borsi, que considera que hay indicios estilísticos, técnicos e iconológicos para considerarlo realizado después del pontificado Borgia, asoció la inspiración de la construcción del templete al cardenal Carafa merced a la decoración de las metopas con motivos sacrificiales cristianos, que ya empleó Filippino Lippi en la capilla Carafa en Santa Maria de la Minerva (BORSI, Franco: *Bramante*, *op. cit.*, 1989, ficha 21 del catálogo crítico a cargo de Stefano Borsi). La atribución al cardenal López de Carvajal defendida por Elías Tormo ha sido desarrollada por F. Cantatore en varios de sus trabajos citados, y recientemente se ve consolidada; por ejemplo, FREIBERG, Jack: “Bramante’s...”, *op. cit.*, 2005; FROMMEL, Christoph Luitpold: *Architettura del Rinascimento italiano*, Milán, Skira, 2009, pp. 159-163, y “Bramante and the Origins of the ‘High Renaissance’”, en *Rethinking the High Renaissance. The Culture of the Visual Arts in Early Sixteenth-Century Rome*, Farnham, Ashgate, 2012, pp. 147-176, p. 162.

²³ Sobre la ceremonia véase REPSHER, Brian: *The rite of Church Dedication in the Early Medieval Era*, Lewiston, New York, Edwin Mellen, 1998. DELBEKE, Maarten; SCHRAVEN, Minou (eds.): *Foundation, Dedication and Consecration in Early Modern Europe*, Leiden, Brill, 2012.

²⁴ A partir de la documentación de De la Torre, citada por MARIAS, Fernando: “Bramante...”, *op. cit.*, 1987, p. 32.

²⁵ HOWARD, Deborah: “Bramante’s...”, *op. cit.* 1992. A pesar de su diametralmente opuesta conclusión, la autora contextualiza las razones que podían interesar a los Reyes Católicos, y a Fernando el Católico en concreto, para vincularse a un proyecto que recordaba el martirio del príncipe de los apóstoles y primer obispo de Roma, con lo que mostraban su piedad y devoción, y establecían un símbolo de su papel en la iglesia romana, que incluso fuera una alusión visual al Templo de Salomón.



3

3. Detalle de las metopas del templete, donde puede apreciarse en ambos extremos antorchas, apagavelas y llaves en aspa. También puede reconocerse mitra, naveta de incienso con cucharita, cáliz y patena, candeleros, acetre e hisopo, incensario, libros (probablemente evangelios, misales, rituales o pontificales), cruz pectoral y vinajeras.

en la última década del siglo XV expulsaron a los judíos, completaron el proceso de conquista militar frente a los musulmanes en el sur europeo con la toma del Reino de Granada, y financiaron el descubrimiento de América. Cuatro años después Alejandro VI concedió a Isabel y Fernando el título de Reyes Católicos. Finalmente, él accedería al título de rey de Jerusalén gracias a la conquista de Nápoles.²⁶ Era la culminación de un largo proceso, pues los reyes de Aragón protegieron en Tierra Santa a los franciscanos y sus conventos, sobre los que tenían *ius patronatus*. Además, la acción diplomática permitió que desde finales de siglo XV vincularan el patronato y la custodia de los Santos Lugares que los franciscanos ostentaban. El patronato supuso una aportación económica constante, mientras que el protectorado político lo ejercieron a través del apoyo diplomático;²⁷ por ejemplo, el embajador Pedro Mártir de Anglería consiguió del sultán de Egipto, entonces soberano de Palestina, la protección de los Santos Lugares y los cristianos en oriente, así como el derecho a reparar los edificios en las ciudades vinculadas a la vida de Jesús. Una concesión que se obtuvo en el año 1502, al tiempo que la campaña de Nápoles y que los inicios del templete en Roma, ciudad a la que los peregrinos hacia Tierra Santa debían acudir para obtener la dispensa.

²⁶ Clemente VI en 1342 con la bula *Gratias Agimus* introdujo a favor de los monarcas napolitanos el conocido como Real Patronato de los Santos Lugares, y por el que los franciscanos pasaron a custodiarlos a través de la Custodia de Tierra Santa. Alfonso V lo recibió con la conquista de Nápoles en 1442, pero a su muerte volvió a la casa de Anjou. En octubre de 1501 Aragón y Francia se reparten el trono de Nápoles y en enero de 1504 las tropas de la primera acaban por echar a las de la segunda.

²⁷ EIJÁN, Samuel (OFM): *España en Tierra Santa: Siglo XVII*, Barcelona, Herederos de J. Gili, 1910; *Relaciones mutuas de España y Tierra Santa a través de los siglos*, Santiago de Compostela, 1912; *Hispanidad en Tierra Santa. Actuación diplomática*, Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, 1943; *El Real Patronato de los Santos Lugares en la historia de la Tierra Santa*, Madrid, Ibarra, 1945-1946; SINOPOLI, Mario: *L'Opera della Terra Santa. Contributo storico-giuridico*, Roma, Delegazione di Terra Santa, 1950; VV.AA.: *Custodia di Terra Santa, 1342-1942*, Jerusalén, 1951; "La huella de España en Tierra Santa", monográfico de la *Revista Geográfica Española*, 32, 1952; ARCE, Agustín (OFM): *Miscelánea de Tierra Santa. Tomo III, Jerusalem*, Franciscan Printing Press, 1974 (anteriormente publicado en 1964 y 1968). PICCIRILLO, Michelle (dir.): *La Custodia di Terra Santa e l'Europa. I rapporti politici e l'attività culturale dei Francescani in Medio Oriente*, Roma, Veltro, 1983.

Fernando de Aragón persiguió con denuedo el título de rey de Jerusalén. De hecho, aunque el reconocimiento se otorgó por bula papal en 1510, lo utilizó durante la primera década del siglo XVI. A ello le legitimaba su primacía en los intereses vinculados a Tierra Santa, su combate frente a los musulmanes y, sobre todo, su título de rey de Nápoles. Un derecho dinástico que tempranamente difundió Cristóbal de Santiesteban en su *Tratado de la succession de los reynos de Jerusalem y de Napoles* (Zaragoza, 1503). Su texto sintetizaba la contribución española a través de las excelentes obras del rey Fernando el Católico "en socorro del santo padre", pues envió al Gran Capitán al frente de una gran armada y conquistó a los franceses el reino de Nápoles y otras provincias meridionales italianas, tomó la ciudad de Ostia y otras villas y las devolvió al Papa, por lo que fue recibido en Roma con grandísima fiesta a manera de los triunfos de tiempos pasados. Del clima vivido en este tiempo ofrece testimonio el fresco sobre la toma de Ostia por las tropas españolas, pintado por Rafael en la estancia del Incendio del Borgo. En dicha estancia se incluye su efigie, junto a la de Carlomagno y Godofredo de Bouillon, como *Rex Catholicus Christiani Imperii Propagator*. Culminación de un proceso de propaganda política manifestada a través de la diplomacia, la letra impresa, la fiesta, la liturgia y el patronazgo en Roma.²⁸

La obra de Santiesteban además subrayaba las conquistas españolas frente a los musulmanes, como la de Melilla, elogiada por ser una plaza mantenida en un territorio evidentemente hostil, y que alcanzaba gran trascendencia para el control del Mediterráneo e incluso para un posible avance cristiano, cuyo destino más anhelado era Tierra Santa. En este sentido, a finales del siglo XV, dentro de la fuerte tradición mesiánica, el fraile catalán Joan Alemany profetizó que un monarca español encabezaría a través del norte de África una cruzada sobre Jerusalén, y como David vencería a Goliat. Incluso, el proyecto de Cristóbal Colón de abrir nuevas vías comerciales con Oriente y descubrir las minas del rey Salomón, se presentaba como un medio de financiación. Aspiración que mantuvo hasta sus últimos días, como muestra su inacabado libro y recopilación de citas proféticas del mismo sesgo *Liber sive Manipulus de auctoritatibus, dictis, ac sentiis et prophetis circa materiam recuperande sancte civitatis, et montis Dei Syon*.²⁹ El mismo cardenal Carvajal fue un ferviente defensor de una nueva cruzada en África y Oriente Medio que permitiera la reconquista de Jerusalén. Ya en su discurso sobre la caída de Baza anunciaba la caída

²⁸ FERNÁNDEZ DE CÓRDOVA, Álvaro: "Reyes Católicos": mutaciones y permanencias de un paradigma político en la Roma del Renacimiento", en *Roma y España. Un crisol de la cultura europea en la Edad Moderna*, Madrid, Seacex, 2007, pp. 133-154. BAKER-BATES, Piers: "A Mean for the Projection of "soft Power": "Spanish" Churches at Rome: 1469-1527", en *Foundation, Dedication and Consecration in Early Modern Europe*, Leiden, Brill, 2012, pp. 155-181.

²⁹ Sobre la fuerte impronta de las profecías del momento y el impulso de conquista hacia Tierra Santa véase MILHOU, Alain: *Colón y su mentalidad mesiánica en el ambiente franciscanista español*, Valladolid, Cuadernos franciscanistas, 1983; especialmente parte II, cap. III. También "Propaganda mesiánica y opinión pública: las reacciones de las ciudades del reino de Castilla frente al proyecto fernandino de cruzada (1510-11)", en *Homenaje a José Antonio Maravall*, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 1985, vol. III, pp. 51-62. WEST, Delno C.; KLING, August: *The "Libro de las profecías" of Christopher Columbus*, Gainesville, University of Florida, 1991. DURAN, Eulalia; REQUESENS, Joan: *Profecía i poder al Renaixement: text profètics catalans favorables a Ferran el Catòlic*, Valencia, Eliseu Climent, 1997. DURAN, Eulalia: "El mil·lenarisme al servei del poder i del contrapoder", en *De la unió de coronas al Imperio de Carlos V*, Barcelona, 2001, vol. II, pp. 293-308. Sobre el ambiente profético en Roma REEVES, Marjorie (ed.): *Prophetic Rome in the High Renaissance Period*, Oxford, Clarendon Press, 1992; y específicamente el trabajo citado de Nelson H. Minnich. MORIS GUERRA, Anna: "Il profetismo al tempo di Alessandro VI", en *Roma di fronte all'Europa al tempo di Alessandro VI*, Roma, Ministero per i beni e le attività culturali, 2001, vol. 3, pp. 961-970.

del Reino de Granada, que en su opinión prefiguraría la conquista de Jerusalén,³⁰ y al tiempo que se erigía el templo apoyó la confección de la carta geográfica del mundo «Kunstmann II» (1502–1506), en la que aparecen sus armas sobre el gran árbol del paraíso terrestre situado en África, y cuyo fin redundaba en la idea de cruzada y expansión del cristianismo.³¹

La legitimación de los reyes hispanos en la tradición cristiana también se alimentaba en estas fechas en la fantástica falsificación histórica del dominico Annio de Viterbo de 1498. La obra por obvios motivos ensalza los orígenes de Roma y Viterbo, y de los de linajes como los Borgia, pues fue escrita en la proximidad del papa Alejandro VI, y de los monarcas hispanos, dado que fue dedicada a los Reyes Católicos. En este caso, haciendo creer que se basaba en Beroso caldeo, citado por Plinio, estableció la lista de los primeros veinticuatro reyes de Hispania (denominada Celtiberia por el babilonio), de los que había de procedencia bíblica, clásica y egipcia, y que se iniciaba con la legendaria figura de Túbal (2174 a. C., 143 después del diluvio), nieto de Noé, tal y como propusiera ya el arzobispo Rodrigo Ximénez de Rada en el siglo XIII.³² Precisamente se ha destacado cómo el templo igualmente respondería a la construcción histórica realizada por Annio de Viterbo, y que daría resultado a una arquitectura remota, etrusca, propia de los orígenes fundacionales de la ciudad.³³

Las profecías de finales de siglo anunciaban papas y reyes dispuestos a emprender grandes empresas de gran trascendencia para la cristiandad, y ambos eran de *Hispania*, una tierra cuyos reyes descendían de Túbal según supuesta erudición. Y en gran medida este camino hacia Jerusalén como el de cualquier peregrino o cruzado, debía comenzar por la ciudad papal para obtener la licencia. Así lo establecía el “Tratado de Roma” que en 1498 publicó en Zaragoza el aragonés Martín Martínez de Ampíes al inicio de su traducción de la obra de Bernhard von Breidenbach, deán de Maguncia, *Peregrinatio in terram Sanctam* (Mainz: 1486), ilustrado por Erhard Reuwich con espléndidos grabados en madera con vistas de ciudades.³⁴ Evidentemente, en el ámbito de Fernando el Católico se extendía una exaltación de la inercia conseguida en Granada y que hiciera *de facto* y no sólo *de iure* el título de rey

³⁰ *In commemoratione Victoriae Bacensis Civitatis apud sanctum Iacobum Hispanorum de urbe*, Roma, 1490. LÓPEZ DE CARVAJAL, Bernardino (con introducción, traducción y notas de Carlos de Miguel Mora): *La conquista de Baza*, Granada, Universidad de Granada, 1995.

