Intercambios culturales entre los territorios hispánicos de la Edad Moderna

UJA EDITORIAL
Galerada definitiva

Colección: Artes y humanidades
Serie: Cátedra "Andrés de Vandelvira"

Director

Pedro A. Galera Andreu
Catedrático emérito de Historia del Arte. Universidad de Jaén

Coordinadora para la serie

Mercedes Simal López
Contratada Doctora de Universidad. Universidad de Jaén

Comité Científico

Anna Bisceglia
Galleria degli Uffizi. Florencia. Italia

Sabine Frommel
École Pratique des Hautes Études (Sorbonne). Francia

David García Cueto
Museo Nacional del Prado. España

Fernando Marías Franco
Universidad Autónoma de Madrid. España

M.ª José Redondo Cantera
Universidad de Valladolid. España

Miguel Ángel Zalama Rodríguez
Universidad de Valladolid. España

https://editorial.ujaen.es/coleccion/artes-y-humanidades-serie-catedra-andres-de-vandelvira/

La colección Artes y humanidades de la Editorial de la Universidad de Jaén está acreditada con el sello de calidad en ediciones académicas CEA-APQ, sello promovido por la Unión de Editoriales Universitarias Españolas (UNE), y avalado por ANECA y FECYT. 2022.

Intercambios culturales entre los territorios hispánicos de la Edad Moderna

GRÉGOIRE EXTERMANN
(COORDINADOR)

UJA EDITORIAL

CÁTEDRA ANDRÉS DE VANDELVIRA

UJA EDITORIAL Galerada definitiva

Intercambios culturales entre los territorios hispánicos de la Edad Moderna / Grégoire Extermann (Coord.)-- Jaén : Universidad de Jaén, UJA Editorial, 2024.

272 p. ; 17x24 cm.

ISBN 978-84-9159-643-1

1. España-Historia Moderna 2. Relaciones culturales I. Extermann, Grégoire, coord. II. Jaén. Universidad de Jaén. UJA Editorial ed. III.Serie
316.7

Esta obra ha superado la fase previa de evaluación externa realizada por pares mediante el sistema de doble ciego.

Este libro se ha realizado con el patrocinio de la Fundación Caja Rural Jaén.

La colección Artes y humanidades de la Editorial de la Universidad de Jaén está acreditada con el sello de calidad en ediciones académicas CEA-APQ, sello promovido por la Unión de Editoriales Universitarias Españolas (UNE), y avalado por ANECA y FECYT. 2022.

Colección: Artes y humanidades
Director: Pedro A. Galera Andreu
Serie: Cátedra "Andrés de Vandelvira", 6
Coordinadora de la serie: Mercedes Simal López

© Autoras/es
© Universidad de Jaén
Primera edición, diciembre 2024
© Imágenes: Autoras/es
ISBN: 978-84-9159-643-1
ISBNe: 978-84-9159-644-8
Depósito Legal: J-549-2024

Edita
Universidad de Jaén. UJA Editorial
Vicerrectorado de Cultura
Campus Las Lagunillas, Edificio Biblioteca. 23071 Jaén (España)
Teléfono 953 212 355. Web: editorial.ujaen.es
editorial@ujaen.es

Diseña y maqueta
Virginia Alcántara / www.virginiaalcantara.es

Imprime
Gráficas «La Paz» de Torredonjimeno, S. L.

Impreso en España/*Printed in Spain*

«Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar, escanear o hacer copias digitales de algún fragmento de esta obra»

Índice de contenidos

9 GRÉGOIRE EXTERMANN
coordinador

Introducción

25 PEDRO A. GALERA ANDREU

Intercambio de formas ornamentales en la arquitectura barroca entre España y América

57 GRÉGOIRE EXTERMANN

Il palazzo de Gabriele da Salamanca a Spittal an der Drau: una opera ispano-genovese sulla via di Praga

81 ALMUDENA PÉREZ DE TUDELA Y GRÉGOIRE EXTERMANN

Una aproximación a los pasaportes genoveses como fuente documental para los intercambios artísticos entre España, Italia y Centroeuropa en la segunda mitad del siglo XVI

109 GABRIELE LANGOSCO

Process of sculpture-making between Italy and Spain. On the authorship of Pompeo Leoni's 'Diego de Espinosa'

123 FERNANDO LOFFREDO

Dibujar sobre mármol: el 'Cristo con la cruz a cuestas' del Museo Lázaro Galdiano y su tradición visual

135 SARA BOVA

L'impatto delle 'Medidas del romano' di Diego de Sagredo sull'architettura della Sicilia spagnola

153 SABINE FROMMEL

Tra citazione e ibridazione: il trattato di Serlio e la sua fortuna in Andalusia nel XVI secolo

181 MERCEDES MORENO PARTAL

Tratados arquitectónicos en Hispanoamérica: llegada, difusión y preferencia por Sebastiano Serlio

207 LUIS RUEDA GALÁN

Inigo Jones, John Webb y Villalpando. Arquitectura y erudición bíblica españolas en la Inglaterra de los Stuart

229 ÁNGEL JUSTO-ESTEBARANZ Y LAURA LILIANA VARGAS MURCIA

Comercio artístico entre España, Italia y la Nueva Granada: el caso del comerciante Gregorio Álvarez y Verjuste

249 PAULA MARTÍN RODRÍGUEZ

El viaje de una flora: el primer envío de dibujos de la Expedición al Virreinato del Perú y Chile de Ruiz y Pavón en el 'Buen Consejo' (1779)

265 ÍNDICE ONOMÁSTICO

273 ÍNDICE TOPONÍMICO

UJA
EDITORIAL
Galerada definitiva

SABINE FROMMEL

Tra citazione e ibridazione: il trattato di Serlio e la sua fortuna in Andalusia nel XVI secolo (*)

SABINE FROMMEL

École Pratique des Hautes Études-PSL (Paris, Sciences & Lettres Research University)

(*) Ringrazio Luis Rueda per suoi consigli e Francesco Guidi per la revisione stilistica di questo saggio. Vista la mole bibliografica esistente sui numerosi edifici presi in esame nelle pagine che seguono, la bibliografia citata nelle note non è esaustiva, ma rimanda solo ai contributi impiegati per la scrittura del presente testo. Un ringraziamento va a José Antonio Mesa per suo aiuto per il reperimento del materiale iconografico.

Durante il Rinascimento i trattati di architettura costituirono uno strumento essenziale per la diffusione e l'assimilazione di un linguaggio classicheggiante normativo, ma per valutare la loro fortuna bisogna considerarli all'interno di complesse dinamiche di interscambio culturale. Illustri mecenati come Alessandro VI, Isabella I di Castiglia e Ferdinando II d'Aragona, il cardinale Bernardino López de Carvajal ed Eleonora di Toledo hanno promosso in modo intenso le relazioni tra l'Italia e la Spagna in ambito architettonico[1]. La chiesa di San Giacomo degli Spagnoli, il Tempietto di Bramante, la ristrutturazione di palazzo Pitti a Firenze illustrano come, lavorando per questi grandi committenti, gli architetti italiani siano stati capaci di realizzare capolavori di carattere innovativo. Il regno di Napoli, Stato sovrano, prima con la conquista aragonese del trono napoletano da parte di Alfonso I e poi sotto il governo di un ramo cadetto, visse una stagione di grande splendore e attirava notevoli umanisti e architetti. Sul piano edilizio si distinguono in questo senso la porta trionfale del Castel Nuovo e progetti come il palazzo del Re di Napoli e la villa di Poggio Reale, concepiti da maestri fiorentini dell'ambiente di Lorenzo de Medici, alleato degli Aragona[2].

Per quanto riguarda lo sviluppo dell'arte edilizia in Andalusia, le spinte essenziali verso il rinnovamento sono dovute ad artisti spagnoli che hanno studiato e lavorato in centri artistici italiani, prima di tutto Pedro Machuca e Diego de Siloe, che si fecero promotori di un

1 Ad esempio CANTATORE (2019); GÓMEZ-FERRER (2009); PEREDA (2009).

2 Sulla porta trionfale di Castel Nuovo si veda C.L. FROMMEL (2008: 13-36); sul progetto del palazzo del Re di Napoli si veda S. FROMMEL (2020: 82-86); per quanto riguarda la Villa di Poggio Reale rimando a MODESTI (2014).

classicismo abbastanza precoce[3]. Entrambi artisti polivalenti, architetto e pittore il primo, architetto e scultore il secondo, assistettero nel periodo tra il 1508 e il 1520, a Roma e a Napoli, ad un momento capitale di rinnovamento artistico (TOAJAS ROGER, 2007; REDONDO CANTERA, 2023: 34-47; PÉREZ, 2024). I committenti che accompagnarono Carlo V durante i suoi viaggi in Italia, prima di tutto Francisco de los Cobos, segretario dell'imperatore e uno dei mecenati più importanti del suo tempo, promossero la realizzazione di progetti spettacolari che consentirono di sviluppare nuove tipologie e nuovi linguaggi, agendo proprio come mediatori tra due culture (RAMIRO RAMÍREZ, 2021).

Alcune grandi imprese architettoniche fissarono i nuovi parametri: il palazzo di Carlo V presso l'Alhambra, concepito da Machuca con la partecipazione di Diego de Siloe; il nuovo progetto della cattedrale di Granada, culminante in una cappella funeraria in forma di Pantheon, ideato dallo stesso Siloe; e, qualche anno più tardi, la fondazione di un complesso urbano da parte di Cobos a Úbeda[4]. In quest'ultimo cantiere, della durata di quasi 20 anni, intervennero accanto a Siloe anche Luis de Vega, che aveva lavorato per Cobos precedentemente a Valladolid, Andrés de Vandelvira ed Estaban Jamete, elaborando diversi modi di interpretazione dei modelli e formando un importante repertorio architettonico, assimilato e variato durante i successivi decenni[5].

In questo repertorio i meccanismi di appropriazione dei migliori esempi rinascimentali si rivelano abbastanza complessi. Il principale fattore discriminante è da ricondurre alla conoscenza diretta, in Italia, dell'architettura antica e moderna, oppure al solo recupero di altre esperienze di assimilazione di prototipi italiani, svoltesi precedentemente in Spagna. In ogni caso nella cornice di questi processi i libri di Sebastiano Serlio, pubblicati dal 1537 in poi, costituirono una fonte notevole, che si rivela nell'opera di Andrés de Vandelvira e di Francisco del Castillo "el Mozo", dove si notano frequenti assimilazioni e variazioni di modelli provenienti dal trattato del bolognese. Non

3 Per Machuca si vedano i contributi sul palazzo di Carlo V a Granada in GALERA; FROMMEL (2018); sull' itinerario artistico di questo pittore-architetto vedi CAMPOS PALLARÉS (2021) e GALERA ANDREU (2024); tra la ricca letteratura scientifica su Siloe si vedano almeno AMPLIATO BRIONES (1996) e i contributi in AMPLIATO; LÓPEZ; ESTÉVEZ (2022).

4 Sul palazzo di Carlo V si vedano recentemente i contributi in GALERA; FROMMEL (2018), con bibliografia; per quanto riguarda il "Pantheon" della cattedrale di Granada: GALERA ANDREU (2007); ROSENTHAL (1961); GALERA ANDREU (1992); PÉREZ (2024); al progetto di Francisco de los Cobos a Úbeda si è dedicata recentemente, con bibliografia aggiornata, RAMIRO RAMÍREZ (2021).