³¹ SCAFI, Alessandro: “The African Paradise of Cardinal Carvajal: New Light on the “Kunstmann II Map,” 1502-1506”, *Renaissance and Reformation*, 31-2, 2008, pp. 7-28.

³² Así lo recoge el dominico en “*De primis temporibus et quatuor et vigintini regibus primus Hispaniae et eius antiquitate*”, incluida en su *Comentaria super opera auctorum diversorum de antiquitatibus loquentium*, Roma, 1498. Una reciente revisión de este tema en CABALLERO, José Antonio: “Beroso y Giovanni Nanni (Annius Viterbensis): modelos para el relato de los tiempos míticos en la historiografía española”, *Revue des Études Anciennes*, 111-1, 2009, pp. 197-215.

³³ A partir del estudio de J. Ackerman (1983) sobre el uso de columnas toscanas y el aparejo almohadillado en el siglo XVI y la definición de un “estilo papal”, se ha destacado su origen en el *tempietto* justificado por el trabajo del dominico de Viterbo. ROWLAND, Ingrid: “Bramante’s Etruscan Tempietto”, *Memoirs of the American Academy in Rome*, 51/52, 2006/2007, pp. 225-238.

³⁴ BREIDENBACH, Bernhard von (traducción y “Tratado de Roma” de Martín Martínez de Ampíes): *Viaje de la Tierra Sancta*, Zaragoza, Pablo Hurus, 1498. Edición facsímil Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1974. En la descripción urbanística usó los *Mirabilia Urbis Romae*, para los monumentos de época romana la *Narratio de mirabilibus urbis Romae* atribuida a Gregorio el Anglo, y para las iglesias y estaciones que debían visitar los peregrinos la *Historia e descriptio urbis Romae cum indulgentiis, reliquiis et stationibus eius ecclesiarum*, véase al respecto DARBORD, Bernard; GARCÍA DE LUCAS, César: “Presentación del *Tratado de Roma* de Martín Martínez de Ampíes”, en *Libros de viaje y viajeros en la literatura y en la Historia*, Murcia, Universidad de Murcia, 2005, pp. 95-118.

de Jerusalén usado por el Rey Católico. Una gloria que, por extensión, enorgullecía y encumbraba a la comunidad española en Roma, súbditos de poderosos monarcas cristianos, y razón por la cual sus miembros se mostraban tan proclives a desarrollar programas de exaltación de sus señores. Por ejemplo, Bernardino López de Carvajal, cardenal de Santa Croce in Gerusalemme y desde 1503 patriarca de Jerusalén, así como responsable por el monarca de las obras de San Pietro in Montorio desde 1498, también unió nominalmente los dos enclaves sagrados en lugares distantes del Mediterráneo mediante su patrocinio en las dos fundaciones romanas.³⁵

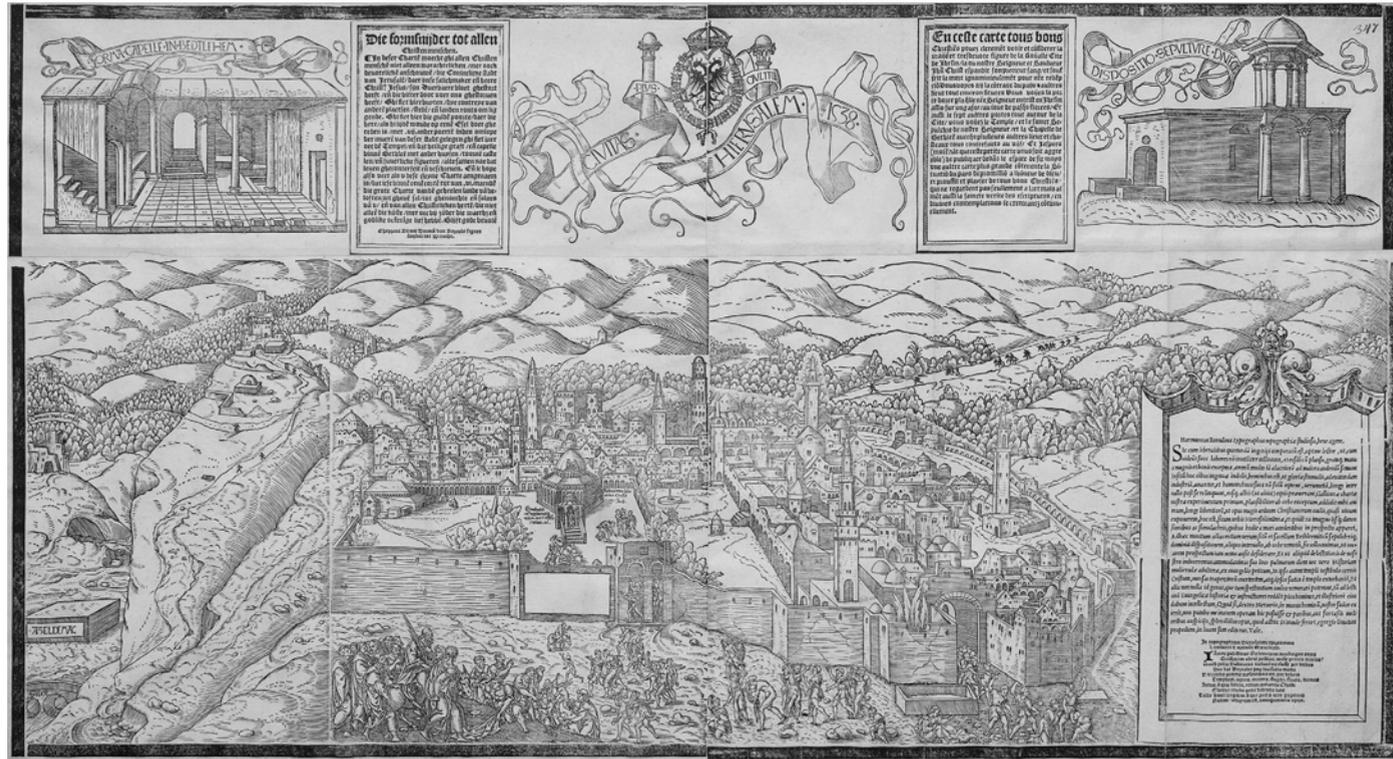
El prestigio del título de rey de Jerusalén y la misión de ocupar sus dominios en beneficio de la cristiandad fueron mantenidos en el tiempo. Alonso Gómez de Figueroa que en 1514 publicó en Valencia una obra sobre el Gran Capitán,³⁶ conquistador de Nápoles y con ello facilitó a la monarquía hispana el título de reyes de Jerusalén, incluyó su posible viaje a Tierra Santa relatado en verso, recordó la responsabilidad de conquistar los lugares santos y para tal fin solicitó la unión de las potencias cristianas. Obviamente todas las esperanzas recaían en el rey de Jerusalén, como mostraban la decoración de Santa Croce in Gerusalemme, que celebraban las glorias de los Reyes Católicos y Carlos V, y mostraban su confianza en que éste reconquistara Tierra Santa. En tiempo del Emperador se realizaron grabados en los que el escudo imperial tomó posesión de Jerusalén y Roma, constatándose un cuidado que después se relajó. En 1554 el Emperador cedió el reino de Nápoles y el de Jerusalén a su hijo el príncipe Felipe, para que viajase a Inglaterra con mayor dignidad, y es uno de los títulos que encabezan los cenotafios de ambos en El Escorial. Por otro lado, la vinculación de los monarcas con estos prestigiosos edificios, o la pretensión de que se vincularan por su alto poder simbólico asociado a la monarquía, hizo que durante el primer cuarto del siglo XVII se establecieran similares preocupaciones en Roma y Jerusalén. En el templo a través de la intervención de 1605 en la rampa y plaza de acceso al convento y en la cúpula del templo, y en 1628 en la cripta, mientras que en el Santo Sepulcro en este lapso se pidió apoyo al monarca para substituir la cúpula.

El pequeño edificio, claustral y además extramuros de la ciudad, adquirió una inusitada fama. En principio justificada por razones estrictamente artísticas y después mantenida en parte por haber sido costeadado por los Reyes Católicos. Sin embargo, inicialmente una relación inversa es la que presenta la obra de Andrea Fulvio *Antiquitates Urbis*, publicada en 1527, que sin citar al arquitecto, menciona que el convento franciscano, fue reformado por Fernando el Católico, y que el templo mostraba una apariencia que recordaba el de Tívoli.³⁷ La omisión al beato Amadeo, que ya será frecuente, muestra el cambio de

³⁵ Estos vínculos del cardenal se exponen en FREIBERG, Jack: “Bramante’s...”, *op. cit.*, 2005. CANTATORE, Flavia: “A propósito...”, *op. cit.*, 2010.

³⁶ GÓMEZ DE FIGUEROA, Alonso: *Alcázar imperial de la fama del Gran Capitán*. Diego de Gumiel, Valencia, 1514. Edición moderna por Luis García-Abrines, Madrid, CSIC, 1951. Estudio en TENA TENA, Pedro: “Alonso Gómez de Figueroa: una biografía incompleta”, *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 9, 1990, pp. 187-203.

³⁷ FULVIO, Andrea: *Antiquitates Urbis*. 1527; L. II, f. XXVII. Traducido al italiano *Opera de Andrea Fulvio delle antichità della Città di Roma*, Venetia, 1543; L. II, ff. 87v-88. Actualizado por FERRUCCI, Girolamo: *L’antichità di Roma di Andrea Fulvio antiquario romano*, Venetia, Girolamo Francini, 1588. Casi doscientos años más tarde Francesco Milizia también destacó la arquitectura del templo y la relación tipológicamente con los templos de Tívoli y Vesta.



4

4. Herman Beerntz van Borculo, *Civitas Hierusalem*, vista de Jerusalem con escenas del Evangelio, escudo imperial flanqueado por las columnas de Hércules y fecha 1538, a los lados la cripta de Belén y el Santo Sepulcro. 406 x 746 mm. Utrecht, Centraal Museum, inv. no. 6.869.

los intereses vinculados al proyecto, de los que prevaleció la atención de los monarcas españoles por el segundo lugar más importante dedicado a la veneración del primer pontífice, y el valor artístico del monumento erigido para tal fin.