5 GALERA ANDREU (2014); su Étienne Jamet, alias Estaban Jamete, si veda TURCAT (1994).

si tratta però in questo saggio di compiere una ricerca tassonomica con lo scopo di stabilire un elenco di prototipi recepiti dai maestri andalusi, ma di capire le ragioni delle loro scelte e, appunto, come i modelli importati si sono conciliati con le tradizioni locali. Se il gotico rivestì una fondamentale autorità, in Andalusia anche la tradizione araba mantenne sempre un valore attuale, non per ultimo grazie ai maestri musulmani che furono attivi nei cantieri di conversione delle moschee in cattedrali (RUEDA GALÁN, 2021). Così, tenteremo di fare luce su queste ibridazioni tra forme e tecniche autoctone e nuovi modelli d'importazione.

Funzione e fortuna del trattato di Serlio

Soprattutto con il *Quarto Libro* (Venezia, 1537), dedicato alle regole generali dei cinque ordini, e con il *Libro Straordinario* (Lione, 1551), dove vengono illustrati modelli di portali, Serlio riuscì a rispondere ad una necessità urgente per quanto riguardava i modi di appropriazione dei modelli del patrimonio greco-romano, obiettivo capitale dei maestri del Secondo Rinascimento (MARÍAS, 2004)[6]. I monumenti e i ruderi dell'Antichità, la cui osservazione risulta spesso in contraddizione con le regole tramandate da Vitruvio, fornivano agli architetti un insieme di riferimenti di carattere abbastanza eterogeneo, causando incertezze e ambiguità per gli interpreti. Serlio, adottando un atteggiamento critico rispetto al trattato dell'autore romano e sfruttando in modo sistematico l'ampio ventaglio delle esperienze di Bramante e della sua scuola, stabilì un canone di regole affidabili e comprensibili, compatibile anche con le tipologie architettoniche di regioni e culture abbastanza lontane. Il suo approccio e la ricchezza del materiale presentato nei suoi libri sigilla una nuova fase del trattato di architettura moderna che va oltre la *Medidas del Romano* (1526) di Diego Sagredo, concepito in forma di dialogo e dedicato alle proporzioni del corpo umano secondo Vitruvio. I libri di Serlio presto beneficiarono di una larga diffusione anche in Spagna, certamente aiutata dalla traduzione del *Libro Quarto* (1537) e del *Terzo Libro* (1540) in castellano, compiuta nel 1552 da parte di Francisco de Villalpando (Toledo) (MARÍAS, 2019b: 138). Il *Quarto Libro*, oltre a fornire *exempla* per la costruzione di edifici, introdusse tecniche come i soffitti lignei a cassettoni nelle dimore, fornendo una matrice geometrica all'antica che fu adottata anche per l'impianto di giardini e addirittura per la decorazione di altari (LADRERO CABALLERO, 2022: 199-200). Il *Libro di Architettura* di Hernán Ruiz el Joven, steso dopo il 1545 e probabilmente verso il 1560,

6 Per l'ampia letteratura scientifica sul trattato di Serlio vedi SERLIO (2001). Sulla diffusione del suo trattato: *Bibliographia serliana* (2007).

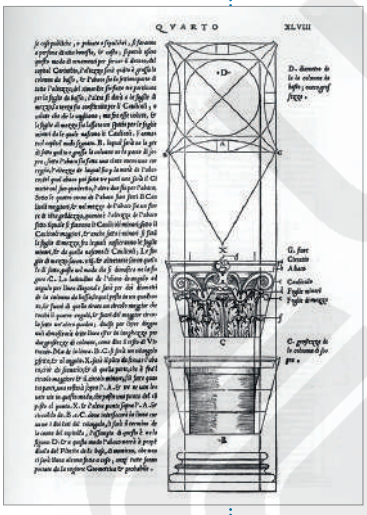
rivela chiaramente l'influsso del *Primo*, del *Secondo* e del *Quarto Libro*, e ne copia persino dei disegni[7]. L'opera di Andrés de Vandelvira, il cui testamento registra una copia del trattato di Vitruvio in lingua latina, suggerisce che egli abbia pure utilizzato il *Quarto Libro* e il *Libro Straordinario* e, a quanto sembra, conobbe anche elementi del *Settimo Libro*, pubblicato solo nel 1575 (S. FROMMEL, 2019). Questi testi gli procurarono modelli non solo per gli ordini architettonici, ma anche per finestre e portali di impronta classicheggiante, appropriati per creare "frontespizi" capaci di dare enfasi allo status e alla cultura del committente, mostrandolo al corrente dei progressi più recenti dei linguaggi architettonici.

Comunque sia è utile ricordare alcune tappe della genesi del palazzo di Carlo V a Granada, che riflettono il ruolo crescente assunto dal *Quarto Libro* nel corso del progetto e della costruzione. Al piano nobile della facciata meridionale alcuni motivi rimandano a questo trattato che lo scultore Niccolò da Corte, attivo nel cantiere dal 1538, avrebbe potuto portare con sé, ma che furono realizzati solo dopo il 1548 (C.L. FROMMEL, 2018: 108). Le finestre sono incoronate da una cornice poggiante su delle mensole, tra le quali è stesa una ghirlanda, in conformità con un coronamento di un camino del *Quarto Libro* (f. LX) (S. FROMMEL, 2018: 206-207). Quest'ultimo mostra anche, per la prima volta, modelli di alzati di palazzi ornati da una *serliana*, elemento che poi comparirà nel centro della della stessa facciata granadina[8]. Non bisogna però dimenticare che, durante il suo soggiorno a Roma, Machuca avrebbe potuto apprezzare non solo l'uso di questo motivo trionfale nell'architettura monumentale, sia religiosa che civile[9], ma anche seguire l'esecuzione dell'affresco con l'*Incendio di Borgo* di Raffaello (FROMMEL E PARADA LÓPEZ DE CORSELAS, 2014: 296; PARADA LÓPEZ DE CORSELAS, 2019: 92-93). In questo dipinto Leone IV, affacciandosi da una loggia delle benedizioni in forma di *serliana* dorica su uno zoccolo bugnato, estingue miracolosamente un incendio che sta devastando il quartiere intorno alla basilica costantiniana. La *serliana* del palazzo a Granada, immagine del potere universale di Carlo V, rimanderebbe a quella che rappresenta il potere pontificio nell'affresco, benché l'articolazione formale sia abbastanza diversa, a cominciare dall'ordine corinzio, obbedendo al principio della gerarchia nell'impaginazione degli ordini, dagli alti piedestalli che diminuiscono la monumentalità, fino all'articolazione ornamentale della modanatura, che prosegue senza distinzione tra l'arcata e l'andamento orizzontale sopra le campate laterali. Comunque sia, la *serliana* fa respirare il ritmo

7 RUIZ (1974). Rimando anche alla tesi di dottorato inedita di MORENO PARTAL (2024).

8 SERLIO (2001): *Quarto Libro*, ff. XXXIV, XXXV e XXXVI.

9 In particolare, la *serliana* di Bramante nella *sala regia* in Vaticano, il Ninfeo di Genazzano dello stesso architetto, oppure quella di Raffaello in Sant'Eligio degli Orefici.



Dall'alto verso il basso:

FIGURA 1a
Andrés de Vandelvira, cattedrale di Jaén, ordine corinzio.

FIGURA 1b
Sebastiano Serlio, *Quarto Libro*, 1537, ordine corinzio, ff. XLVIIv-XLIXr.

paratattico con strette campate permeate di uno spirito quattrocentesco. Per quanto riguarda, poco dopo, il piano terra dell'avancorpo centrale della facciata occidentale dello stesso palazzo, il riferimento al *Quarto Libro* si distingue con chiarezza: le colonne scanalate dell'ordine dorico si alzano sopra un alto piedestallo, il collare del capitello è decorato con rosette, il fregio è munito di triglifi e metope (C.L. FROMMEL, 2018: 109-111). In maniera molto abile Machuca adatta questi dettagli nell'organizzazione di un maestoso avancorpo, centro di questa facciata prestigiosa, conducente in un elegante vestibolo. Le coppie di colonne poggiano su piedestalli comuni e sono sormontate dall'aggetto della trabeazione, dando enfasi a questo ingresso trionfale, fondale per i prospicienti spazi aperti destinati al cerimoniale. Al portale principale incoronato da un frontone triangolare sono subordinati quelli laterali, che seguono un modello del *Quarto Libro*, rimandando alle finestre di palazzo Fusconi Pighini a Roma, opera di Baldassarre Peruzzi, il maestro di Serlio[10]. Un fregio con triglifi e metope regge un frontone triangolare e, secondo una logica strutturale vitruviana, i due triglifi all'estremità sono articolati in forma di mensola. Vedremo più tardi che Andrés de Vandelvira adottò questo modello con maggiore coerenza nel portale della facciata laterale del palazzo del Déan Ortega a Úbeda[11] (Figg. 6a, 6b).

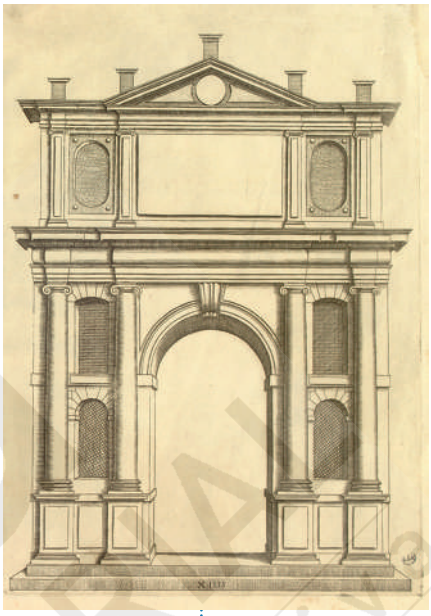
Vandelvira interpreta Serlio: tra ricezione e appropriazione

Nella cattedrale di Jaén, la sua opera più importante, Vandelvira utilizza l'ordine corinzio del *Quarto Libro* con delle colonne scanalate su un alto piedestallo, il capitello in conformità con quello impiegato nel pronao del Pantheon, e la base ionica[12] (Figg. 1a, 1b). In questo modo lo spagnolo si riferisce ad un modello di grande autorità, utilizzato da Bramante nella basilica di San Pietro. Il sistema tettonico invece si riallaccia alle esperienze di Siloe nella cattedrale di Granada, una variazione iberica della

10 SERLIO (2001): *Quarto Libro*, f. XXVII (S. FROMMEL, 2018: 206-208).

11 S. FROMMEL (2019: 146-147). Si veda anche la tesi di dottorato di BARATELLA (2022: 58-89).

12 SERLIO (2001): *Quarto Libro*, ff. XLVIIv e XLVIIIr. Per cui si veda ancora la tesi di dottorato di MORENO PARTAL (2024).



Da sinistra a destra:

FIGURA 2a
Andrés de Vandelvira, cattedrale di Jaén, portale del transetto meridionale.

FIGURA 2b
Sebastiano Serlio, *Libro Straordinario*, 1551, porta delicata f. XIIII.

tipologia della *Hallenkirche* (MORENO PARTAL, 2024; S. FROMMEL, 2024b). Il pilastro, i cui spigoli si dissolvono in diversi bordi, dotati di una base e frammenti di capitello, è rivestito da ogni lato da semicolonne con scanalature, rudentate nella parte inferiore. La trabeazione tripartita segue il rilievo del sostegno e regge un blocco, sempre in corrispondenza con il gioco di sporgenze e rientranze del pilastro ma dall'articolazione più semplice, sul quale poggiano le arcate[13]. In questo modo, seguendo il modello della cattedrale di Pienza, l'architetto aumenta l'altezza del sistema e accentua il carattere unificato di questo grandioso interno.