Numerosos dibujos manifiestan el interés suscitado por el edificio, bien como estudio o reelaboración, como la emprendida por Rafael en el cartón sobre la predicación de san Pablo en el areópago de Atenas (1511) para el tapiz encargado para la Capilla Sixtina,³⁸ y cuya reproducción mediante el grabado por Marcoantonio Raimondi en 1520-22 justifica una fortuna iconográfica que alimentó su fama. De la escuela del citado Raimondi se considera la obra de la primera mitad del siglo XVI en la que San Ambrosio rechaza el ofrecimiento del emperador Teodosio de entrar en la iglesia, y que incluye una explícita representación del templo.³⁹ No obstante, su éxito se debió principalmente a que apareciese representado, valorado y

³⁸ Sobre algunos de estos dibujos y su distinción de diversas propuestas de Bramante véase BRUSCHI, Arnaldo: *Bramante...*, op. cit., 1969, pp. 497-501 y 995 y ss. BORSI, Franco: *Bramante...*, op. cit., 1989, ficha 21 del catálogo crítico a cargo de Stefano Borsi; y WERDEHAUSEN, Anna Elisabeth: "Il tempietto di Bramante a Roma", en *Rinascimento. Da Brunelleschi a Michelangelo. La Rappresentazione dell'architettura*, Milano, Bompiani, 1994, pp. 510-514. En este caso se detiene en los realizados hacia 1530 por Aristotile da Sangallo. GÜNTHER, Hubertus: "Copie da Bramante fra i disegni degli Uffizi", *Opus Incertum*, 5, 2008, pp. 77-85; especialmente pp. 81-84. En el mismo monográfico de esta revista destacamos el trabajo de FROMMEL, Christoph L.: "Proposte per una revisioni del Corpus dei disegni di Bramante", *Opus Incertum*, 5, 2008, pp. 39-55.

³⁹ GIRONDI, Giulio: *Architettura e incisione nel '500: tra antichità classica e classicismo rinascimentale*, Mantova, Sometti, 2010, pp. 27-33.

alabado en los más difundidos tratados de arquitectura del siglo XVI: Sebastiano Serlio en su Libro III (1540),⁴⁰ en el que entre ejemplos de la Antigüedad incluyó algunas obras contemporáneas como los proyectos de Bramante para San Pietro in Montorio y la basílica de San Pedro, y a quien unos años antes, en su libro IV (1537), calificó como "inventore et luce della buona e vera Architettura"; y Andrea Palladio en su Libro IV (1570).⁴¹ Ambos tratadistas siguieron el camino de A. Fulvio de incluir la mención del templo en su estudio de la antigüedad romana, pero se centraron en la figura del arquitecto, que el primero omitió, mientras que ellos hicieron lo propio con el patronazgo español, muy probablemente porque el boloñés apostó por el apoyo francés para financiar la publicación de su obra.

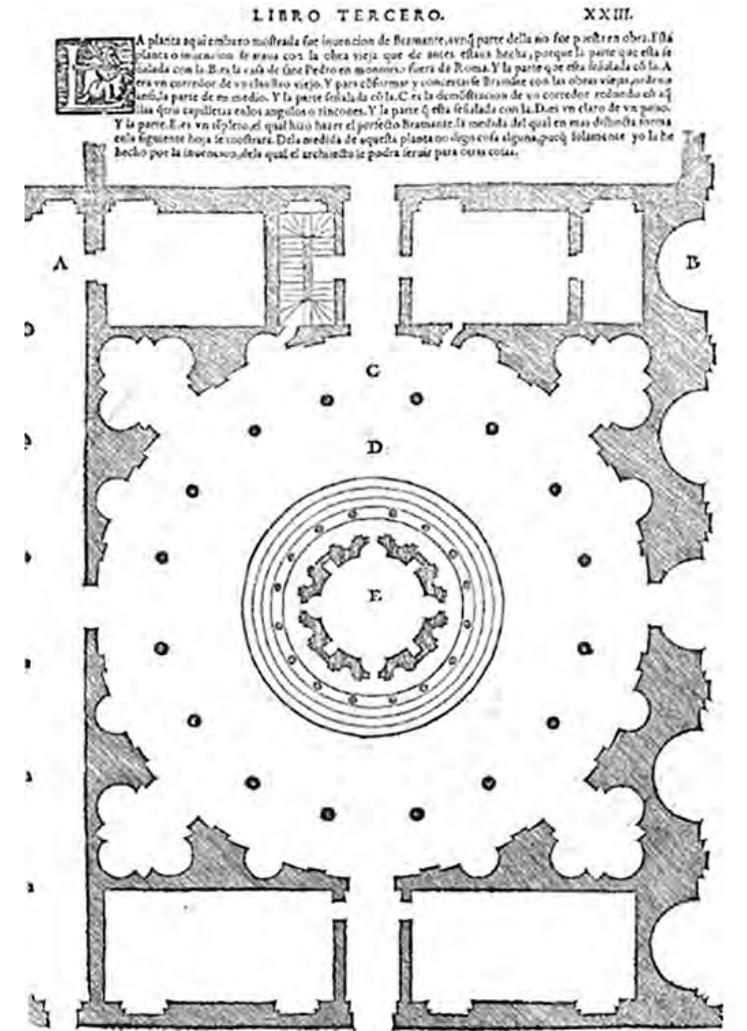
Serlio, que conoció a Bramante en Roma, señaló que el templo se erigió para solemnizar el lugar donde se creía fue crucificado el Apóstol San Pedro, y reprodujo el proyecto inicial que incluía claustro y peristilo circulares, inscritos en un cuadrado con esquinas de capillas mixtilíneas treboladas. El primero compuesto de 16 columnas con un diámetro de 1'5 metros. Una solución de connotaciones simbólicas⁴² que hubiera alterado la relación con su entorno, proporcionando mayor diafanidad, coherencia y monumentalidad, y hubiera aumentado la apariencia centrífuga del templo, una obra que se ha relacionado con el teatro marítimo de villa Adriano, y cuyas implicaciones cosmológicas, el simbolismo heliocéntrico, funcionan como símbolo de Pedro y de su iglesia, y "cuya acción se irradia por los cuatro puntos cardinales", un entusiasmo alimentado en el pontificado de Alejandro VI por evangelizar los nuevos territorios y continentes descubiertos,⁴³ y del que da buena muestra el citado mapa patrocinado por el cardenal Carvajal.

⁴⁰ SERLIO, Sebastiano: *Il Terzo libro di Seb. Serlio Bolognese, nel quale si figurano e descrivono le Antichità di Roma e le altre cose che sono in Italia*, Venezia, Francesco Marcolini da Forli, 1540. En 1550 se publicó la edición francesa de este libro, en 1552 la española junto al libro IV.

⁴¹ BRUSCHI, Arnaldo: "Palladio e gli architetti del suo tempo. Qualche brevissima considerazione", en *Palladio 1508-2008: il Simposio del cinquecentenario*, Venezia, Marsilio, 2008, pp. 96-99.

⁴² Sobre su reconstrucción hipotética y exposición de los profundos y universales significados de la obra, a partir de su diseño, las partes que lo conforman, el uso del lenguaje de los números y de las proporciones, evocación de la ciudad ideal... BRUSCHI, Arnaldo: *Bramante...*, op. cit., 1969, pp. 465, 1.004-1.005; y *Bramante...*, op. cit., 1987, pp. 207-222. FROMMEL, Christoph Luitpold: "La città...", op. cit., 2002, pp. 80-81.

⁴³ BRUSCHI, Arnaldo: *Bramante*, op. cit., 1987, cita en p. 210. BORSI, Franco: *Bramante*, op. cit., 1989, ficha 21 del catálogo crítico a cargo de Stefano Borsi.

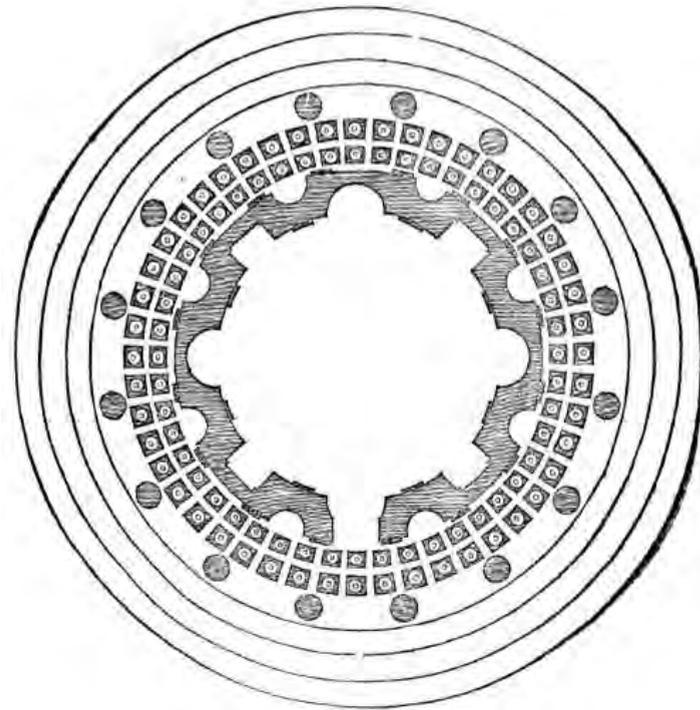


5a

5a. Sebastiano Serlio. Tercero y cuarto libro de *Architectura...* traducido de Toscano en romance Castellano por Francisco de Villalpando Architecto, Toledo, Juan de Ayala, 1552, f. XXIII.

DE LAS ANTIGVEDADES.

Nla hoja pasada he dicho que he de mostrar aquel templo que hizo Bramante particularmente, el qual no es muy grande, pero no fue hecho sino solamente por el moro de San Pedro Apostol, pero en el propio lugar se dice que fue crucificado. Este templo es medido como el pie Romano antiguo, el qual pie es repartido en diez y seys partes iguales llamadas digitos, y cada dígito es de cinco minutos. Esta medida de este templo se halla en el panteón, porq es el mismo con que el fue medido. El diametro de este templo es de pared a pared, son veinte y cinco pies y veinte y dos minutos. El ancho del ídportal q anda al rededor del templo es de siete pies. El grueso de las columnas es de seis pies y veinte y cinco minutos. El ancho de la puerta del templo es de tres pies y medio. Y aquellos cuadrados con los Tondos en medio, q estan al rededor del templo en el ídportal, es la demostracion de unos arcos que venian sobre las columnas, de los quales era cubierto todo el ídportal. El grueso de la pared es de cinco pies. Las medidas de todas las otras cosas se podran entender por estas primeras.



5b

5b. Sebastiano Serlio. Tercero y cuarto libro de Architectura... traducido de Toscano en romance Castellano por Francisco de Villalpando Architecto, Toledo, Juan de Ayala, 1552, f. XXIIIv.

Como apuntó A. Bruschi, el *tempietto* muestra una extraordinaria vitalidad, pues es “un edificio que permite interpretaciones críticas opuestas, cargadas de intelectualismo y de cultura”, y que en gran medida surgen del efecto visual que produce en el espectador.⁴⁴ Y en esta invitación a indagar en los profundos y universales significados de la obra, opinamos que esta sucesión de anillos, además de atender ideales humanísticos, establecía a través de la iconografía de la planta arquitectónica una expresión de la difusión del ideal cristiano a partir de Pedro, y por extensión de sus sucesores en el pontificado. Los anillos concéntricos a modo de ondas en el agua podían evocar el legado desde Pedro, el pescador que a través de la fe caminó sobre las aguas (Mateo, XIV, 29-31).⁴⁵ Una asociación que pudo encontrar inspiración en el precedente tipológico conocido por Bramante para su diseño: el teatro Marittimo de Villa Adriano, una isla circular circundada por una columnata concéntrica. Agua que en el cristianismo tiene una incuestionable importancia de regeneración, y que justifica en buena medida el éxito de las veneras, asociadas en el cristianismo al bautismo, y en las que en el mismo templete se hace un amplio uso. Además, entre la enorme riqueza alegórica que tiene la piedra en los textos bíblicos, destaca la roca de Horeb de la que Moisés hizo brotar agua (Ex 17, 5), y que el cristianismo identificará con la roca espiritual que representaba a Cristo (Co 10, 4). Esta alusión a la expansión del cristianismo, en una época de grandes descubrimientos y conquistas, con la esperanza de la conversión mediante el bautismo, tiempo después en la plaza de San Pedro se convertiría en recepción

de toda la comunidad de fieles, como el propio Bernini expuso quiso expresar con su columnata abrazando a la cristiandad.

Palladio sentenció que “*Bramante sia stato il primo a meter in luce la buona, e bella Architettura, che da gli Antichi fin’a quel tempo era stata mascota*”. Una afirmación que en el templete se sustentaba en su carácter conmemorativo, su tipología de planta centralizada y su lenguaje formal centrado en un sistema de órdenes, que unía el estudio de Vitruvio y las mismas

⁴⁴ BRUSCHI, Arnaldo: *Bramante*, op. cit., 1987, p. 222.

⁴⁵ La imagen de la Iglesia como nave es muy frecuente en la iconografía cristiana, y en el frontal del propio altar de la celda aparece como arca flanqueada por los escudos de los Reyes Católicos. Esta representación se ha contextualizado en el deseo de realizar una arquitectura evocadora de los orígenes fundacionales romanos con Túbal, nieto de Noé, expuestos por Annio de Viterbo. ROWLAND, Ingrid: “Bramante’s...”, op. cit., 2006/2007.

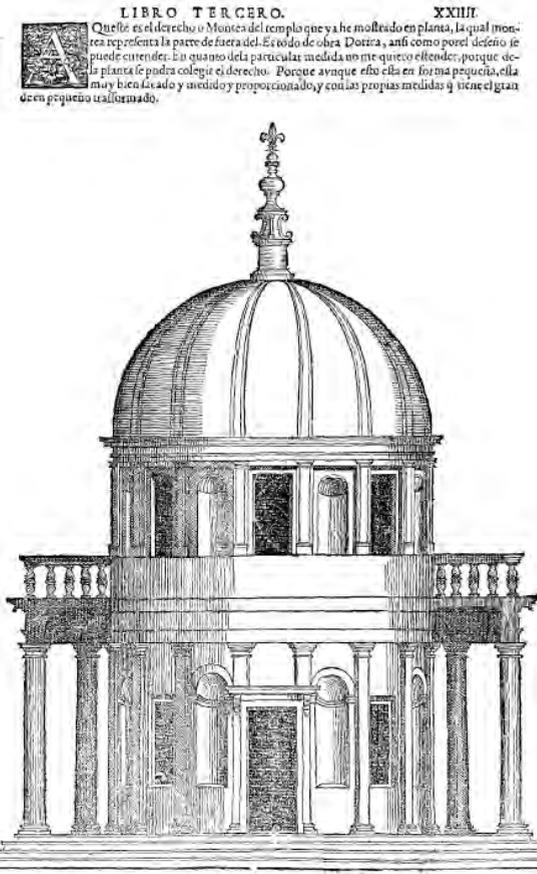
ruinas romanas, pero que adquirió un rango superior al quedar encargado de diseñar los grandes edificios en el ambicioso pontificado de Julio II (1503-1513): basílica de San Pedro, el patio de Belvedere y las logias vaticanas. Sin embargo, su fama quedó en gran medida vinculada a la tinta, puesto que sus proyectos y obras en Roma se transformaron; por ejemplo, en San Pedro con la muerte del Papa y poco después del arquitecto se inició una continua dialéctica entre la planta centralizada que arranca con Bramante y la basilical que finalmente se impuso con Maderno en el primer cuarto del siglo XVII, así como otras técnicas justificadas por las grietas en los pilares y arcos torales que obligaron al replanteamiento de la cúpula finalizada en 1590, otras formales...; o en el Belvedere, transformado hacia 1580; e incluso, aunque en menor medida, en el propio templete de San Pietro in Montorio.⁴⁶

La obra de Bramante fue universalmente conocida, o al menos potencialmente conocible, a través de la amplia difusión del tratado de Serlio. En concreto, el libro III (1540) y el IV (1537) se editaron en España en 1552⁴⁷ y la obra fue reimpresa años después. En los dos libros se utilizaron las estampas de la primera edición, pero el texto de la de 1544.⁴⁸ Además, en 1566 se publicaron en Venecia los cinco primeros libros, reeditados en 1569 con el extraordinario, y en 1584 los siete (aunque el libro VI no se encontró hasta el siglo XX y el llamado hasta entonces VI es el publicado inicialmente como extraordinario), con reedición

⁴⁶ No se realizó el claustro circular y en el templete son bien conocidas algunas intervenciones: la de 1604-5 en la cúpula, de gran importancia para matizar muchos estudios proporcionales del edificio, y de la que quedan los escudos de Felipe III en el cupulín, lápida conmemorativa y escudo de Fernando Pacheco, marqués de Villena y embajador español en Roma; la de 1628 en la cripta, cuya bóveda hacia mediados de siglo (ya bajo gobierno de los frailes franciscanos Reformados, y con la salida de los franciscanos Observantes a los que se unieron los amedeitas en 1568) se decoró con estucos policromados y dorados con escenas de la vida de san Pedro; la de 1804-5 en la cubierta de la cúpula; la restauración integral de 1826-30, incluido el patio que queda configurado como ha llegado hasta nuestros días, llevada a cabo por Giuseppe Valadier y en la que se colocó nuevo revestimiento de plomo en la calota; las de mediados del siglo XIX; y ya en el XX las de 1930, 1978 y 1997. Sobre las mismas véase DELFINI, Gabriella; PENTRELLA, Ruggero: “S. Pietro in Montorio. La Chiesa, il convento, il tempietto”, en *Fabbriche romane del primo 500. Cinque secoli di restauri*, Roma, fratelli Palombi, 1984, pp. 17-109. HUMANES, Luisa F.: *Restauración...*, op. cit., 2002.

⁴⁷ SERLIO, Sebastiano: *Tercero y cuarto libro de Architectura de Sebastián Serlio Boloñés, en los quales se trata de las maneras de cómo se pueden adornar los edificios: con los exemplos de las Antigüedades. Agora nuevamente traducido de Toscano en romance Castellano por Francisco de Villalpando Architecto*, Toledo, Juan de Ayala, 1552; el templete se reproduce en ff. XXIII-XXIIIv. Existe una edición facsímil, con introducción de George Kubler, de 1977; así como otra edición facsímil de 1990.

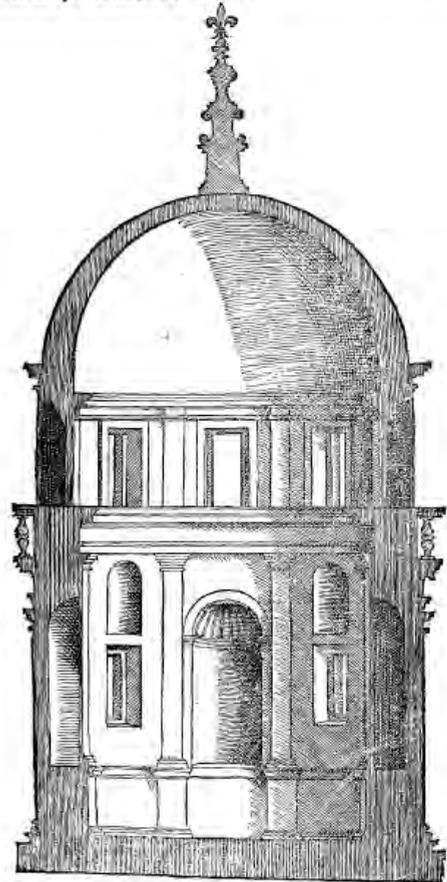
⁴⁸ PANIAGUA SOTO, José Ramón: “Sobre la teoría de la arquitectura en España en el siglo XVI. Fecha y fuentes de la traducción castellana del tratado de arquitectura de Sebastián Serlio”, *Anales de Historia del Arte*, 5, 1995, pp. 179-187. En general, sobre la traducción del siglo XVI véase BUSTAMANTE, Agustín; MARIAS, Fernando: “El Escorial y la cultura arquitectónica de su tiempo”, en *El Escorial en la Biblioteca Nacional. IV Centenario del monasterio de El Escorial*, Madrid, Dirección General del libro y bibliotecas, 1985, pp. 117-148 y 149-219.



5c

5c. Sebastiano Serlio. Tercero y cuarto libro de Architectura... traducido de Toscano en romance Castellano por Francisco de Villalpando Architecto, Toledo, Juan de Ayala, 1552, f. XXIV.

A he mostrado en la hoja pasada la parte de fuera del templo de San Pedro en Montorio, el qual hizo Bramante architecto: agora quiero mostrar la parte de dentro, y porq̃ como ya esta dicho, es hecha con tal proporcion, q̃ el architecto para hallar todas las medidas, considero las de la planta, como esta dicho. Y avnq̃ este templo parece de muy grande altura, porq̃ excede de dos anchos, no dexa de tener buena proporcion en obra, por las aberturas de las ventanas y de los encañamientos q̃ en el ay, de donde la vista se viene a escapar, y la tal altura no offende ni parece mala y tambien por las Cornijas que son duplicadas, las quales como andan al rededor y contienen buena lalida ocupan muy gran parte de la altura. Y con tanto el templo parece harro mas baxo alas que le miran que el es en efecto.



5d

5d. Sebastiano Serlio. *Tercero y cuarto libro de Architectura... traducido de Toscano en romance Castellano por Francisco de Villalpando Architecto*, Toledo, Juan de Ayala, 1552, f. XXIVv.

en 1600 y nueva edición en 1619.⁴⁹ La estructura de sus libros en las que prioriza la imagen, que es acompañada por un texto de estilo directo, contribuyó a su popularización a través de múltiples ediciones, lo que a su vez facilitó que durante generaciones se convirtiera en el principal difusor de las antigüedades romanas, de la arquitectura clasicista romana y de su propia concepción.

Por su parte, la obra de A. Palladio, manuscrita hacia 1555 y publicada en 1570, también tuvo numerosas ediciones, aunque más tardías traducciones, muchas de ellas incluso parciales,⁵⁰ por ejemplo, el Libro IV donde se recoge el análisis del Templo de San Pietro in Montorio no se tradujo al castellano hasta el siglo

⁴⁹ Entre las ediciones modernas destacamos la reimpression de la edición de 1619 en 1964, Ridgewood, N.J.; la reimpression de la edición veneciana de 1584 en 1978, Bolonia; y el facsímil de la edición veneciana de 1600 y estudio de Carlos Sambricio bajo el título *Todas las obras de arquitectura y perspectiva de Sebastiano Serlio*, Oviedo, Colegio Oficial de Aparejadores de Asturias, 1986. Así como la edición de V. Hart y R. Hicks, *Sebastiano Serlio on architecture*, New Haven- Londres, 1996 y 2001, II vols. La revisión de las familias de ediciones en VENE, Magali: *Bibliographia serliana, Catalogue des éditions imprimées des livres du traité d'architecture de Sebastiano Serlio (1537-1681)*, Paris, Picard, 2007. En éste, por su importancia en las ediciones en castellano, cabe advertir que las venecianas de 1544 (según la portada) de los libros III y IV las menciona como de 1545, fecha de aparición.