In altra sede abbiamo mostrato che Vandelvira ha variato una serie di modelli di portali presi dal *Libro Straordinario* di Serlio (S. FROMMEL, 2019: 142-147). Nel caso di quello del transetto meridionale della cattedrale di Jaén egli assimila il modello "delicato" n. XIII (S. FROMMEL, 2019: 137-138), ma saltano all'occhio delle differenze, adattamenti al contesto specifico: rinunciando alla variazione di due ordini ionici con rilievo decrescente, l'architetto spagnolo privilegia la sovrapposizione del dorico e dello ionico con scanalature e, in conformità con l'avancorpo della facciata occidentale del palazzo di Carlo V, i singoli piedistalli sono sostituiti da un piedistallo unico, ma mancano gli aggetti nella trabeazione del piano terra (Figg. 2a, 2b). L'impatto della campata mediana è attenuato rispetto al modello, il frontone del registro superiore è sormontato da un altro, che comprende tutta la larghezza del portale, retto da aggetti. La proporzione, più tozza al piano terra e

13 Tale sistema verrà adottato da Diego de Siloe anche nella cattedrale di Málaga.

più slanciata al primo piano, è rovesciata rispetto al portale del *Libro Straordinario* e tiene conto della percezione del visitatore. Vandelvira riduce il dinamismo verticale e compone un sistema più variato e decorativo, accentuato da certe libertà rispetto alle regole vitruviane, come rivelano i triglifi e le loro *guttae*[14].

Per quanto riguarda le facciate di palazzi, aderenti a sistemi di carattere tradizionale, egli adotta un linguaggio classicheggiante servendosi di elementi provenienti dai trattati di Serlio. Mentre in Francia dagli anni Quaranta del Cinquecento in poi le facciate si coprono di ordini vitruviani, favoriti dai sistemi gotici con le loro strette campate cadenzate da sostegni verticali (S. FROMMEL, 2022), in Andalusia l'andamento orizzontale dei piani, sprovvisti di legame verticale, ostacola un principio fondamentale del *Quarto Libro* e cioè la gerarchia degli ordini tramite la loro sovrapposizione, seguendo modelli romani come gli anfiteatri. Palazzo Cogolludo a Guadalajara, costruito dalla famiglia Mendoza negli ultimi anni del Quattrocento, illustra questo tratto tipico, di cui è parte anche la valorizzazione del primo piano, distinguendosi da un piano terra con scarse aperture (NIETO, MORALES E CHECA, 1989). In certi casi, come nel Palazzo de los Cobos a Valladolid, realizzato secondo un progetto di Luis de Vega tra 1524 e 1528, poco dopo il matrimonio di Francisco del los Cobos con María de Mendoza, e abitato dal 1534 dalla corte imperiale, l'alzato conclude con una *galeria*, una specie di belvedere (REDONDO CANTERA, 2014). Il ritmo delle aperture è paratattico, talvolta animato da qualche cadenza irregolare, mentre i portali e le raffinate articolazioni dell'angolo, tramite sagome piegate, conferiscono a queste dimore una fisionomia particolare.

Con l'inserimento di portali all'antica i committenti *éclairés* potevano manifestare la loro aggiornata adesione alle nuove correnti dell'architettura. A Úbeda, i palazzi del Déan Ortega, in costruzione nel 1550, di Vázquez de Molina, iniziato forse qualche anno prima, a partire dal 1546, di Vela de los Cobos, realizzato nel 1561, probabilmente sotto l'influsso diretto di Vandelvira, e quello del Marqués de la Rambla, danno un'idea di come questo architetto e i suoi successori abbiano elaborato i modelli serliani e gettano luce sullo sviluppo del loro linguaggio (GALERA ANDREU, 2007: 29-33). Inoltre, l'*aedicula* secondo il modello del Pantheon, assimilata dagli architetti del Secondo Rinascimento e rappresentata da Serlio nel suo *Terzo Libro* (f. XVI), divenne un *leitmotiv* per Vandelvira, tramite il quale egli riuscì ad aumentare i valori plastici delle sue intelaiature architettoniche[15].

Nel palazzo del Déan Ortega le *aediculae* accentuano l'articolazione del primo piano, collocato su un basso zoccolo, e si alzano, *more quattrocentesco*, direttamente sul cornicione marcapiano (GALERA

14 Si veda anche il portale del Déan Ortega a Úbeda.

15 Fra gli alzati del *Libro Quarto* di Serlio il motivo dell'*aedicula* non costituisce un motivo privilegiato. Nel *Settimo Libro* invece dedica una pagina a questo motivo (p. 77).

ANDREU, 2007: 30-31) (Fig. 3). Il sistema non ricorda il palazzo romano del Rinascimento, ma piuttosto costruzioni a Bologna, come palazzo Albergati, ideato probabilmente da Domenico Aimo da Varignana, contrassegnato da una stratificazione simile di piani (RICCI, 1998 e 1999; C.L. FROMMEL, 2010) (Fig. 4). Se Vandelvira avesse accompagnato Carlo V in occasione dell'incoronazione a Bologna nel 1530, come avevano fatto tanti altri artisti promettenti, spesso ancora giovani, avrebbe potuto conoscere il patrimonio architettonico della seconda città dello stato pontificio. Al piano nobile, di ritmo crescente, le finestre sono collocate su un davanzale basso, la loro cornice è sormontata da un motivo fiancheggiato da volute, variando una sagoma del *Libro Straordinario*, poi ripresa da Serlio per una finestra del *Settimo Libro*, pubblicato solo nel 1575 a Francoforte[16] (Figg. 5a, 5b). In modo virtuosistico Vandelvira concilia questo tipo di finestra con la tradizione castigliana del balcone angolare: il motivo ornamentale è piegato e una colonna di impronta vitruviana si alza nel filo dello spigolo. Anche il portale dorico s'ispira a prototipi serliani, ma le proporzioni tozze dell'apertura e dell'ordine si allontanano dai canoni del Rinascimento Italiano, e lo stesso vale per la colonna mediana delle arcate del cortile, visibile nell'asse dell'ingresso[17]. La trabeazione retta da colonne scanalate su alti piedestalli è allo stesso modo una deviazione rispetto alle norme serliane, avvicinandosi al portale meridionale della cattedrale di Jaén: i triglifi sono più larghi, i due "canaletti" fiancheggiati da doppie strisce verticali ai quali corrispondono coppie di *guttae*[18]. Lo stemma è incorniciato da Vittorie alate e il frontone —un altro dettaglio di impronta decorativa— s'identifica con il marcapiano. Nella facciata settentrionale Vandelvira assimilò il modello del palazzo Fusconi Pighini in modo più coerente rispetto a quanto avviene nel palazzo di Carlo V: l'incorniciatura è più simile

Dall'alto verso il basso:

FIGURA 3
Andrés de Vandelvira, palazzo del Déan Ortega, Úbeda, facciata con portale.

FIGURA 4
Domenico Aimo da Varignana (?), palazzo Albergati, Bologna.

16 SERLIO (2001): II, *Libro Straordinario*, *Porte rustiche*, n. II; *Settimo Libro*: p. 81.

17 SERLIO (2001): II, *Libro Straordinario*, *Porte dilicate*, n. XVI.

18 Per questo si veda anche il portale meridionale della cattedrale di Jaén (Figg. 2a, 2b).

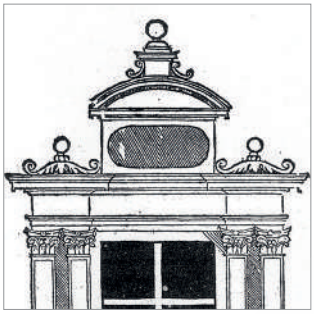


FIGURA 5a Andrés del Vandelvira, palazzo del Déan Ortega, Úbeda, incoronamento delle finestre del primo piano.

FIGURA 5b Sebastiano Serlio, *Settimo Libro*, 1575, p. 81, incoronamento di finestra.

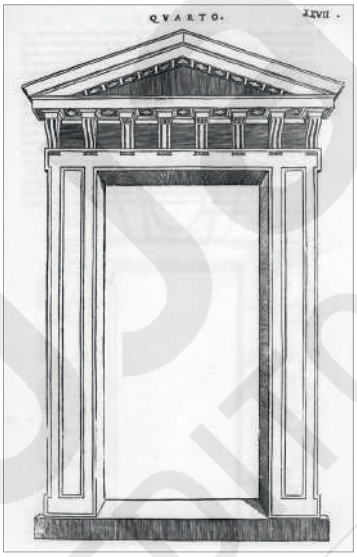


FIGURA 6a Andrés de Vandelvira, palazzo del Déan Ortega, Úbeda, portale della facciata laterale.

FIGURA 6b Sebastiano Serlio, *Quarto Libro*, 1537, f. XXVII, finestra secondo il modello di palazzo Fusconi Pighini.

a quella del *Quarto Libro* e le mensole triglifate all'estremità formano delle copie in conformità con il prototipo[19] (Figg. 6a, 6b).

I tre piani di andamento decrescente di palazzo Vázquez de Molina si concludono con un attico, dotato di aperture ovali scandite da figure antropomorfe (GALERA ANDREU, 2007: 32-33; 2018: 220; S. FROMMEL, 2024b) (Fig. 7). L'alzato è ispirato dalla *domus romana* secondo Vitruvio, raffigurata nelle edizioni di Fra Giocondo e di Cesare Cesariano, ma è anche possibile che Vandelvira abbia potuto vedere disegni per palazzo Branconio dell'Aquila, dove Raffaello utilizzò *aediculae* classicheggianti con un attico soprastante[20]. Al piano terra le finestre sono relativamente piccole, proseguendo, come nel palazzo di Carlo V, la tradizione locale radicata nell'architettura militare. Il piano nobile è di altezza ridotta e, come Serlio nel cortile del castello di Ancy-le-Franc, Vandelvira cerca di conciliare la regola vitruviana della diminuzione

19 Vedi alla nota 10.

20 Questo sontuoso edificio, sfortunatamente perduto, è stato documentato da diversi architetti cinquecenteschi (C.L. FROMMEL, 1973, III: 7-9).

FIGURA 7 Andrés de Vandelvira, palazzo Vázquez de Molina, Úbeda, facciata.

progressiva dei piani e quella rinascimentale che impone una distinzione suggestiva del piano nobile[21]. Forse per meglio inserire le figure delle cariatidi e dei guerrieri romani in un movimento ascendente, l'architetto scelse un ordine di paraste pannellate, corinzie al piano terra e ioniche al piano nobile, e quindi abbastanza incompatibili con le regole serliane. Pur rinunciando agli aggetti nella trabeazione che avrebbero creato un legame più deciso, Vandelvira rimase fedele a delle caratteristiche delle facciate tradizionali. Ora anche le *aediculae* con i loro frontoni triangolari, troppo alti rispetto alle norme classicheggianti, sono fiancheggiate da paraste, in questo caso di un ordine corinzio, con specchiature, un'organizzazione più maestosa e vicina al prestigioso modello del Pantheon. L'articolazione dell'angolo attesta di nuovo la sua capacità di invenzione, accentuando la tridimensionalità del corpo edilizio: sotto una lanterna che esce dal tetto a falde si succedono verticalmente, lasciando lo spigolo libero, le paraste articolate secondo l'ordine dei due primi piani e una coppia di ordini antropomorfi. Occorre segnalare che sostegni che si limitano a lambire l'angolo invece di rivestirlo, o piuttosto rinforzarlo, contrassegnano anche palazzo Dal Monte a Bologna, forse ideato da Alessandro Pasqualini, un altro indizio che Vandelvira ebbe dimestichezza con la tradizione di questa città[22] (Figg. 8, 9). Abbastanza sobrio, pure con un

Dall'alto verso il basso:

FIGURA 8 Andrés de Vandelvira, palazzo Vázquez de Molina, Úbeda, facciata, dettaglio dell'angolo.