⁵⁰ PALLADIO, Andrea: *I Quattro Libri dell'Architettura... Ne'quali, dopo u breve trattato de'cinque ordini, & di quelli, avvertimenti, che sono più necessari nel fabricare si trata delle case private, delle Vie, de i Ponti, delle Piazze, de i Xisti, et de' Tempii*, Venezia, Doménico de Franceschi, 1570. Otras ediciones en 1581, 1601, 1616, 1642 y 1711 en Venecia; y en 1796, en Vicenza, la obra de Bertotti Scamozzi, *Le fabbriche e i disegni di Andrea Palladio*. En 1645 apareció la traducción al francés de Pierre Le Muet bajo el título *Règles des cinq ordres d'architecture dont se sont servi les anciens, traduits de Palladio*; y en 1650 la obra *Les quatre livres de l'architecture*. Las ediciones al inglés aparecieron en 1721, 1726 y 1738. En España Juan del Ribero Rada realizó una traducción al castellano en 1578, pero quedó manuscrita; en 1625 apareció la traducción del primer libro a cargo de Francisco de Praves, por Juan Lasso; y en 1797 la Imprenta Real de Madrid publicó los dos primeros libros traducidos e ilustrados por José Francisco Ortiz y Sanz. Existe facsímil de la edición de 1570, con notas y comentario de O. Cariati, en Milán, Ulrico Hoepli, 1945; también ediciones facsímiles en 1968 y 1980. De la edición en castellano de 1797 hay edición en Barcelona, Alta Fulla, 1987. Entre las ediciones críticas en español destacamos, con introducción de Javier Rivera, *Los cuatro libros de Arquitectura*, Madrid, Akal, 1988. El mismo autor se realizó el estudio que precede al facsímil del libro I (1625) y al manuscrito del libro III, publicados en Valladolid, Colegio Oficial de Arquitectos en Valladolid - Junta de Castilla y León, 1986.

XX. No obstante, como en el caso de su predecesor concedió un destacado papel a las ilustraciones que diseñó personalmente, priorizando la claridad a través de la proyección geométrica plana y que convirtieron su tratado en frecuente objeto de consulta. En un plano meramente escrito, y tampoco traducido quedaron las palabras de G. Vasari que ensalzaron al arquitecto y a su templete por su “*proporzione, ordine e varietà*”.⁵¹

Los tratadistas italianos, que siguen a A. Fulvio al incluir el templete en el análisis de las obras de la Antigüedad, invierten el interés de los actores, pues se centran en Bramante y no citan el apoyo financiero de los reyes españoles, ni siquiera citan el tiempo de Alejandro VI. Incluso, Vasari aborda la obra en el apartado dedicado a las obras de Julio II, momento en el que debió finalizarse. Un cierto sincretismo se produjo en obras que hablaban de las antigüedades de Roma al tratar el templete entre la línea expuesta por Fulvio, que destacaba su inclusión por su relación tipológica con la Antigüedad romana y apuntaba el apoyo del rey Fernando al convento, y la de Serlio, que se centraba en el arquitecto. Así sucede con la obra de Bernardo Gamucci *Libri quattro dell'antichità della Città di Roma*, publicada en 1565 y reeditada en 1588.⁵² En una obra dedicada sólo a la antigüedad romana, pues prometía hablar en el quinto libro de las cosas realizadas en su tiempo dignas de memoria, incluye la descripción e imagen del templete. De la ubicación del convento destaca que es un excelente mirador hacia la ciudad, de la iglesia que fue reformada por el rey español, como hacían constar sus reales insignias, y por Clemente III cuando era cardenal; ofrece nuevas noticias hasta sus días; y del templete, “*per beltà pareggiato alle piu bell'opere de gli antichi*”, que era de tiempos de Julio II y en él Bramante recuperó la arquitectura antigua a pesar de ser una obra de escasas proporciones.

Roma era una ciudad que concentraba peregrinos, cardenales y embajadores, y como señalaba E. A. Nebrija en el prólogo de *Vocabulario español-latino* también a abundante clero para tratar temas de rentas de la iglesia, a legisladores en busca de fórmulas de derecho civil o canónico, a mercaderes..., y a estudiosos de la Antigüedad,⁵³ en su caso desde los 19 años en su deseo de recuperar el latín. Además y progresivamente en aumento, para muchos la visita a Roma, cualquiera que fuera su motivo, era inseparable de la admiración por sus vestigios. Magistralmente lo describe Miguel de Cervantes en una de sus famosas novelas, en la que califica Roma como “Reyna de ciudades, y señora del mundo”, y donde su protagonista Tomás Rodaja “Visitó sus templos, adoró sus reliquias, y admiró su grandeza: y assi como por las uñas del Leon se viene en conocimiento de su grandeza y ferocidad, assi el sacó la de Roma por sus despedaçados marmoles, medias, y enteras estatuas, por sus rotos arcos, y derribadas termas, por sus magnificos Porticos y Amphiteatros grandes, por su famoso, y santo rio, que siempre llena sus márgenes de

⁵¹ VASARI, Giorgio: *Le vite...*, op. cit. 1550, p. 598. FREIBERG, Jack: “Vasari's Bramante and the Renaissance of Architecture in Rome”, en *Reading Vasari*, London, Philip Wilson and Athens, GA: The Georgia Museum of Art, 2005, pp. 132-146.

⁵² GAMUCCI, Bernardo: *Libri quattro dell'antichità della Città di Roma, raccolte sotto breuita da diversi antichi et moderni scrittori*, Venecia, Gio. Varisco, 1565; descripción y grabado de su exterior e interior pp. 176-177. Una nueva edición aumentada y corregida por Thomasso Porcacchi apareció con el título *Le antichità della città di Roma raccolte sotto breuita da diversi antichi & moderni*, Venecia, Giouanni Varisco & compagni, 1588.

⁵³ NEBRIJA, Elio Antonio: *Vocabulario español-latino de Elio Antonio Nebrija*, h. 1495.



6a

6a y b. Bernardo Gamucci, *Libri quattro dell'antichità della Città di Roma, raccolte sotto breuita da diversi antichi et moderni scrittori*, Venecia, Gio. Varisco, 1565, pp. 176 y 177.

agua, y las beatifica con las infinitas reliquias de cuerpos de Martires, que en ellas tuvieron sepultura (...).⁵⁴ El personaje también se maravilló con los puentes, las calles, el concurso de visitantes y el colegio de cardenales..., y realizó la estación de las siete basílicas. Actividades para las que existía desde la Edad Media un género que se puso al servicio de la constante demanda ejercida por los peregrinos en Roma: los *Mirabilia Urbis Romae*, texto anónimo compuesto hacia el siglo XII, pero compilatorio y traducido al italiano en el XIII y ampliamente modificado, principalmente desde el citado siglo hasta el XIV. Estas guías siguieron evolucionando durante la Edad Moderna⁵⁵ y llegaron a atender a una clientela

⁵⁴ CERVANTES, Miguel de: *Novela del licenciado Vidriera*, Madrid, Juan de la Cuesta, 1613 (primera edición de 1604), ff. 113-114.

⁵⁵ Sobre estas guías véase, por ejemplo, POLLAK, Oskar (editado por Ludwig Schudt): *Le guide di Roma. Materialien zu einer Geschichte der römischen Topographie*, Wien-Augsburg, Gregg International Publishers, 1930 (reeditado en 1971). D'ONOFRIO, Cesare: *Visitiamo Roma mille anni fa. La città dei Mirabilia*, Roma, Romana Società Editrice, 1988. ROSSETTI, Sergio: *Rome. A bibliography from the invention of printing through 1899*, Florence, L.S. Olschki, 2000-2004, vols. IV. MARSHALL, Amy: *Mirabilia urbis Romae: Five centuries of guidebooks and views*, Toronto, University of Toronto, 2002.



6b

específica, cuya segmentación venía dada especialmente por el idioma.⁵⁶ Así, por un lado, se eliminaron muchas leyendas y aspectos endogámicos, y se incluyeron otros de utilidad para el viajero, al igual que otros culturales y artísticos, y frecuentemente se acompañaron de imágenes, como sucede en la *Descrizione delle chiese di Roma... brevemente raccolte da M. Andrea Palladio* a partir del opúsculo *L'Antichità di Roma...* (Roma y Venecia, 1554)⁵⁷ del mismo afamado arquitecto. En el pequeño libro describe topográficamente la situación y características de los principales edificios de la Roma antigua, y quedó asociado a muchas de las numerosas guías de la ciudad, algunas en castellano; por ejemplo, las de 1573,⁵⁸ 1589, 1600... Otros proyectos se centraron en las manifestaciones artísticas, como *Le cose maravigliose dell'alma citta di Roma* (1541) de Girolamo Franzini, que fue ampliamente reeditado y aumentado, y traducido al castellano desde 1589; y algunas atendieron una demanda de mayor erudición y reflexión en el gabinete, como la *Roma Antica e Moderna* (1643 y de numerosas reediciones) de Federico Franzini.

Las obras que se tradujeron al castellano incidieron en la comitencia española en San Pietro in Montorio y llegaron a omitir el nombre del arquitecto, aunque citan obras de otros artistas en la iglesia conventual, como Rafael. Así sucede con varias guías publicadas en Roma: la de Josepe de los Ángeles en 1575 y la de Tito y Pablo Dianos en 1589, que apuntan: "aquella capilla redonda fuera della dicha yglesia, es el lugar donde fue puesto en cruz san Pedro Apostol, y Paulo tercero concedió muchas indulgencias como parece escrito en una piedra de marmol encima de la puerta para yr a la dicha capilla y agora ay vna lindísima sepultura hecha de Julio III a su tío el Cardenal de Monte".⁵⁹ En el nuevo siglo las cosas cambiaron poco. Francisco de Cabrera Morales mantuvo el mismo texto, aunque reprodujo el interior y exterior del templete sin citar su arquitecto.⁶⁰ Guglielmo Facciotti, no incluyó referencia al templete ni lo reproduce, aunque cita la reforma costeadada por el rey de España en la plaza del convento y rampa de acceso a ella,⁶¹ y así se mantuvo con su traducción al castellano en 1628 y en las ampliaciones de 1647 y 1661.⁶² Lo mismo sucede con la obra de Pietro Martire Felini de 1610, varias veces reeditada, y traducida al castellano en 1619 y con reproducción del interior del templete, y con la información más detallada sobre la indulgencia plenaria concedida por Pablo III a los visitantes de esta capilla desde el domingo de la Pasión hasta la octava de Pascua, y a los que celebraran misa, y cita la obra mandada por el rey a su embajador el marqués de Villena en rampa

⁵⁶ Sobre las guías publicadas en español véase CÁMARA, Alicia: "De España a Roma. Peregrinar con guía en el Siglo de Oro", en *Roma y España. Un crisol de la cultura europea de la Edad Moderna*, Madrid, Seacex, 2007, vol. II, pp. 767-779.

⁵⁷ PUPPI, L.: *Andrea Palladio*, Milán, Electa, 1973, p. 443. El texto describía las iglesias de Roma por cuestiones de liturgia, y fue ampliamente transformado a partir de 1566 en las guías de la ciudad.

⁵⁸ *Mirabilia Romae*, Roma, Herederos de Antonio Bladii, 1573. A instancia de Julio del Prado desde la comunidad de Santiago de los Españoles.

⁵⁹ *Mirabilia Romae. A donde se trata de las Yglesias, Reliquias, Estaciones...*, Roma, Josepe de los Angeles, 1575, pp. 17-18. *Las cosas maravillosas de la sancta ciudad de Roma: donde se trata de las Yglesias, Reliquias, Estaciones...*, Roma, Tito y Pablo Dianos, 1589, pp. 21-22. Otras ediciones ampliadas se publicaron en 1628, 1647 y 1661.

⁶⁰ CABRERA MORALES, Francisco de: *Las iglesias de Roma con todas las reliquias y estaciones...*, Roma, Luis Zannetti, 1600. Especial atención en CÁMARA, Alicia: "De España...", *op. cit.*, 2007.

⁶¹ *Le Cose Meravigliose Dell'Alma Città Di Roma...*, Roma, Facciotti, 1608. También en Roma, Per Il Facciotti, 1640.