FIGURA 9 Alessandro Pasqualini (?), palazzo Dal Monte, Bologna.

21 Sul cortile del castello di Ancy-le-Franc vedere S. FROMMEL (1998: 145-164).

22 Il palazzo è stato attribuito alternativamente a Sebastiano Serlio e a Alessandro Pasqualini (RICCI, 2000; 2002; C.L. FROMMEL, 2010).

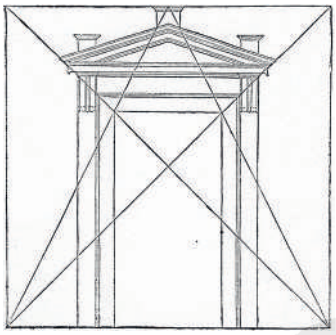


FIGURA 10a Andrés de Vandelvira, palazzo Vázquez de Molina, Úbeda, portale.

FIGURA 10b Sebastiano Serlio, *Primo Libro*, 1545, f. 23, portale.

Da sinistra a destra:

FIGURA 11 Andrés de Vandelvira, palazzo Vela de los Cobos, Úbeda, facciata.

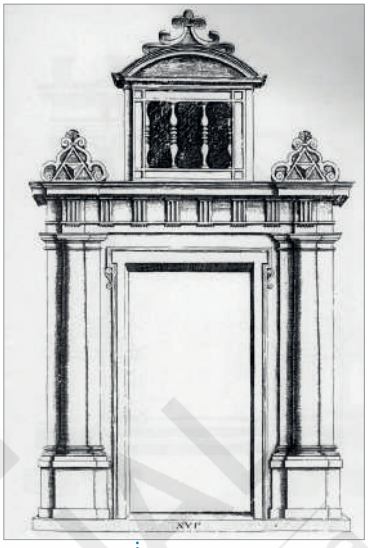
FIGURA 12 Andrés de Vandelvira, palazzo Vela de los Cobos, Úbeda, dettaglio dell'angolo.

frontone triangolare, ma senza paraste, il portale sembra ispirarsi alla "porta d'un tempio" del *Primo Libro* di Serlio[23] (Figg. 10a, b).

Le *aediculae* ioniche del primo piano della facciata del palazzo Vela de los Cobos guadagnano ancora di più in termini di rilievo e plasticità, soprattutto le due ai lati della campata centrale, contraddistinte da colonne addossate antistanti alle paraste, che si riavvicinano ulteriormente al modello romano (GALERA ANDREU, 2007: 33) (Fig. 11). Questo trattamento rivela la maestria crescente di Vandelvira nell'assimilare in modo persuasivo motivi provenienti dall'antico. L'apertura angolare, anch'essa di impronta più classicheggiante rispetto a quella nel palazzo del Déan Ortega, prosegue, tramite la colonna angolare, nell'attico soprastante, incoronato da una balaustra (Fig. 12). Questo piano, che ricorda palazzo Cobos-Mendoza a Valladolid, consiste in una serie di arcate su pilastri, interrotte da una campata con apertura rettangolare, leggermente sfasata rispetto all'asse di simmetria e inquadrata da stemmi (REDONDO CANTERA, 2014). Nella più pronunciata plasticità del rilievo parietale si riflettono anche le esperienze compiute dall'architetto a partire dal 1553 nel grandioso cantiere della cattedrale di Jaén, dove

23 SERLIO (2001): *Primo Libro*, p. 23.

egli procede ad un'orchestrazione dell'ampia navata della *Hallenkirche* coniugando i principi rinascimentali, l'unificazione dello spazio e la coerenza nel trattamento formale delle diverse parti, con il gusto ornamentale tipico dell'Andalusia[24]. Sempre a palazzo Vela de los Cobos, i davanzali delle aperture e le campate intermedie sono animati da un ricco decoro geometrico —cerchi, nicchie e tavole ovali— che ricorda l'*horror vacui* dei sistemi serliani dove panelli e tavole competono per lo spazio, particolarmente nel *Settimo Libro*[25]. La porta si collega all'*aedicula* soprastante in un motivo che ricorda il modello del f. XVI delle *porte delicate* del *Libro Straordinario* (Fig. 13b). Una colonna corinzia scanalata su piedistallo, antistante una larga parasta con specchiature, prosegue nell'aggetto della trabeazione, sulla quale si alzano statue con scudi. Lo slancio verticale, al pari della proporzione tozza della porta, si allontana dal prototipo, in favore di una conciliazione con le specificità di questo organismo edilizio. Il Marqués de la Rambla ricorre nel suo palazzo allo stesso modello di portale, concepito secondo il linguaggio vandelviriano, ugualmente con colonne corinzie ribattute da paraste con specchiature, mentre gli aggetti ed il davanzale delle finestre sono ornati da punte di diamante distribuite lungo un fregio che accentua l'andamento orizzontale della facciata (GALERA ANDREU, 2007: 33) (Figg. 13a, 13b). Le *aediculae* dal rilievo più attenuato sembrano essere dovute all'intervento di altri maestri responsabili del cantiere.



Da sinistra a destra:

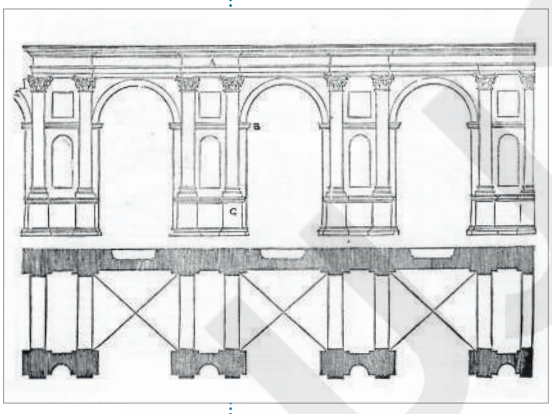
FIGURA 13a
Andrés de Vandelvira e successori, palazzo del Marqués de la Rambla, Úbeda, portale.

FIGURA 13b
Sebastiano Serlio, *Libro Straordinario*, 1551, porta delicata f. XVI.

Il carattere abbastanza diverso di queste facciate si spiega con le esigenze e i gusti dei committenti, di ottima cultura architettonica e in competizione tra di loro, ma che non potevano trascurare la matrice locale, espressione di convenzioni profondamente radicate, della vita sociale e del cerimoniale (S. FROMMEL, 2024b). Allo stesso tempo il vocabolario riflette la crescente competenza di Vandelvira nell'interpretazione dei modelli romani e la sua sensibilità per la ricerca di un forte chiaroscuro, da ottenere mediante il rilievo di alcuni elementi dei vari prospetti, sfruttando anche le sue esperienze nel campo dell'architettura religiosa. Contemporaneamente il decoro scultoreo

24 Sulla cattedrale di Jaén vedere GALERA ANDREU (2009); MARÍAS (2019a).

25 SERLIO (2001): *Settimo Libro*, ad esempio pp. 85, 101, 107, 121.



Dall'alto verso il basso:

FIGURA 14a
Andrés de Vandelvira, cattedrale de Jaén, sala capitolare, visione generale.

FIGURA 14b
Sebastiano Serlio, *Terzo Libro*, 1540, f. CXLII, campata del cortile superiore del Belvedere.

diventa più imponente e ricco, e compaiono stemmi e scudi, spesso sorretti o fiancheggiati da figure, per dare enfasi allo status e alla tradizione di questa classe aristocratica dirigente, strettamente legata all'imperatore e pronta ad assimilare i suoi programmi iconografici. Nuovi dialoghi e interazioni con forti valori narrativi e simbolici tra le due arti sorelle sono il risultato di queste ricerche formali. In questo contesto i libri di Serlio forniscono un repertorio di modelli e motivi classicheggianti, abilmente adattati da Vandelvira alla sintassi dei tipi edilizi locali e "ripensati" tramite uno sguardo e un procedere diverso. La circolazione dei trattati serliani, dunque, non provoca profonde mutazioni strutturali o formali ma si rivela una fonte efficace a cui ricorrere per fornire agli edifici l'*habitus* anticheggiante richiesto dai committenti. L'adesione alla tradizione si esprime in modo ancora più nitido nei cortili, che conservano la proporzione slanciata delle arcate, la cui eleganza e leggerezza sembra rimandare ai cortili dei palazzi musulmani, senza mai adottare il pilastro angolare, elemento tipico del Secondo Rinascimento.

Contrariamente alla Francia, dove l'architettura religiosa conserva il carattere gotico e il rinnovamento architettonico avviene principalmente nell'architettura pubblica e privata, in Andalusia l'edificio sacro si presenta come un enorme campo di innovazione che a sua volta subisce l'influenza delle opere di Serlio, anche se in modi diversi (S. FROMMEL, 2024b). Nel 1556, nella sala capitolare della cattedrale di Jaén, Vandelvira orchestra virtuosamente uno spazio di dimensione ridotta tramite l'adozione della campata ritmica (GALERA ANDREU, 2007: 39-40; MARÍAS, 2007: 78-80; S. FROMMEL, 2019: 216-130). Assimilato in tanti progetti del *Quarto Libro*, questo motivo, derivato dell'arco trionfale, rimanda al cortile superiore del Belvedere di Bramante in Vaticano, il cui rilievo venne pubblicato da Serlio in modo accurato nel suo *Terzo Libro*, considerandolo come degno di essere presentato accanto ai monumenti dell'Antichità romana[26] (Figg. 14a, 14b). Nel castello di Ancy-le-Franc, la realizzazione più importante della sua carriera, Serlio organizzò le facciate del cortile in modo coerente con questo

26 SERLIO (2001): *Terzo Libro*, f. CXLII.

modello, importandolo con successo in Francia[27]. Nella sala capitolare Vandelvira procede in modo abbastanza simile, creando uno spazio di perfetta coerenza, ma va oltre facendo corrispondere il ritmo della parete con quello della volta a botte. Su un registro inferiore con le panche si succedono tre campate ritmiche sui lati lunghi, finestrate verso la facciata e cieche nel muro interno, mentre quella sui lati brevi ricorda la variazione dell'arco di Ancona del *Quarto Libro* di Serlio (S. FROMMEL, 2019: 128) (Figg. 15a, 15b). Le paraste ioniche scanalate e parzialmente rudentate possiedono delle specchiature e continuano tramite aggetti che reggono piedestalli da cui partono delle coppie di archi che scandiscono i compartimenti della volta a botte. Il fregio pulvinato sottolinea, al pari delle tavole bislunghe, derivanti da quelle poste sugli archi trionfali romani, l'impronta classicheggiante, mentre negli angoli si rivela il gusto di Vandelvira per i capricci: le diverse superfici dell'epidermide si confondono in un gioco quasi irrazionale (MARÍAS, 2007: 79-80; S. FROMMEL, 2019: 130-131). Certo, la funzione della sala capitolare, il suo programma iconografico e le richieste della committenza sono molto diverse rispetto a quelle della sacrestia de El Salvador, realizzata da Vandelvira e Jamete per Francisco de los Cobos all'inizio degli anni Quaranta, dove il sistema è ancora di carattere più additivo: chiara distinzione fra il lato lungo e quello breve, percezione dello spazio tramite singoli episodi narrativi scanditi da motivi antropomorfi, successione di tre volte a padiglione (GALERA ANDREU, 2018: 216-219; RAMIRO RAMÍREZ, 2021: 276-279; S. FROMMEL, 2024b: 25-26).

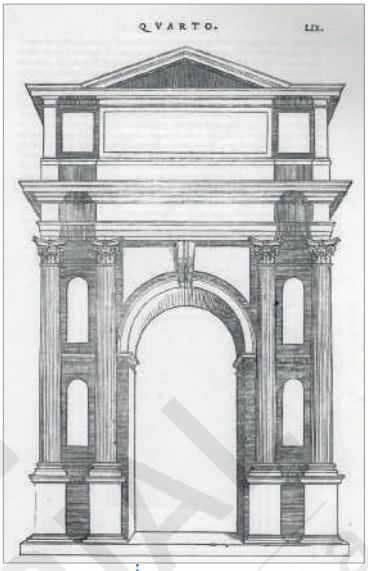


FIGURA 15a
Andrés de Vandelvira, cattedrale de Jaén, sala capitolare, alzato del lato corto.

FIGURA 15b
Sebastiano Serlio, *Quarto Libro*, f. LIX, 1537, variazione dell'arco di Ancona.

Se Vandelvira accentua l'angolo della sala capitolare con una parasta piegata, Serlio nel piano nobile del cortile di Ancy-le-Franc lo scava tramite una nicchia, attenuando il rigore tettonico dell'intelaiatura (S. FROMMEL, 1998: 149-156). Abbastanza raro nel Rinascimento italiano, che in genere preferisce mirare alla coerenza strutturale in senso vitruviano, questo motivo appassionò anche Vandelvira nella cattedrale di Jaén (S. FROMMEL, 2019: 130-131). Nella porta verso l'anti-sacrestia, come anche in quella della sacrestia stessa, l'arcata è fiancheggiata da

27 Il motivo è stato adottato quasi subito da Pierre Lescot per la ricostruzione dell'ala occidentale del Louvre (S. FROMMEL, 1998: 373-375).

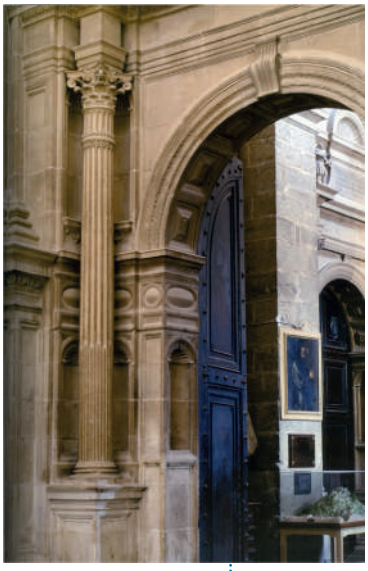


FIGURA 16
Andrés de Vandelvira, cattedrale di Jaén, vestibolo della sagrestia, portale.

una colonna corinzia isolata su piedistallo, coronata da un forte aggetto che fa parte della trabeazione (Fig. 16). La parete retrostante è articolata da nicchie scavate nella superficie. Questo motivo ricompone in modo originale temi di Baldassarre Peruzzi nella cappella Ghisilardi a Bologna, la prima cappella sepolcrale di matrice antiquaria e di impronta trionfale nella città felsinea. Il pilastro scavato da una nicchia appare all'esterno e la colonna angolare, tipica del mausoleo romano, accentua gli angoli della pianta a croce greca[28]. Se Vandelvira fosse stato a Bologna nel 1530, come abbiamo suggerito sopra, avrebbe potuto conoscere questa costruzione, la cui realizzazione cominciò proprio nel 1530 nella chiesa di San Domenico, dove giunse uno dei cortei dell'imperatore[29].

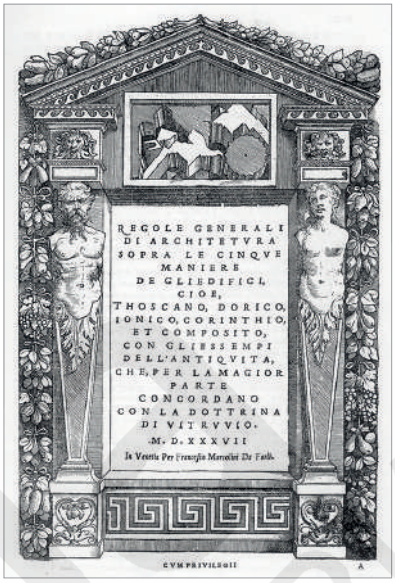
La ricerca di coerenza dell'organismo architettonico, che si esprime in modo così nitido nella sala capitolare della cattedrale di Jaén coincide con la creazione di percorsi le cui tappe sono contrassegnate da un leitmotiv. Secondo una messinscena virtuosistica la *serliana*, adoperata in scala monumentale nella parete della navata della cattedrale di Jaén, forma un elemento di transizione tra l'anti sacrestia, lo scalone e la cripta (S. FROMMEL, 2019: 135-136). Tutto sommato, i progetti di Vandelvira in ambito religioso mostrano che l'assimilazione del repertorio serliano va oltre i singoli motivi e coinvolge la ripresa di interi sistemi architettonici, anche se rimane un problema aperto stabilire fino a che punto il trattato avrebbe potuto innescare tale approccio, oppure se si tratta degli esiti di ricerche analoghe, compiute autonomamente da Vandelvira. In ogni caso il suo linguaggio segue la tendenza verso un rilievo più accentuato e variato, espressione di una forte sensibilità per la ricchezza ornamentale, tipica delle decorazioni moresche.

Ars combinatoria di Francisco del Castillo il Giovane, "El Mozo"

Un esempio molto particolare di ricezione dei modelli serliani è il portale laterale della basilica di San Ildefonso a Jaén, il cui autore

28 BETTINI (2003). Nel suo *Terzo Libro,* Serlio mostra un esempio di tale mausoleo antico (f. XXXIIII) (SERLIO, 2001).

29 Vignola, ugualmente emiliano e probabilmente presente a Bologna durante il soggiorno di Peruzzi nel 1522-1523, utilizza la nicchia angolare nel progetto per Villa Cervini (S. FROMMEL, 2011: 219-222). Per una ipotesi di intervento vignolesco nella fase progettuale della cappella Poggi in San Giacomo Maggiore a Bologna si veda la tesi di dottorato di GUIDI (2023), in corso di pubblicazione.



Da sinistra a destra:

FIGURA 17a
Francisco del Castillo el Joven (?), San Ildefonso, Jaén, portale laterale.

FIGURA 17b
Sebastiano Serlio, *Quarto Libro*, 1537, frontispizio.

FIGURA 18
Francisco del Castillo el Joven (?), San Ildefonso, Jaén, portale, dettaglio.

sembra essere Francisco del Castillo il Giovane "el Mozo", che forse seguiva un progetto di Vandelvira[30] (Figg. 17a, 17b). A partire dal 1552 Francisco aveva lavorato per tre anni nel cantiere di Villa Giulia a Roma, uno dei progetti più spettacolari in corso in quegli anni, trovando impiego come *stucatore* per il ninfeo del giardino sotto la direzione di Bartolomeo Ammannati (GALERA ANDREU, 2018: 211-212). Memore delle cariatidi in forma di terme di questo ninfeo Francisco aveva decorato, poco dopo il suo ritorno, la *Fuente de los Caños* a Jaén con simili figure antropomorfe (GALERA ANDREU, 2018: 211). Il portale di San Ildefonso amalgama in modo originale il modello XVI del *Libro Straordinario*, adottato nei palazzi Vela de los Cobos e de la Rambla, e il frontespizio del *Quarto Libro* (Figg. 13b, 17b). Su entrambi i lati dell'arcata, termini alzati su alti piedestalli rappresentano due figure maschili che inclinano la testa l'uno verso l'altro. Contrariamente al modello delle "regole generali" essi hanno le braccia e tengono le mani chiuse e incrociate sullo stomaco, mentre un *drapé* copre le loro spalle. Sotto le mani legate, che spiegano la loro espressione abbastanza disperata, sono stese delle ghirlande con fogliame e frutta che caratterizzano le due sculture come allegorie dell'abbondanza, tema a cui rimandano anche i cesti di frutta che reggono con le loro teste (Fig. 18). Gli alti piedistalli rispondono al gusto locale e, se la larga parasta retrostante è prefigurata nel modello del *Libro Straordinario*, i bordi poco precisi e le specchiature fanno emergere un carattere decorativo che si distanzia dalla proposta serliana. In armonia con le inclinazioni autoctone

30 Sulla basilica di San Ildefonso vedere ORTEGA Y SAGRISTA (1959). Per quanto riguarda Francisco del Castillo, vedi MORENO MENDOZA (1984 e 2006).

FIGURA 19
Sebastiano Serlio, Porte Egyptienne, Pavillon des Armes, château de Fontainebleau.

sembra anche il forte contrasto tra l'arcata e l'ordine antropomorfo, che Serlio cercò di evitare con le figure umane racchiuse da cesti del modello XX del *Libro Straordinario*, dove il fascio bugnato superiore coincide con l'imposta dell'arcate[31]. Tutto questo getta luce sul funzionamento del processo di ibridazione del prototipo per avvicinarlo, forse inconsciamente, ai costumi e ai principi radicati nella cultura del luogo. La trabeazione presenta forti aggetti e il motivo sovrastante, ornato da un piccolo ordine di semicolonne corinzie e da un frontone triangolare, ospita un episodio della vita di sant'Ildefonso. La compresenza di temi pagani e religiosi secondo un approccio sincretico, tipica dell'architettura religiosa in Andalusia durante questo periodo, ha liberato un importante potenziale artistico (S. FROMMEL, 2024b).

Tale ricombinazione di motivi serliani ricorda la "porta egiziana" del pavillon des Armes al castello di Fontainebleau, firmata probabilmente dallo stesso Serlio, che prevede quindi simili variazioni e combinazioni dei suoi stessi temi[32] (Fig. 19). La sua invenzione si riallaccia al telamone egiziano di Tivoli, ripreso da Raffaello nella stanza dell'Incendio di Borgo, e convertito dal bolognese in figure di genere femminile. Il talento per l'*ars combinatoria* da parte di Francisco del Castillo si rivela anche nella Fuente Nueva a Martos (Jaén) del 1586, una porta di città con tre campate articolate gerarchicamente secondo modelli del *Quarto Libro*[33]: l'arcata rustica con frontone triangolare congiunge il modello I delle porte rustiche del *Libro Straordinario*, il famoso portale del palazzo del cardinale Ippolito d'Este a Fontainebleau, realizzato da Serlio nel 1546, con l'alzato XII del *Quarto Libro*, contrassegnato da paraste bugnate senza fasci[34] (Figg. 20a, 20b). Le bugne massicce che incorniciano le bocche d'uscita dell'acqua in forma di testa di animale evocano il motivo rustico del f. XIIv, sempre del *Quarto Libro* (Fig. 21b). Proprio questo modello, uno stretto triplo ritmo con un portale e nicchie fiancheggianti, ha ispirato nuovamente "El Mozo" per una porta d'ingresso della chiesa parrocchiale di Huelma (Fig. 21a), dove traduce il modello "rustico" in un elegante vocabolario di carattere ionico, servendosi del disegno della "porta d'un tempio" del *Primo Libro* (f. 23), come fece Vandelvira nel palazzo Vela de los Cobos (Figg. 10b, 21a)[35].

Secondo l'iscrizione in uno dei medaglioni, Ginés Martinez costruì la Fuente de Santa Maria a Baeza nel 1564, recuperando di nuovo il

31 SERLIO (2001): II, *Libro Straordinario*, *Porte rustiche*, n. XX.

32 S. FROMMEL (1998: 250-254). Per quanto riguarda le figure si possono notare anche delle similitudini con i giganti legati della grotta dei Pini di Francesco Primaticcio che, assumendo le più disparate espressioni, si rivolgono l'un l'altro lo sguardo (S. FROMMEL, 2010a: 87-96).