⁶² *Las cosas maravillosas de la sancta ciudad de Roma...*, Roma, Guillermo Facciotti, 1628. Nuevas ampliaciones en 1647 (a instancia de Juan Antonio Delfini, y dedicado a don Íñigo Vélez de Guevara y Tassis), 1661 y 1678.

de acceso y plaza, incluyendo buenas pinturas en sus paredes.⁶³ Poco después se hizo la fuente, que ya recoge Gabriel Díaz Vara Calderón, quien aportó nuevas noticias históricas de los orígenes del convento, pero poco sobre el templete, “capilla redonda, entallada de varios mármoles”, que ni siquiera reproduce.⁶⁴ Parquedad sobre este tema que siguió Juan Bautista Vaccondio en el siguiente siglo.⁶⁵

En general, las guías de Roma usaron planchas que representaban el templete de manera aproximativa,⁶⁶ pero desde luego suficientes como inspiración compositiva, y sus textos fueron altamente endogámicos y no aprovecharon las posibilidades propagandísticas, en buena parte por tratarse de traducciones de intereses ajenos. Así lo evidencia la traducción de la guía de Guglielmo Facciotti, puesto que originalmente no incluyó referencia al templete ni lo reproduce, aunque cita la reforma costeada por el rey de España en la plaza del convento y rampa de acceso a ella hacia 1605,⁶⁷ y así se mantuvo con su traducción al castellano en 1628, a pesar de estar dedicada al cardenal Gaspar de Borja y Velasco, descendiente de Alejandro VI bajo cuyo papado se inició el templete, y continuador de Carvajal como titular de Santa Croce in Gerusalemme. El cardenal de la familia Borja, como su predecesor que puso la primera piedra del templete, era en buena medida responsable de la defensa de los intereses de la monarquía española en Roma, y con la misma intención costeó la mitad de la reforma de la cripta del templete en 1627-1628, en plena tensión con el Papa. Sin embargo, nada de esto justificó unas palabras en las ampliaciones de la misma guía en 1647 y 1661.⁶⁸

Un mayor detalle visual ofrecieron los tratados de Serlio y Palladio, que en el caso del primero estuvo sometido a una curiosa mudanza. Concretamente, el libro III (1540), al que tanto debe la fortuna crítica de Bramante y particularmente el templete, nada dice del patronazgo del rey hispano en dicha capilla y en su representación aparece rematado por una flor de lis, que pudiera hacer referencia a Paulo III (papa entre 1534-1549), miembro de la casa Farnesio cuyo emblema son seis flores de lis, pero al tiempo dejaba una imagen más permanente vinculada al símbolo de la realeza francesa en plena disputa entre el emperador y el rey francés. Circunstancias comprensibles si tenemos en cuenta que el tratadista dedicó dicho libro al “Cristianissimo re Francisco” (I de Francia) en la edición de 1540, en su deseo de conseguir el apoyo del rey a su ambicioso proyecto por entregas. La dedicatoria permaneció en 1544 en la edición nuevamente veneciana y de F. Marcolini,

⁶³ FELINI, Pietro Martir: *Trattato nuovo delle cose maravigliose dell'alma Città di Roma...*, Roma, Bartolomeo Zannetti, 1610, p. 33. También aparece en 1615 y 1625. *Tratado nuevo de las cosas maravillosas de la alma ciudad de Roma. Compuestas por F. Pedro Martyr Felini...*; traducida en lengua Española por el muy Reuerendo P. F. Alonso Muñoz, Roma, Bartholome Zannette a instancia de Iuan Domingo Franzini y herederos de Hieronymo Franzini, 1619, p. 45.

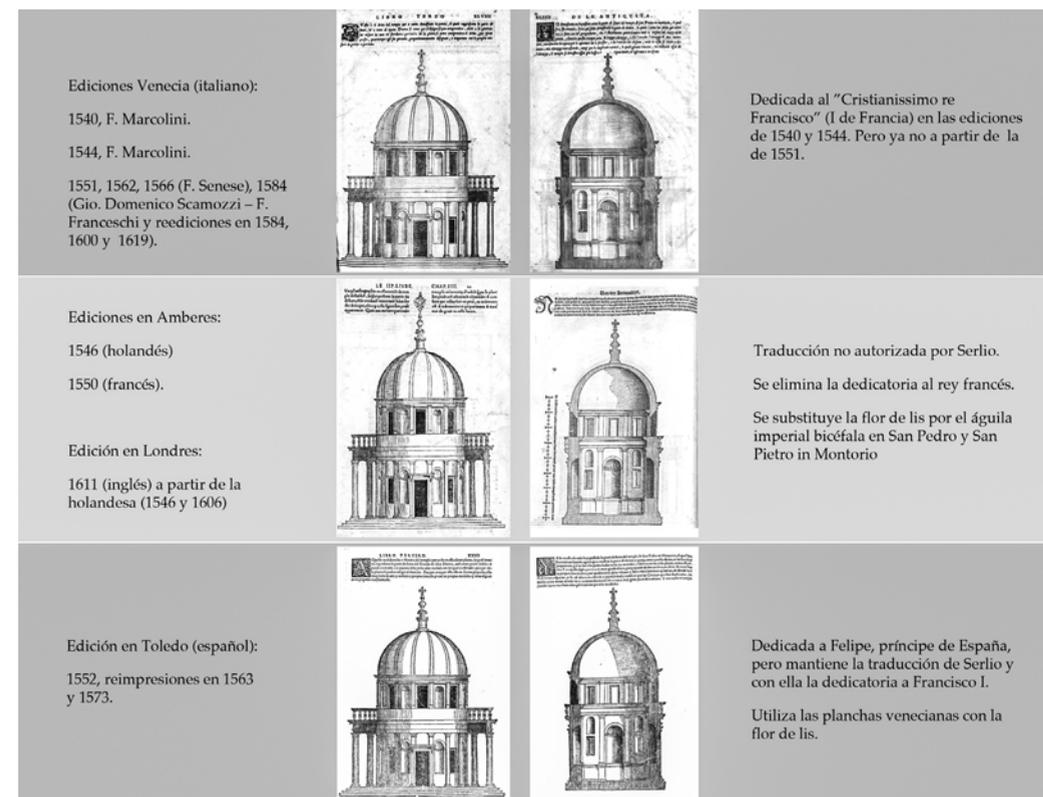
⁶⁴ DÍAZ VARA CALDERÓN, Gabriel: *Grandezas y Maravillas de la Inçlyta y Santa Ciudad de Roma, cabeza y compendio del Orbe, madre de todos los fieles, y roca inexpugnable de la Sancta fe Catholica*, Madrid, Joseph Fernandez de Buendia, 1673, pp. 473-474.

⁶⁵ VACCONDIO, Juan Baptista: *Las Cosas maravillosas de la Santa Ciudad de Roma...*, Roma, Roque Bernabé, 1711. También en 1720 y una edición ampliada en Roma, Zenobii, 1729.

⁶⁶ BORSI, Franco: *Bramante, op. cit.*, 1989, ficha 21 del catálogo crítico a cargo de Stefano Borsi. Señala como ejemplo del carácter aproximativo de las representaciones Gamucci (1565 y 1569, p. 176-177v) y Francino (1588, ff. 21-21v). Además, señala que no se cita a Bramante, como tampoco en Baldinucci (1610) y P.M. Felini (1610, p. 40).

⁶⁷ *Le Cose Meravigliose...*, op. cit., 1608. También sirve de testimonio la inscripción.

⁶⁸ Véase nota 62.



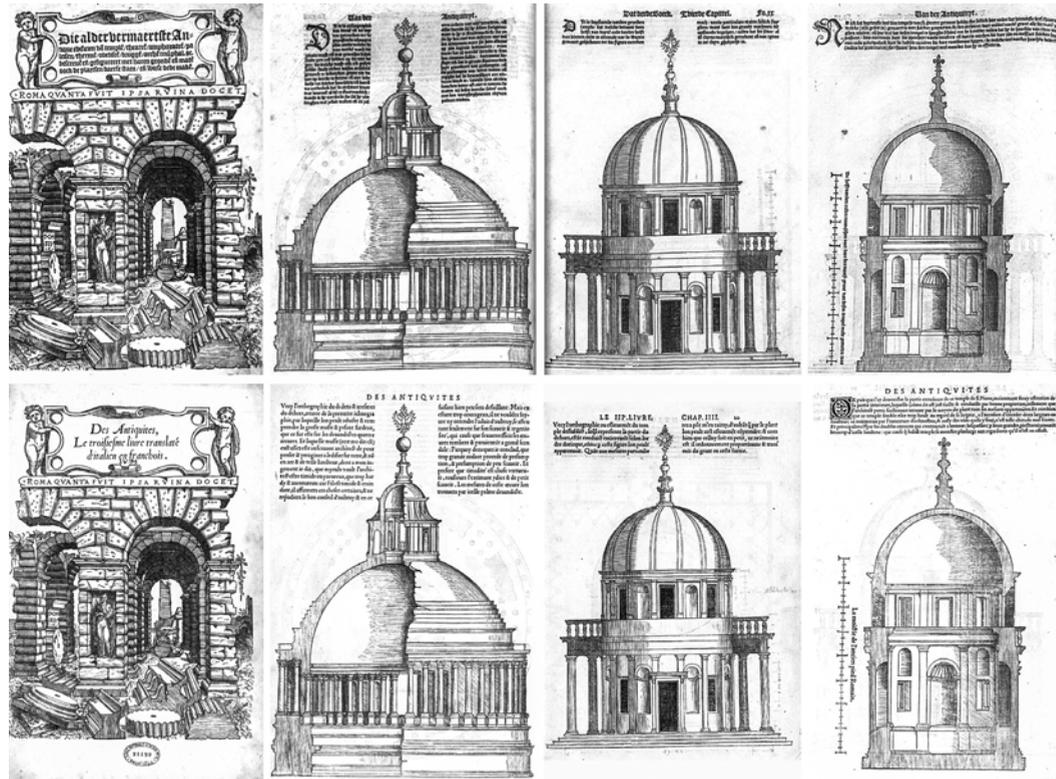
7a

pero ya no en las de 1551, 1562, 1566, 1584... , aunque sí mantuvieron las mismas planchas con la flor de lis. El hecho era lo suficientemente contradictorio como para que en círculo del emperador Carlos V las ediciones de Amberes, con traducción no autorizada por Serlio, al flamenco en 1546 y al francés en 1550 (también al inglés en 1611 a partir de ediciones de 1546 y 1606), se eliminase la dedicatoria al rey francés y se substituyera la flor de lis por el águila imperial bicéfala en el remate de la representación de la basílica de San Pedro y del templete de San Pietro in Montorio, aunque para la reproducción de su sección e interior se mantuvo la plancha de la edición veneciana con la flor de lis. No obstante, el cambio en la principal imagen de los edificios muestra el interés por vincular al emperador y rey de Jerusalén con el centro de la cristiandad y la continua defensa de la misma. Un cuidado que también se observa en el grabado, fechado en 1538, que muestra la ciudad de Jerusalén con amplio escudo imperial flanqueado por las columnas de Hércules y el lema “Plus Ultra”.

En esta labor de propaganda alegórica desempeñó un papel fundamental Pieter Coecke van Aelst, pintor y editor establecido en Amberes después de otras estancias, como las de Roma y Costantinopla, lo que le permitió entrar en contacto con Tierra Santa. Pieter Coecke está detrás de algunos de los más excelentes programas de exaltación de Carlos V a través del diseño de cartones para tapices, como los de la serie de la campaña de Túnez,

7a. Tabla comparativa de los grabados del templete en diferentes ediciones del Libro III de Sebastiano Serlio.

7b. Tabla comparativa de los grabados de la cúpula de San Pedro y el templete en las ediciones de Amberes de 1546 y 1550 del Libro III de Sebastiano Serlio.