33 SERLIO (2001): *Quarto Libro*, VIIIv (LÓPEZ GUZMÁN, 1984).

34 Sul portale del Grand Ferrare rinvio a S. FROMMEL (1998: 227).

35 Sulla chiesa parrocchiale di Huelma vedi GALERA ANDREU (2007: 42-43).

FIGURA 20a
Francisco del Castillo el Joven, Fuente Nueva a Martos, Jaén.

FIGURA 20b
Sebastiano Serlio, *Libro Straordinario*, 1551, f. I, portale del palazzo del cardinale Ippolito d'Este a Fontainebleau.

FIGURA 21a Francisco del Castillo el Joven, portale della chiesa parrocchiale de Huelma.

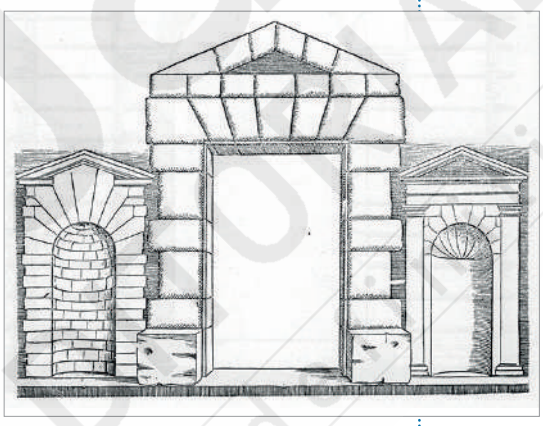


FIGURA 21b Sebastiano Serlio, *Quarto Libro*, 1537, porta toscana, f. XIIv.

FIGURA 22 Ginés Martínez, Fuente de Santa María, Baeza, 1564.

frontespizio del *Quarto Libro*, ma in modo diverso rispetto a quanto fatto da "El Mozo" (GALERA ANDREU, 1982: 90-100) (Fig. 22). Come nel caso della Fuente Nueva di Francisco del Castillo, l'edificio sorge in un punto strategico dell'assetto urbano e, dotato di un ricco programma araldico, è destinato alla glorificazione della monarchia e della prosperità della città. Questa combinazione singolare di un arco trionfale e di una serliana, la cui parte centrale prosegue con una pesante sopraelevazione, si innalza in un bacino d'acqua, di fronte alla cattedrale. Quattro gruppi di sostegni di proporzione tozza, un pilastro e due colonne di un ordine toscano, reggono l'arcata e i fianchi. Le colonne proseguono con delle cariatidi, fiancheggianti medaglioni con simboli araldici, sormontati da capitelli ionici che reggono forti aggetti della trabeazione. Lo sviluppo verticale del motivo superiore è poco conforme alle regole vitruviane e richiama però edifici sacri del Rinascimento italiano, da Santa Maria Novella in poi. Il frontone triangolare domina lo stemma di Filippo II, mentre delle volute formano la transizione con l'ordine inferiore. Le figure maschili che reggono il frontone ricordano guerrieri romani, sottolineando le origini antiche della città e i valori militari del suo grandioso passato[36]. L'orchestrazione del corpo edilizio e il trattamento parietale rivelano un maestro poco avvezzo all'impiego delle proporzioni classicheggianti, che però riesce a creare un dialogo sottile con le *serliane* di Vandelvira lungo la facciata laterale della cattedrale[37].

Diversi approcci e risultati

Nelle assimilazioni di temi serliani da parte di Vandelvira prevale, esclusa la sala capitolare della cattedrale di Jaén, l'inserimento dei motivi in una sintassi determinata dalle specificità autoctone, mentre nel caso di Francisco del Castillo si assiste all' adozione di interi sistemi, poi ricondotti a modi e inclinazioni locali. In certi casi si tratta anche delle coincidenze di tendenze stilistiche più ampie e generalmente riconducibili a questo periodo, con i processi di assimilazione che spesso fanno confluire riferimenti eterogenei. Ricordiamo, ad esempio, che la sovrapposizione di nicchie in uno slancio ascendente, oppure il proseguimento verticale di paraste con specchiature e nicchie piatte sistemate nella superficie parietale, adoperato da Vandelvira all'interno della cattedrale di Jaén, trova un'eco negli

36 Sono raffigurati Muzio Scevola (VI secolo a.C.) e Marco Regolo (III secolo a.C.).

37 L'influsso di Serlio si rivela anche in questo caso: si tratta di una variazione di un motivo rappresentato a p. 83 del *Settimo Libro* (SERLIO, 2001). Lo stesso motivo è ripreso e variato nella chiesa di Santa Maria de Alcaudete, probabilmente opera dello stesso Vandelvira.

ultimi volumi del trattato, particolarmente il *Libro Straordinario* e il *Settimo Libro*. Le corrispondenze fra alcuni motivi dell'architettura di Vandelvira e i modelli contenuti nel *Settimo Libro*, la parte più eterogenea del trattato, pubblicato da Jacopo Strada a Francoforte nel 1575, fanno sospettare che circolassero copie dei disegni poi confluiti nel volume, effettuate a Fontainebleau, oppure a Lione, da maestri francesi. Come abbiamo sottolineato in altra sede, un motivo come il raggruppamento di colonne si riallaccia da un lato all'architettura araba, come mostra il cortile dei Leoni dell'Alhambra, e dall'altro ad una tendenza contemporanea in Italia, culminante nella loggia di David del palazzo del Te di Giulio Romano, assimilata anche in Francia, particolarmente nel tribunale del Louvre ad opera del tandem Pierre Lescot/Jean Goujon (S. FROMMEL, 2019: 139-140).

FIGURA 23
Diogo de Torralva, dal 1557/Filippo Terzi (secondo un progetto di Vignola?), dal 1587, Chiostro Grande del convento di Cristo a Tomar.

Per concludere, sempre con l'obiettivo di una migliore comprensione dei diversi percorsi di adozione di modelli esteri, risulta interessante prendere in considerazione una costruzione come il Chiostro Grande del convento di Cristo a Tomar, commissionato nel 1557 da Giovanni III a Diogo de Torralva, e terminato negli anni Novanta, e cioè durante il dominio di Filippo II (il re portoghese Filippo I), dal bolognese Filippo Terzi (ANTONUCCI, 2017: 99-100; SOROMENHO E BRANCO, 2017: 112-117) (Fig. 23). Vedremo che forse si tratta di una committenza asburgica, che non è ancora stata esplorata a fondo. Il cortile è cinto da un elegante portico di carattere aulico, contraddistinto da maestosi archi trionfali a due piani, una sovrapposizione di colonne addossate di ordine dorico e ionico. Alcune tappe della costruzione sono documentate, ma gli archivi non permettono di distinguere con chiarezza tutte le fasi progettuali ed esecutive. Comunque sia, la restituzione ipotetica del progetto di Torralva, secondo un documento del 1557, mostra chiaramente che il disegno realizzato in un primo momento ha poi conosciuto importanti cambiamenti, suggerendo l'intervento di un altro maestro (LOBO, MURTINHO E MAIA, 2019: 121-122). Nel 1581 Filippo II, appena proclamato re di Portogallo, si reca a Tomar e nel 1584, quando il chiostro era già completato al 75%, Terzi è incaricato della conclusione del primo piano, come conferma poco dopo un documento del 1587 (MARÍAS, 2019b: 139). Non si sa se l'obiettivo del sovrano, desideroso di creare un immaginario che accomunasse i due regni anche tramite un linguaggio architettonico di impronta classicista, abbia avuto ripercussioni a Tomar: certo va

in questa direzione la *serliana* al primo piano, ricordando quella della facciata meridionale del palazzo di Carlo V a Granada.

Quest'ultimo rappresenta un'eccezione, al pari del chiostro di Tomar: come nessuno degli esempi andalusi citati precedentemente si stacca in modo tanto deciso dalla tradizione locale quanto il palazzo di Carlo V, così questo chiostro si allontana da quella rinascimentale della città di Coimbra, importante centro culturale e intellettuale. Torralva trae ispirazione dal *Quarto Libro*, donato nel 1539 a Venezia a Francisco da Holanda, artista portoghese, protetto dall'imperatore, ma anche da disegni del *Terzo Libro*, pubblicato nel 1540[38]. Il movimento convesso degli angoli, dove sono ospitate le scale a chiocciola, si rifà alla Villa Imperiale a Pesaro, nota in Portogallo grazie a disegni dello stesso Francisco (SOROMENHO E BRANCO, 2017: 114). L'organizzazione del piano terra si fonda sull'alzato del cortile del Belvedere (f. CXLII) proposto nel *Terzo Libro* (Fig. 14b), variato dello stesso Serlio nel f. LIII del *Quarto Libro* e poi assimilato nel cortile del castello di Ancy-le-Franc, citato precedentemente (S. FROMMEL, 1998: 149-154). Sembra però difficile immaginarsi che un'architettura così complessa e innovativa, contrassegnata da un rilievo parietale altamente differenziato e animato da raffinatissimi giochi di aggetti e rientranze, sia il risultato di una semplice operazione di ricomposizione di spunti presi dai fogli del trattato di Serlio da parte dell'architetto portoghese[39]. La sovrapposizione di coppie di colonne addossate e coronate da aggetti, un motivo raro nell'architettura rinascimentale, è prefigurata nel progetto di Michelangelo per San Giovanni dei Fiorentini del 1559 e il suo inserimento in un ordine che circonda un cortile è una novità strepitosa (ARGAN E CONTARDI, 1990: 342-347). Anche Primaticcio, ispirandosi a Michelangelo, dovette adottarla poco più tardi nel mausoleo dei Valois a Saint-Denis, commissionato da Caterina de' Medici (S. FROMMEL, 2010c: 207). Nel 1589, il gesuita spagnolo Jerónimo Román de la Higuera, che aveva viaggiato in Italia nel 1563, sottolinea il carattere spettacolare di questo chiostro:

> [...] esta claustra es tal que en todo Portugal no ay otra che le iguale y es la primera, i dicen "architetos grandes" que en toda España no tiene segunda [...] y comunicando con grandes maestros che han visto grandes traças y obras no an visto otra mejor [...][40].

38 DESWARTE-ROSA (2004: 36-38); per quanto riguarda il rimando a motivi serliani vedi MARÍAS (2019b: 141).

39 Dalle colonne addossate degli archi trionfali fino alle fasce di colonne che reggono le arcate, variando motivi presi dalla villa Imperiale di Pesaro e dal palazzo del Te di Giulio Romano, l'ordine delle facciate elabora in modo inedito gli ultimi progressi dell'architettura italiana.

40 Fra Jéronimo Román, 1589, RAHM, Colección Salazar e Castro ms. 1-18, f. 64-65 (si veda MARÍAS [2019b: 138 e 145-146] con la trascrizione integrale).