7b

o mediante el diseño de arquitecturas efímeras, como las de la entrada del príncipe Felipe en Amberes en 1549, que además dibujó para llevarlas al grabado un año más tarde. Como editor, publicó en holandés un extracto del Vitruvio en 1539 y emprendió traducciones de los diferentes libros de Serlio.⁶⁹ Una empresa que no contó con la autorización del boloñés, y en la que en muy diversas acciones se entrecruzan motivos comerciales y políticos. Los textos y dedicatorias introducidos por ambos autores a sus diferentes ediciones son testigos de los hechos. Así, en plena búsqueda del apoyo francés, Serlio dedicó la segunda edición de su Libro IV (1541) a Alfonso de Ávalos, marqués del Vasto y lugarteniente del emperador en Italia, probablemente como intento de contrarrestar los apoyos a Pieter Coecke tras la edición en holandés del mismo libro en 1539 y tener privilegio imperial para la edición francesa del Libro III un año más tarde. A su vez, Coecke tras la citada dedicatoria de Serlio se decidió a hacer un uso parecido, pero de dirección opuesta: la traducción al francés del Libro IV (1542) lo dedicó a la reina María de Hungría, gobernadora de los Países Bajos, y en el que publicó al alemán un año más tarde al rey Fernando I, rey de Hungría y Bohemia, ambos hermanos de Carlos V. Además, cuando publicó en holandés el Libro III (1546) obvió el nombre del boloñés y la dedicatoria que éste hizo al rey francés, y sustituyó de los exteriores de los dos edificios bramantescos la flor de lis por

⁶⁹ DE LA FONTAINE VERWEY, Herman: "Pieter Coecke van Aelst and the publication of Serlio's book on architecture", *Quaerendo*, 6, 1976, núm. 2, pp. 167-194. OFFERHAUS, Johannes: "Pieter Coecke et l'introduction des traits d'architecture aux Pays-Bas", en *Les Traités d'Architecture de la Renaissance*, París, Picard, 1988, pp. 443-452.

el águila bicéfala. Coecke se apropió de la obra de Serlio, relegando su nombre o incluso haciéndolo desaparecer, y en el Libro III devolvió la vinculación hispana que Serlio ocultó a los edificios que mejor se identificaban con el Papado desde San Pedro.

La cultura visual desempeñó un importante papel de representatividad y legitimación en el entorno imperial, aunque como hemos señalado con alguna incoherencia, como mantener el diseño de las ediciones venecianas, con flor de lis, en la plancha del interior del templete. Pero ésta se vuelve realmente sorprendente en la edición realizada en Toledo en 1552, puesto que el frontispicio lleva el escudo de España y la dedicatoria se dirige a Felipe, príncipe de España, mas centrado en planteamientos artísticos y alejada del uso político de la imagen mantiene el texto de Serlio, incluida la dedicatoria a Francisco I, y utiliza las planchas venecianas con la flor de lis. En las reimpresiones de 1563 y 1573 simplemente se cambiaron los folios iniciales, incluido el título de Felipe, ya rey de España, pero se mantuvo hasta la dedicatoria al rey francés.

Evidentemente mucho se había relajado el programa que pudo alentar el patronazgo real en la capilla redonda del convento de San Pietro in Montorio. Al menos en parte este hecho podría evidenciar cómo los Austrias "dilapidaron el patrimonio icónico del último Trastámara", el *Rex Catholicus Christiani Imperii Propagator* que acompañaba su efigie en la estancia del Incendio del Borgo.⁷⁰ Aunque tal vez los Austrias del siglo XVI no sintieron una necesidad similar de justificación en Roma y el proceso de sacralización de su imagen culminó en El Escorial, un nuevo Templo de Salomón, construido en el centro de España pero con aspiraciones universales. Otro asunto es el de sus sucesores, que necesitaban mostrar la continuidad de una preeminencia, y en este sentido resulta significativo el gran protagonismo que el escudo de Felipe III adquiere en cuatro de los lados del remate del templete en la reforma de 1605, en el final del poco favorable a los intereses hispanos pontificado Clemente VIII, y evitando la incongruencia mostrada por la obra que más contribuyó a su difusión, el libro III del artista boloñés. En el mismo primer cuarto del siglo también se solicitó ayuda para reformar la cúpula del Santo Sepulcro y para la que Pedro Téllez-Girón y Fernández de Velasco, III duque de Osuna, en su condición de virrey de Nápoles (1616-1620), y con posibles pretensiones a eliminar el prefijo a su título (poco después fue apresado acusado de la "conjuración de Venecia" para debilitar el poder español en el norte de Italia y aspirar al dominio de Nápoles), propuso substituir la cúpula por una de fábrica, con amplio tambor con ventanas con vidrieras, calota y linterna proporcionada. Una cúpula bajo un diseño plenamente renacentista, que tenía como claros precedentes conceptuales las propuestas de Bramante para la basílica de San Pedro y para el mismo templete de san Pietro in Montorio.

⁷⁰ FERNÁNDEZ DE CÓRDOVA, Álvaro: "Reyes...", *op. cit.*, 2007: cita p. 154.

Hay consenso en reconocer que la influencia de Bramante en España fue reducida.⁷¹ La llegada de artistas italianos dedicados a las artes figurativas y el viaje de artífices españoles a tierras italianas no lo modificó, pues como señaló F. Marías cuando en España se despertó el interés por el Renacimiento otros eran los referentes.⁷² En este sentido resulta elocuente la reciente hipótesis de que Berruguete hiciera un dibujo de la pintura de *San Pietro in Montorio*, cuya idea creativa pertenecía al gran maestro Miguel Ángel, aunque su ejecución definitiva fuera de Piero d'Argenta,⁷³ pero que siga sin evidenciarse una impronta arquitectónica. Sin embargo, sí se aprecia un reconocimiento desde la cultura arquitectónica española.⁷⁴ Así, Juan de Arfe y Villafañe en su tratado de sesgo enciclopédico compuesto por cuatro libros con magníficas ilustraciones que tratan de geometría, anatomía, proporciones arquitectónicas, humanas y animales...,⁷⁵ sigue en los órdenes a Serlio, y en la introducción establece una sintética y perspicaz periodización de la arquitectura española que presenta una inflexión con la recuperación de la obra antigua con el estudio de Alberti, Bramante y Peruzzi, que Siloé y Covarrubias introdujeron, pero mixta con obra moderna o gótica, y que culminaba en El Escorial, que en su opinión superaba la Antigüedad. Idea que coincidía plenamente con las intenciones de fray José de Sigüenza, cronista de la Orden de San Jerónimo y especialmente del citado monasterio, y que fruto de la rivalidad en la fábrica compara a Juan Bautista de Toledo, a quien no conoció, con Bramante, elude en lo posible a Juan de Herrera, y magnifica a fray Antonio de Villacastín.⁷⁶ Y aunque se descarta la influencia directa en la custodia de El Escorial, obra expresamente relacionada con el templete de Bramante, no cabe duda de que la propia mención al arquitecto establecía un vínculo con rasgos conceptuales muy importantes. Por ejemplo, la planta centralizada, que está presente en la medalla conmemorativa del inicio del mismo monasterio jerónimo: el

⁷¹ El más completo análisis se halla en MARIAS, Fernando, "Bramante...", *op. cit.*, 1987: 17 y ss.; cita p. 7. Específicamente niega una relación directa del templete con la custodia realizada por Jacopo da Trezzo para El Escorial, y apuntada por Federico Zuccaro en 1586, así como del diseño conventual romano con el palacio de Carlos V en Granada de Pedro Machuca, que derivaría más de reinterpretaciones postbramantescas.

⁷² MARIAS, Fernando, "Bramante...", *op. cit.*, 1987. Identifica la escasa presencia de Bramante en España en razones históricas (cuando se despierta el interés por lo que se hace en Italia ya hay otros protagonistas) y funcionales (no hay interés por las tipologías en las que destacó). Sobre la circulación de artistas véase MARIAS, Fernando: *El largo Siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento Español*, Madrid, Taurus, 1989. La llegada a España de artistas desde lugares con fuerte presencia política española y afectados por acontecimientos políticos en BURKE, Peter: "Artist, circulation and encounters", en *The Grand Atelier. Pathways of Art in Europe (15th-18th Centuries)*, Bruges, Die Keure, 2007, pp. 23-28.

⁷³ PARRADO DEL OLMO, Jesús María: "La Estigmatización de San Francisco, de Alonso Berruguete, y una pintura desaparecida de *San Pietro in Montorio*", *BSAA arte*, LXXVII, 2011, pp. 63-68.

⁷⁴ MARIAS, Fernando: "Bramante...", *op. cit.*, 1987, pp. 8-17. Construye su discurso, entre otros, a través de Francisco de Holanda (1548), Serlio en castellano (1552), el padre Sigüenza (1605), Pacheco (1638), Caramuel (1663), de Andrade (1695), Ardemans (1760)...

⁷⁵ ARFE Y VILLAFANE, Juan de: *De varia commensuración para la escultura y arquitectura*, Sevilla, Andrea Pescioni y Juan de León, 1585 (libros I y II) y 1587 (libros III y IV). Otras ediciones en: Madrid, 1675; Madrid, Librería José Matías Escribano, 1773; Madrid, Plácido Barco López, 1795; Madrid, Imprenta Real, 1806. Esta última es una edición corregida, aumentada y mejorada con estampas por Pedro Vicente y Antonio Rodríguez siguiendo las tendencias de finales de la Ilustración. Entre las ediciones facsímiles y críticas destacamos: Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1974 (libros I-II) y 1978 (libros III-IV), con estudio de Antonio Bonet Correa. La edición facsímil de la de 1773 en Oviedo, Colegio de Aparejadores y Arquitectos de Asturias, 1977; y la de 1585 con prólogo de Francisco Íñiguez, Valencia, Albatros, 1979.

⁷⁶ SIGÜENZA, fray José de: *Tercera parte de la historia de la Orden de San Jerónimo*, Madrid, Imprenta Real, 1605. Ediciones de la obra, incluida la Segunda parte... (1600) y la Tercera parte... (1605), en Madrid, Nueva Biblioteca de Autores Españoles, 1907 y 1909, con introducción de Juan Catalina García. Sólo la parte dedicada a la fundación del monasterio en Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1927; Madrid, Aguilar, 1963, y Madrid, Turner, 1988.

anverso muestra el retrato de Felipe II inscrito en corona de laurel y el reverso un convencional templo circular con la inscripción "*Pietas Philippi 1563*",⁷⁷ un edificio muy distinto al monasterio o a su iglesia, ya definido tras la corrección del arquitecto italiano Francesco Paciotto al diseño de Juan Bautista de Toledo.⁷⁸ El representado en la medalla es un edificio centralizado, de evidente connotación clásica, pero cuya adaptación cristiana recuerda el templete de san Pietro in Montorio.

Evidentemente la evocación no es una copia, y esta situación deja muchas posibilidades de interpretación, pero parece indudable que la cita al edificio se utilizó asociada a la figura de San Pedro y a la de la Monarquía hispana. De lo primero sirva el cuadro que Cristóforo Il Pomarancio, director de la decoración de San Juan de Letrán y San Pedro con motivo del jubileo de 1600, realizó para esta última en 1604 con la escena de San Pedro, Ananías y Safira, y en cuyo fondo se aprecia el edificio bramantesco que conocía bien, pues su maestro Niccolò Il Pomarancio realizó los frescos del claustro del convento en el que se halla. De lo segundo, me gustaría resaltar una obra grabada por el citado Pieter Coecke, editor y traductor de la obra de Serlio, en el libro sobre el recibimiento del príncipe Felipe en Amberes en 1549, y con ediciones en diferentes idiomas un año más tarde en la misma ciudad. En concreto, me refiero al templo de Jano que culmina el arco triunfal de los españoles atribuido a Francisco de Montesa y al mismo Coecke. Con él se alababa la labor de Carlos V, que siguiendo el ejemplo de Octavio Augusto mantuvo cerrado el templo de la Guerra, y se mostraba el deseo de que el príncipe continuara esta acción. Se representó como un "*temple rondt*" con 12 columnas jónicas de metal. La imagen del edificio y los obeliscos que lo flanquean tienen impronta serliana;⁷⁹ en concreto, el edificio presenta en sus dos cuerpos y balaustrada una evocación de la reproducción del templo de Bramante en el Gianicolo, donde el mismo dios tenía altar en época romana. Son evidentes las diferencias del edificio efímero por el número de columnas, el orden empleado y el uso de dos entradas en eje perpendicular al principal del recorrido. Sin embargo, este hecho probablemente se deba a la representación del fundador mitológico de Roma mediante dos caras mirando hacia ambos lados de su perfil, y el efecto final difiere del edificio, pero no tanto de su representación serliana, donde la parte frontal del peristilo se interrumpe.