Il carattere così innovativo di questo progetto potrebbe spiegarsi con le scelte della committenza. Nel 1557, quasi subito dopo la fondazione del chiostro, Giovanni III muore e gli succede il nipote Sebastiano (1554-1578). In quanto reggente durante l'infanzia di quest'ultimo, la vedova Caterina d'Austria (1507-1578), sorella di Carlo V, prese in mano, fra le altre cose, anche la responsabilità di portare avanti la costruzione a Tomar (MARÍAS, 2019b: 138). Di raffinata cultura umanistica, Caterina potrebbe essersi rivolta a Margherita d'Austria, figlia naturale dell'imperatore, che proprio in quel momento stava iniziando la progettazione di un prestigioso palazzo a Piacenza, concepito come immagine del potere imperiale (ADORNI, 2002; S. FROMMEL, 2024a) (Fig. 25). Nel 1560 affidò i lavori a Vignola, architetto dei Farnese, che nel 1559 aveva iniziato la costruzione del loro sontuoso palazzo a Caprarola (FAGLIARI ZENI BUCHICCHIO, 2002) (Fig. 24). Margherita avrebbe potuto commissionare un progetto per il chiostro di Tomar all'architetto italiano, poi affidato ai maestri locali per l'esecuzione. L'impronta trionfale del chiostro, discostandosi decisamente degli idiomi dell'architettura religiosa non solo locale, evoca il linguaggio adoperato da Vignola, che più di ogni altro architetto del suo periodo seppe esprimere con formule persuasive l'idea della superiorità, prima nel cortile di palazzo Farnese a Caprarola e, poco dopo, in quello di Piacenza. Stilisticamente, il maestoso motivo centrale del chiostro di Tomar rimanda ad una fase decisiva dell'evoluzione del linguaggio vignolesco, l'orchestrazione dell'avancorpo trionfale sul cortile di Villa Giulia dell'inizio degli anni Cinquanta, articolato con rilievo sottile, e agli ordini corporei e contrastanti dei cortili farnesiani a Caprarola e a Piacenza (C.L. FROMMEL, 2002; FAGLIARI ZENI BUCHICCHIO, 2002; ADORNI, 2002). Il motivo originale della sovrapposizione di coppie di colonne addossate, di forte impronta anticheggiante, è attribuibile solo a un maestro che, come Vignola, ha avuto una lunga esperienza di appropriazione sempre più autentica di temi provenienti dal patrimonio classico (Fig. 23).

FIGURA 24
Vignola, palazzo Farnese, Caprarola, 1559, cortile.

Rispetto ai diversi modi di ricezione dei modelli del Secondo Rinascimento italiano in Andalusia rilevati nel nostro saggio, il chiostro di Tomar si pone come il risultato di un procedere diverso, verosimilmente compiuto a partire da un disegno effettuato da un rinomato maestro italiano, Vignola. I ricordi di temi serliani in questo progetto non sono sorprendenti, poiché entrambi i maestri hanno le proprie radici nell'eredità del Secondo Rinascimento, entrambi furono

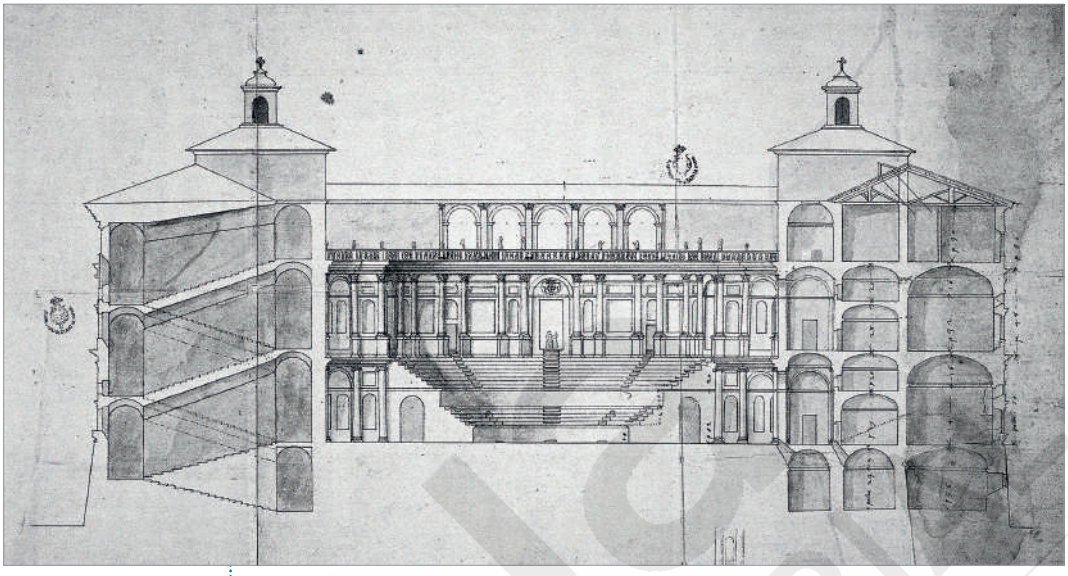


FIGURA 25
Vignola, progetto per il cortile di palazzo Farnese, Piacenza (Parma, Archivio di Stato, Governo Farnesiano, Fabbriche Ducali e fortificazioni, b. 8).

influenzati da Baldassarre Peruzzi e, all'inizio della sua carriera di architetto, Jacopo Barozzi trascorse due anni a Fontainebleau dove incontrò Serlio e conobbe la sua opera teorica e pratica[41]. Anche Francesco Primaticcio, dal 1559 in poi architetto di Caterina de' Medici, elabora modelli serliani, come il motivo centrale dell'ala di Carlo IX nel castello di Fontainebleau, già impiegato da Vignola a Villa Giulia (S. FROMMEL, 2010b: 163-164). Si delinea chiaramente un dialogo tra questi maestri, attivi per i più illustri committenti al di là della frontiera italiana.

La ricezione del trattato di Serlio costituisce un fenomeno europeo, che aiuta a giungere ad una migliore comprensione delle modalità di interscambio e della disponibilità all'assimilazione di temi e motivi radicati nel patrimonio greco-romano da parte dei committenti e degli artisti. In Andalusia, il ventaglio estremamente ricco di modi, di ibridazioni e di "reinvenzioni" è favorito dall'antagonismo tra la tradizione gotica e quelle musulmana che si è tradotto in un forte potenziale creativo, contrassegnato dalla capacità di mediazione tra tradizioni diverse come catalizzatore del rinnovamento architettonico.

41 Sul legame tra Sebastiano Serlio e Vignola vedere S. FROMMEL (2003; 2011). A Fontainebleau Vignola collaborò con Francesco Primaticcio per i bronzi delle statue del Belvedere (OCCHIPINTI, 2010).

Bibliografia

ADORNI, Bruno (2002): "Palazzo Farnese a Piacenza" in TUTTLE, Richard J.; ADORNI, Bruno; FROMMEL, Christoph Luitpold; THOENES, Christoph (eds.), *Vignola. Jacopo Barozzi*. Milano, Electa, pp. 308-323.

AMPLIATO BRIONES, Antonio Luis (1996): *Muro, orden y espacio en la arquitectura del Renacimiento andaluz. Teoría y práctica en la obra de D. Siloe, A. Vandelvira y H. Ruiz*. Siviglia, Universidad de Sevilla.

AMPLIATO BRIONES, Antonio Luis; LÓPEZ GÚZMAN, Rafael; ESTÉVEZ RODRÍGUEZ, Juan Clemente (2022): *Diego de Riaño, Diego Siloe y la arquitectura de transición del Renacimiento*. Siviglia, Editorial Universidad de Sevilla, Editorial Universidad de Granada.

ANTONUCCI, Micaela (2017): "Le due vite di Filippo Terzi, architetto e ingegnere dall'Italia al Portogallo" in FROMMEL, Sabine; ANTONUCCI, Micaela (eds.), *Da Bologna all'Europa: artisti bolognesi in Portogall (secoli XVI-XIX)*. Bologna, Bononia University Press, pp. 83-100.

ARGAN, Giulio Carlo; CONTARDI, Bruno (1990): *Michelangelo architetto*. Milano, Electa.

BARATELLA, Beatrice (2022): *Il Déan Ortega a Úbeda*. Tesi di dottorato, IUAV, direttore Massimo Bulgarelli.

BETTINI, Sergio (2003): *Baldassarre Peruzzi e la cappella Ghisilardi: origine, occultamento e ricupero di un'opera nella basilica di San Domenico a Bologna*. Reggio Emilia, Diabasis.

BIBLIOGRAPHIA SERLIANA (2007): *Bibliographia serliana. Catalogue des éditions imprimées des livres du traité d'architecture de Sebastiano Serlio (1537-1681)*. Ed. a cura di Magali VÈNE. Parigi, Picard.

CAMPOS PALLARÉS, Liliana (2021): *Pedro Machuca en Italia y en España. Su presencia y huella en la pintura granadina del Quinientos*. Jaén, UJA Editorial.

DESWARTE-ROSA, Sylvie (2004): "Introduction Générale. Le traité de Sebastiano Serlio, l'œuvre d'une vie" in DESWARTE-ROSA, Sylvie (ed.), *Sebastiano Serlio à Lyon. Architecture et Imprimerie*, 2 v., I: *Le traité d'architecture de Sebastiano Serlio. Une grande entreprise éditoriale au XVIe siècle*. Lione, Mémoire Active, pp. 21-65.

FAGLIARI ZENI BUCHICCHIO, Tiziano (2002): "Palazzo Farnese a Caprarola" in TUTTLE, Richard J.; ADORNI, Bruno; FROMMEL, Christoph Luitpold; THOENES, Christoph (eds.), *Vignola. Jacopo Barozzi*. Milano, Electa, pp. 210-253.

FROMMEL, Christoph Luitpold (1973): *Der Römische Palastbau der Hochrenaissance*, 3 v. Tübingen, Wasmuth.

– (2002): "Villa Giulia a Roma" in TUTTLE, Richard J.; ADORNI, Bruno; FROMMEL, Christoph Luitpold; THOENES, Christoph (eds.), *Vignola. Jacopo Barozzi*. Milano, Electa, pp. 163-195.

– (2008): "Alberti e la porta trionfale di Castel Nuovo a Napoli", *Annali di Architettura*, 20, pp. 13-36.

– (2010): "Alessandro Pasqualini e l'architettura bolognese" in FROMMEL, Sabine (ed.), *Crocevia e capitale della migrazione artistica. Forestieri a Bologna e bolognesi nel mondo (secoli XV-XVI)*. Bologna, Bononia University Press, pp. 257-272.

– (2018): "Il palazzo di Carlo V a Granada e Pedro Machuca" in GALERA ANDREU, Pedro A.; FROMMEL, Sabine (eds.), *El patio circular en la arquitectura del Renacimiento. De la casa de Mantegna al palacio de Carlos V*. Atti del convegno (Granada, 11 ottobre 2014). Siviglia, Universidad Internacional de Andalucía, pp. 77-119.

FROMMEL, Sabine (1998): *Sebastiano Serlio architetto*. Milano, Electa (ed. francese, Parigi, Gallimard, 2002; ed. inglese, Milano, Electa, 2003).

– (2003): "Vignola e Serlio: analogie, congruenze, scarti, contraddizioni" in FROMMEL, Christoph Luitpold; RICCI, Maurizio; TUTTLE, Richard J. (eds.), *Vignola e i Farnese*. Milano, Electa, pp. 301-330.

– (2010a): "Premières expériences: entre sculpture, construction et poésie. La grotte des Pins, la fontaine d'Hercule, l'architecture imaginée" in FROMMEL, Sabine (ed.), *Primatice architecte*. Parigi, Picard, pp. 87-101.

– (2010b): "La surintendance de Fontainebleau (1559-1570): entre convenance et innovation" in FROMMEL, Sabine (ed.), *Primatice architecte*. Parigi, Picard, pp. 110-184.

– (2010c): "L'architecture sacrée: la chapelle de Diane de Poitiers à Anet et la Rotonde des Valois" in FROMMEL, Sabine (ed.), *Primatice architecte*. Parigi, Picard, pp. 186-234.

– (2011): "Vignola in Francia: un episodio incerto del suo itinerario artistico" in AFFANNI, Anna Maria; PORTOGHESI, Paolo (eds.), *Studi su Jacopo Barozzi da Vignola*. Roma, Gangemi, pp. 215-236.

– (2018): "Residenze a confronto: il palazzo di Carlo V a Granada, il castello di Fontainebleau e la ricostruzione del Louvre di Francesco I" in GALERA ANDREU, Pedro A.; FROMMEL, Sabine (eds.), *El patio circular en la arquitectura del Renacimiento. De la casa de Mantegna al palacio de Carlos V*. Atti del convegno (Granada, 11 ottobre 2014). Siviglia, Universidad Internacional de Andalucía, pp. 197-218.

– (2019): "L'opera di Andrés de Vandelvira nella cattedrale di Jaén e il Rinascimento europeo" in GALERA ANDREU, Pedro A.; SERRANO ESTRELLA, Felipe (eds.), *La catedral de Jaén a examen, I. Historia, construcción e imagen*. Jaén, UJA Editorial, pp. 131-160.

– (2020): *Giuliano da Sangallo. Architekt der Renaissance. Leben und Werk*. Basilea, Birkhäuser (ed. italiana, Firenze, Edifir, 2014).

– (2022): "... non fu mai signiore nesuno che se ne diletasi tanto quanto fa questo Re: la relation versatile entre pouvoir et les arts chez les artistes italiens à Fontainebleau sous le règne de François Ier" in FROMMEL, Sabine; TASSIN, Raphaël (eds.), *Arts et pouvoirs. Un dialogue entre continuité, ruptures et réinventions*. Roma-Parigi, Campisano Editore-Éditions Hermann, pp. 173-189.

– (2024a): "Margherita d'Austria e Caterina de' Medici: politiche architettoniche a confronto in una dinamica europea" in MANTINI, Silvia (ed.), *Reti d'Europa. Margherita d'Austria tra confini e modernità*. Roma, Laterza, pp. 175-197.

– (2024b): "Le voyage en Italie, vecteur du renouveau architectural en Espagne et en France dans les années 1530-1540" in BAUER, Alessia; LAUTHELIER-MOURIER, Rachel (eds.), *Le voyage: lieu de rencontres, d'échanges et d'imagination*. Roma-Parigi, Campisano Editore-Éditions Hermann, pp. 19-38.

FROMMEL, Sabine; PARADA LÓPEZ DE CORSELAS, Manuel (2014): "Serlianas durante el Renacimiento italiano y español: del triunfo de la religión católica al lenguaje imperial" in DE MARIA, Sandro; PARADA LÓPEZ DE CORSELAS, Manuel (eds.), *El imperio y las Hispanias de Trajano a Carlos I*. Bologna, Bononia University Press, pp. 287-318.

GALERA ANDREU, Pedro A. (1982): *Arquitectura y arquitectos en Jaén a fines del siglo XVI*. Jaén, Instituto de Estudios Giennenses.

– (1992): "La cabecera de la catedral de Granada y la imagen del templo de Jerusalén", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 23, pp. 107-118.

– (2007): "Andrés de Vandelvira" in *Andrés de Vandelvira: el Renacimiento del Sur*. Jaén, Diputación de Jaén, pp. 24-46.

– (2009): "El proyecto renacentista y Andrés de Vandelvira" in *La catedral de Jaén*. Barcelona, Lurnweg, pp. 27-76.

– (2014): "Los arquitectos de Francisco de los Cobos: proyecto e identidad" in DIÉGUEZ PATAO, Sofia (ed.), *Los lugares del arte. Identidad y representación*, 2 v. Barcelona, Laertes, I, pp. 105-131.

– (2018): "Le support anthropomorphe pendant la Renaissance espagnole" in FROMMEL, Sabine; LEUSCHNER, Eckhard; DROGUET, Vincent; KIRCHNER, Thomas (eds.), *Construire avec le corps humain. Bauen mit dem menschlichen Körper*, 2 v. Roma-Parigi, Campisano Editore-Éditions Picard, I, pp. 205-222.

– (2023): "Pedro Machuca en los bordes de la pintura" in SIMAL LÓPEZ, Mercedes (ed.), *Reflexiones sobre Pedro Machuca, pintor, y las "águilas" del Renacimiento español*. Jaén, UJA Editorial, pp. 97-118.

GALERA ANDREU, Pedro A.; FROMMEL, Sabine (2018): *El patio circular en la arquitectura del Renacimiento. De la casa de Mantegna al palacio de Carlos V*, Atti del convegno (Granada, 11 ottobre 2014). Siviglia, Universidad Internacional de Andalucía.

GUIDI, Francesco (2024): *Sui gusti di Giovanni Poggi, 1493-1556*. Tesi di dottorato, Università di Roma Tor Vergata / EPHE-PSL, direttrici Maria Beltramini e Sabine Frommel, en prensa.

LADRERO CABALLERO, Tomás (2023): "Pedro Machuca y el marco en el Renacimento" in SIMAL LÓPEZ, Mercedes (ed.), *Reflexiones sobre Pedro Machuca, pintor, y las "águilas" del Renacimiento español*. Jaén, UJA Editorial, pp. 193-230.

LOBO, Ruo; MURTINHO, Vítor; MAIA DA SILVA, Nuno (2019): "O Claustro Principal do Convento de Cristo de Tomar. A obra maior de Diogo de Torralva", *Monumentos*, 37, pp. 120-137.

LÓPEZ GUZMÁN, Rafael J. (1984): "Arquitectura civil de Francisco del Castillo en Martos", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 16, pp. 173-181.

MARÍAS, Fernando (2004): "Diego de Sagredo y sus *Medidas del Romano* (1526), entre España y Francia" in MARQUEZ, Luiz (ed.), *A constituição de la tradição clássica*. São Paulo, Editora Hedra, pp. 89-104.

– (2019a): "La catedral de Jaén una *Hallenkirche* al romano" in GALERA ANDREU, Pedro A.; SERRANO ESTRELLA, Felipe (eds.), *La catedral de Jaén a examen, I. Historia, construcción e imagen*. Jaén, UJA Editorial, pp. 13-40.

– (2019b): "El convento di Cristo de Tomar en sus contextos", *Monumentos*, 37, pp. 138-147.

MODESTI, Paola (2014): *Le delizie ritrovate. Poggioreale e la villa del Rinascimento nella Napoli aragonese*. Firenze, Olschki.

MORENO PARTAL, Mercedes (2024): *Transmisión de modelos, obras y artistas entre Andalucía y América (1550-1660)*. Tesi di dottorato, Università di Jaén / EPHE-PSL, direttori Pedro A. Galera Andreu, Felipe Serrano Estrella e Sabine Frommel.

MORENO MENDOZA, Arsenio (1984): *Francisco del Castillo y la arquitectura manierista andaluza*. Jaén, Asociación "Pablo de Olavide".

– (2006): "Andrés de Vandelvira y Francisco del Castillo, dos arquitectos renacentistas en el Jaén del siglo XVI", *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 193, pp. 63-81.

NIETO ALCAIDE, Víctor; MORALES, Alfredo; CHECA, Fernando (1989): *Arquitectura del Renacimiento en España, 1488-1599*. Madrid, Cátedra.

OCCHIPINTI, Carmelo (2010): *Primaticcio e l'arte di gettare le statue in bronzo. Il mito della "seconda Roma" nella Francia del XVI secolo*. Roma, UniversItalia.

ORTEGA Y SAGRISTA, Rafael (1959): "La iglesia de San Ildefonso", *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 22, pp. 41-85.

PARADA LÓPEZ DE CORSELAS, Manuel (2019): *La Serliana en Europa: Fortuna y funciones de un elemento arquitectónico (siglos VII-XVIII)*. Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica.

PEREDA, Felipe (2009): "Pedro González de Mendoza: el patronazgo de Santa Croce en Gerusalemme entre la arqueología y la filología" in LEMERLE, Frédérique; PAUWELS, Yves; TOSCANO, Gennaro (eds.), *Les cardinaux de la Renaissance et la modernité artistique*. Villeneuve d'Ascq, IRHIS, pp. 217-243.

PÉREZ, Lucía (2024): "L'arc de triomphe à l'antique, un modèle pour Diego Siloe de Burgos à Grenade" in FROMMEL, Sabine; LEUSCHNER, Eckhard (eds.), *Young Research on the Renaissance, 1. Transfert artistique et culturel franco-allemand dans le contexte européen*. Würzburg-Parigi, Histara, pp. 68-75.

RAMIRO RAMÍREZ, Sergio (2021): *Francisco de los Cobos y las artes en la corte de Carlos V*. Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica.

REDONDO CANTERA, María José (2014): "Il palazzo imperial di Francisco de los Cobos en Valladolid" in IMPROTA, Maria Cristina (ed.), *Il San Giovannino di Úbeda restituito-El San Juanito de Úbeda restituido*. Firenze, Edifir, pp. 229-247.

– (2023): "Pedro Machuca y Alonso Berruguete: confluencias entre dos pintores castellanos del Renacimiento" in SIMAL LÓPEZ, Mercedes (ed.), *Reflexiones sobre Pedro Machuca, pintor, y las "águilas" del Renacimiento español*. Jaén, UJA Editorial, pp. pp. 13-95.

RICCI, Maurizio (1998/1999): "Il Palazzo Albergati di Bologna: problemi stilistici ed ipotesi attributive", *Annali di Architettura*, 10/11, pp. 62-81.

– (2000): "Un'ipotesi per Serlio Bolognese: il palazzo Dal Monte in via Galleria", *Quaderni del Dipartimento PAU*, X, 19-20, pp. 121-132.

– (2002): "Bologna e Carpi" in BRUSCHI, Arnaldo (ed.), *Storia dell'Architettura Italiana. Il Primo Cinquecento*. Milano, Electa, pp. 303-317.

ROSENTHAL, Earl E. (1961): *The Cathedral of Granada. A Study in the Spanish Renaissance*. Princeton, NJ, Univ. Press (ed. spagnola *La Catedral de Granada. Un estudio sobre el renacimiento español*. Granada, Universidad de Granada, 2015).

RUEDA GALÁN, Luis (2021): *Les mosquées christianisées de Castille (1200-1350). Art et transculturalité*. Tesi di dottorato, Università di Jaén / EPHE-PSL, direttori Pedro A. Galera Andreu; Sabine Frommel, en prensa.

RUIZ, Hernán (1974): *El Libro de Arquitectura de Hernán Ruiz, el Joven*. Ed. a cura di Pedro NAVASCUÉS PALACIO. Madrid, Escuela técnica superior de arquitectura.

SERLIO (2001): *Sebastiano Serlio. L'Architettura. I libri I-VII e Extraordinario nelle prime edizioni*. Ed. a cura di Francesco PAOLO FIORE, 2 v. Milano, Il polifilo.

SOROMENHO Miguel; BRANCO, Ricardo Lucas (2017): "The architectural career of Filippo Terzi in Portugal (1577-1597)" in FROMMEL, Sabine; ANTONUCCI, Micaela (eds.), *Da Bologna all'Europa: artisti bolognesi in Portogallo (secoli XVI-XIX)*. Bologna, Bononia University Press, pp. 102-123.

TOAJAS ROGER, María Ángeles (2014): "Artistas hispanos en Italia en el siglo XVI: los viajes de Diego Siloe y Pedro Machuca. Selección y comentario de fuentes históricas" in CHECA CREMADES, Fernando (ed.), *El viaje del artista en la Edad Moderna. Materiales para su estudio*. Madrid, Universidad Complutense, pp. 7-42.

TURCAT, André (1994): *Étienne Jamet, alias Esteban Jamete: sculpteur français de la Renaissance en Espagne, condamné à l'Inquisition*. Parigi, Picard.