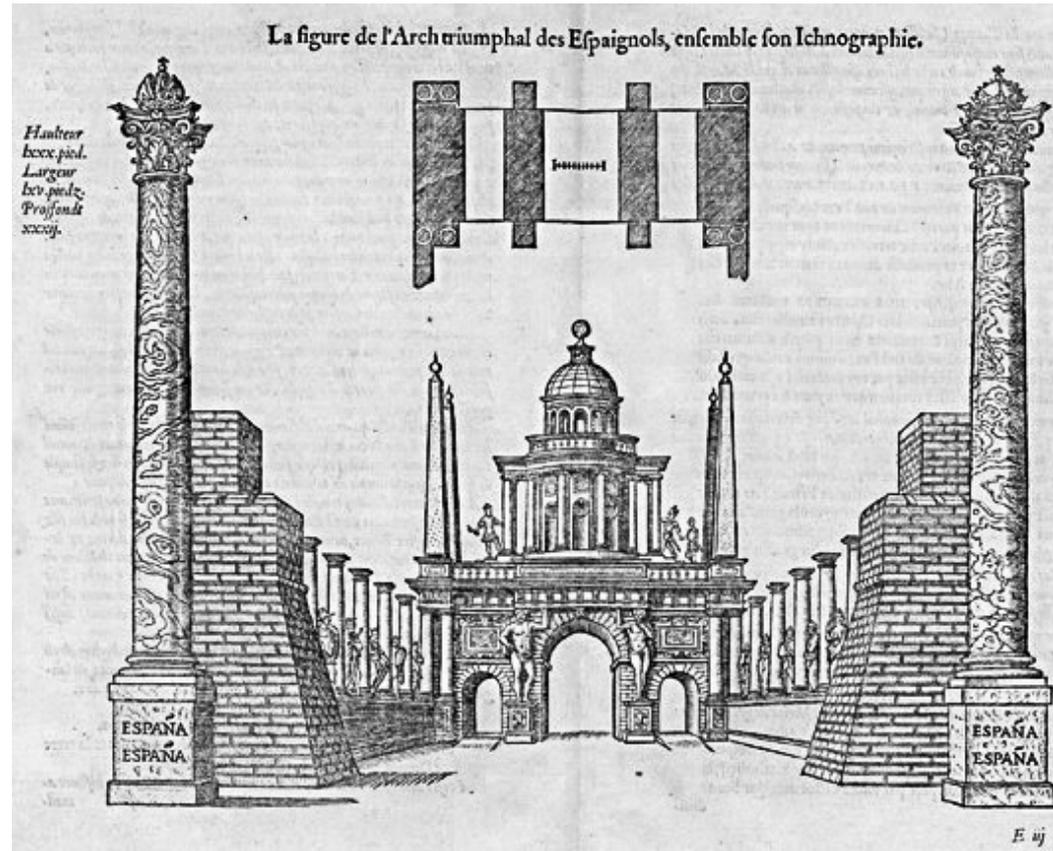
El segundo ejemplo de vinculación del templete con la monarquía española que quiero destacar es el fresco realizado hacia 1620 por Belisario Corenzio en la galería del extremo meridional de la fachada del Palazzo Reale de Nápoles, y en la que en las alabanzas a

⁷⁷ ÁLVAREZ-OSSORIO, Francisco: *Catálogo de las medallas de los siglos xv y xvi conservadas en el Museo Arqueológico Nacional*. Madrid, 1950, p. 143. Fue atribuida a Jacopo da Trezzo y vinculada a la fundación de El Escorial por KUBLER, George: *La obra del Escorial*, Alianza, Madrid, 1983, p. 34. Lo relaciona con la colocación de la primera piedra de la basílica BUSTAMANTE, Agustín: *La octava maravilla del mundo (estudio histórico sobre El Escorial de Felipe II)*. Alpuerto, Madrid, 1994, p. 59.

⁷⁸ Una reciente revisión, a partir de trabajos precedentes de L. Rubio (1964), F. Íñiguez (1965), G. Kubler (1983), J. Rivera (1982) y A. Bustamante (1994) en MARIAS, Fernando: "La memoria española de Francesco Paciotto: de Urbino al Escorial", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 12, 2001, pp. 97-106.

⁷⁹ El arco de triunfo de los españoles se atribuye a la participación de Francisco de Montesa y al mismo Pieter Coecke van Aelst. CORBERT, Auguste: "L'entrée du prince Philippe a Anvers en 1549", *Les Fêtes de la Renaissance*, Paris, vol. II, pp. 307-310. Sobre el uso del Serlio en estas arquitecturas efímeras véase PAUWELS, Yves: "Propagande architecturale et rhétorique du Sublime: Serlio et les "Joyeuses entrées" de 1549", *Gazette des Beaux-Arts*, CXXXVII, mai-juin 2001, pp. 221-236.

8. Arco triunfal de los Españoles en la entrada en Amberes del príncipe Felipe en 1549 en *Le triumphe d'Anvers, fait en la susception du Prince Philips... Anno 1549...* Antwerp, Gillis Coopens van Diest, 1550.



8

Fernando de Aragón, Rey Católico y Rey de Jerusalén, en la que constata “Echa a los iudios de Espana MCCCCLXXX”, en su fondo se aprecia un edificio de planta circular y dos cuerpos en construcción que se podría relacionar, como cien años antes hizo Rafael en Roma, con una imagen del templete bramantesco costeadado por los Reyes Católicos. La ausencia del peristilo se justifica por tratarse de una obra en proceso, y más concretamente su representación está próxima a la anticuaria interpretación que pocos años antes hizo G. Lauro del *Sacello di Mammea* en el monte Gianicolo, y sobre el que expresamente dice se elevaba el templete realizado por Bramante en la iglesia de franciscanos fundada por el rey Católico.⁸⁰ Precisamente un volumen que en su gráfica *imaginum descriptio* de los edificios de la antigüedad evidencia una gran deuda con el templete, y el proyecto inicial difundido por Serlio, y cuya recuperación de la arquitectura antigua fue tempranamente alabada e incluida entre las descripciones de los edificios de la Roma clásica por A. Fulvio, S. Serlio, B. Gamucci, A. Palladio... El templete era entendido como una reconstrucción en piedra de una obra romana. La grandeza de la ciudad había vivido una auténtica renovación, que incluía la preocupación por los vestigios del pasado y por la construcción de obras en consonancia con el mismo. Unas ideas que se gestaron a lo largo de la vida

⁸⁰ LAURO, Giacomo: *Antiquae Urbis Splendor... Imaginum Descriptio*, Roma, 1612 (vol. I), f. 32.



9

de Bramante, principalmente con Biondo Flavio en su *Roma instaurata*, escrita entre 1444 y 1446 en el final del pontificado de Eugenio IV, y en la que defendió la idea de continuidad entre la Roma antigua y la papal; y con la actividad de Pomponio Leto (1420-1498) y su Academia de interés arqueológico.⁸¹ La obra de Bramante se entendió en su tiempo como una acertada interpretación arqueológica, como lo muestra el tratamiento que de él hacen

⁸¹ D'ONOFRIO, Cesare: *Visitiamo Roma...*, op. cit., 1989.

9. Belisario Corenzio, Fresco en la galería del Palazzo Reale de Nápoles. Ciclo sobre Fernando el Católico, escena que representa cuando se expulsa a los judíos de España. Tercera década s. XVII.



10

10. Sacello di Mammea en el monte Gianicolo en la obra de Giacomo Lauro, *Antiquae Urbis Splendor... Imaginum Descriptio*, Roma, 1612, vol. I, f. 32.

en sus obras Fulvio, Serlio y Palladio. El *tempietto* se convirtió en fuente de comprensión y contextualización del pasado, como manifiestan tratadistas y pintores en el s. XVI.⁸² Se trataba de un proyecto de reconstrucción gráfica a los que siguieron otros en tinta, como los de Pirro Ligorio, Antonio Labacco,⁸³ Giacomo Lauro, etc. Una comprensión que exigía repriminación y reconstrucción a partir de los vestigios disponibles, y que algunos cronistas anhelaban extender.⁸⁴

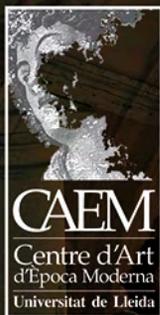
Bramante, que huyó de Milán por la llegada de las tropas francesas, desarrolló una arquitectura probablemente al servicio de los monarcas españoles, especialmente de Fernando de Aragón, rey de Nápoles y de Jerusalén, con la que personajes como el cardenal Carvajal pretendían fijar su alianza con el Papado y preeminencia entre los monarcas cristianos,

⁸² GÜNTHER, Hubertus: "La ricezione...", *op. cit.*, 2001.

⁸³ LABACCO, Antonio: *Libro d'Antonio Labacco appartenente a l'Architettura nel quale si figurano alcune notabili antiquita di Roma*, Roma, A. Labacco, 1552. Tuvo numerosas ediciones en el s. XVI.

⁸⁴ Como era el caso de Pere Antoni Beuter, ARCINIEGA GARCÍA, Luis: "Miradas curiosas, temerosas e intencionadas a los vestigios del pasado en la Valencia de la Edad Moderna", en *Memoria y significado: Uso y recepción de los vestigios del pasado*, Valencia, Universitat de València, 2013, pp. 61-94.

y con especial rivalidad heredada por sus sucesores con el Cristianísimo. Sebastiano Serlio, que persiguió el apoyo de éste, obvió la protección española al templete y a través del grabado la "afrancesó", a lo que se opusieron las ediciones editadas en tiempos del Emperador en Amberes, pero no la realizada en Toledo en 1552. Ante esta incoherencia, cuando los monarcas españoles del siglo XVII necesitaron establecer su política y volvieron nuevamente la vista al simbólico lugar de San Pietro in Montorio, en 1605 se añadió al templete un remate con los escudos de Felipe III y en el exterior se creó un espacio urbano en este privilegiado mirador de Roma. La literatura destinada a los peregrinos y viajeros en general, especialmente la traducida al castellano, subrayó la protección de los monarcas españoles, que desde 1628 tuvieron una prueba mediante el hallazgo de la inscripción fundacional cuando se realizaban obras en la cripta, que a su vez dejaron nuevas inscripciones. Escudos, inscripciones, guías, grabados..., han subrayado la vinculación entre el templete y España, y ha llegado hasta nuestros días reforzado por el establecimiento de la Academia Española en Roma en 1876. Aunque curiosamente su imagen haya quedado vinculada al grabado de Serlio y por ello con el remate de flor de lis, y se ha mantenido hasta la actualidad con diseños gráficos más modernos, arrastrando con ello la incongruencia de la misma traducción al castellano de la obra de Serlio. No obstante, desde el siglo XVIII la flor de lis adquiriría plena coherencia con la nueva dinastía en el trono español, y en la misma Academia por el apoyo recibido de la monarquía borbónica reinstaurada en España. En la actualidad, el emblema de la academia parte del grabado utilizado en la edición de Serlio, lo que supone mantener la flor de lis y evitar el uso de la señal de la cruz en un estado aconfesional. En definitiva, se llega a un punto, seguro que inconcluso, que contribuye a borrar muchas de las intenciones indisolubles del proyecto y paradójicamente fija otras que se vincularon a la obra y su reproducción a lo largo de los siglos.



ISBN 978-84-8409-638-2

