

La evolución estilística de la arquitectura española del siglo XVI: El parangón italiano

JOSE MIGUEL MUÑOZ JIMENEZ

1. APROXIMACION AL TEMA: FORMALISMO, ESTILO Y ARCHITEXTUALIDAD

De acuerdo con la metodología formalista y aún de la estructuralista, el lenguaje formal de cada estilo y su proceso evolutivo es el objeto fundamental de la atención en los estudios histórico-artísticos. Son las formas artísticas, al repetirse con un análogo carácter expresivo durante un cierto tiempo, las definidoras de los estilos históricos, en cuya consideración es aspecto esencial la repetición de formas que integran un lenguaje formal.

Abundando en estas afirmaciones si bien en el campo especialmente literario, recientemente ha sido traducido al español un estudio de Gérard Genette, uno de los más apreciables representantes de la «nouvelle critique», en el que se plantea como asunto medular la *architextualidad* de las obras artísticas, conjunto de categorías generales o trascendentes –géneros, tipos de discurso, modos de enunciación, etc–, de que depende cada texto particular¹. Podemos asegurar que en el campo de la Historia del Arte tales dependencias formales de las obras individuales se definen, expresan y clasifican en las superestructuras de los estilos, categorías que como ocurre con las relaciones transtextuales literarias intentan explicar y definir las innegables dependencias que se dan entre las mismas obras artísticas. Decir que no existen los estilos, sino sólo las obras, no deja de ser un exabrupto crociano de irracionales raíces románticas.

Por otro lado, desde presupuestos científicos y didácticos, se sabe que en la consideración de los irrefutables estilos históricos es fundamental la inserción del factor temporal, pues, aparte de la diferenciación entre unos y otros, se advierte como nota común de todos ellos una evidente variabilidad formal, una evolución. Como acontece con la literatura, que se nutre sustancialmente de literatura, las obras de arte fagocitan y asimilan a obras de arte anteriores.

Sentado esto, el panorama se complica notablemente cuando, como al presente, tratamos de analizar y debatir los problemas planteados tanto en el orden conceptual como en la sistematización, cronología y terminología aplicable al arte español del siglo XVI, que en sus líneas generales fue un fenómeno de recepción de formas venidas del exterior, en una característica relación entre el centro creador (en dicha centuria casi exclusivamente Italia) y una zona periférica, la España que en su momento de máxima vitalidad histórica «recibe» el Renacimiento Italiano.

1. GENETTE, G.: *Palimpsestos*, Taurus, Madrid, 1989.

Sin entrar en polémicas tangenciales a nuestro objetivo histórico-artístico, se acepta fácilmente que el Renacimiento como lenguaje expresivo formal nació en Italia y se expandió como una moda imparable con muy positivas reacciones creadoras por el resto de Europa, incluida una España que por su hegemonía mediterránea era menos marginal de lo que se ha acostumbrado a señalar. Incluso, a partir de la gesta del Descubrimiento, pasó nuestra nación a desempeñar una función focal y central, de supremacía en muchos campos políticos, sociales, económicos y culturales.

Se podría plantear una situación de dependencia artística entre la España e Italia del siglo XVI semejante a la que conocieron Roma y Grecia en el siglo III, a. de C., en el reinado de Augusto y especialmente en la época hadriana. Como entonces, la *translatio Imperii*, ley sideral del mundo, seguía su curso de Oriente a Occidente. Nótese que esto no es una afirmación gratuita y caprichosa, pues nadie puede negar que el Renacimiento arraigó en España y engendró el áureo Barroco español.

El problema principal radica en determinar si los aspectos fundamentales del Renacimiento italiano se dieron y conocieron en el siglo XVI español: si en las clases cultivadas se desarrolló una cultura antropocéntrica, racional y platónica; si se experimentó el nuevo humanismo que, originado en los siglos medievales, nunca rompió las relaciones del hombre con Dios, pero cambió la concepción del mundo y movió a los humanistas a dominar la Creación en sus ansias de síntesis entre lo divino y lo humano, entre la Antigüedad y el Cristianismo; si, finalmente, el artista hispano dejó de ser artesano para convertirse en maestro creador, dotado de autonomía y libertad. En una palabra, si llegó a España aquella «Concordatio romana» que entre 1500 y 1530 brilló en la Italia papal como expresión del soñado y fugazmente logrado Clasicismo.

Debe admitirse, en una relación de causa-efecto, que en la España de Quinientos se produjo la misma renovación científica y se ensayó el mismo planteamiento político que en la Italia del Renacimiento. Posiblemente no se daba el tercer factor de la nueva clase social capitalista, si bien ha de reconocerse que tanto la aristocracia cortesana como el alto clero desempeñaron en el mundo cultural el mismo papel comitente de la burguesía italiana o flamenca. El «consumo» de productos artísticos importados o nacionales alcanzó un esplendor capaz de competir con cualquier otra región europea.

Pero como más adelante se verá, sostenemos que *en España no hubo apenas un Clasicismo artístico* apreciable, ni en la arquitectura ni en las artes figurativas, cuestión evolutiva y estilística fundamental en el análisis que presentamos. Formalmente se pasó de un tardogótico contaminado de motivos italianizantes (el Plateresco prerranacentista), a la asunción de elementos propios del Manierismo en sus sucesivas fases (protomanierismo, miguelangelismo y depuración clasicista) y aún en sus diferentes procedencias geográficas (en especial desde Italia, pero también desde Francia —como bien se aprecia en la arquitectura navarra del siglo XVI—, y aún desde Flandes y Alemania).

Tres son los argumentos o causas que desde nuestro punto de vista justifican tal afirmación o interpretación evolutiva: el retraso de un siglo del Renacimiento español; la pervivencia inercial del arte gótico hispano-flamenco que rozará lo arcaizante, y la imitación y asimilación de modelos italianos del Quinientos ya plenamente manieristas, lo que es fruto de aquel desfase antes señalado.

Nótese que el goticismo arcaizante no tiene por qué impedir o ahogar el florecimiento del Clasicismo bramantesco y sangallesco, pero sí que dio lugar al rico y potente Plateresco². Pero antes de demostrar nuestro intento de sistematización de la arquitectura española del siglo XVI en parangón con la italiana, repasemos algunas propuestas ajenas, antiguas y recientes.

2. Vid. MUÑOZ JIMÉNEZ, J.M.: «Consideraciones sobre el Gótico arcaizante en la arquitectura de la provincia de Guadalajara», en *Arte Gótico Postmedieval*, Segovia, 1987, pp. 125-132.

2. PROPUESTAS DE SISTEMATIZACION TRADICIONALES

Quien se aproxime a la abundante bibliografía sobre la arquitectura española del siglo XVI encontrará en primer lugar una gran variedad y confusión en las múltiples denominaciones y concepciones sobre los estilos artísticos en ella desarrollados, apareciendo términos como *Gótico tardío*, *Gótico isabelino*, *Plateresco*, *Plateresco Purista*, *Grecorromano*, *Trentino*, *Clasicismo*, *Herreriano*, etc. En segundo lugar, resulta en la sistematización de los diversos autores una curiosa coincidencia en la división «ternaria» de la evolución en fases o estilos de la arquitectura en cuestión. Esta general concordancia en tres momentos estilísticos puede obedecer a la también habitual tendencia a agrupar las generaciones de pintores y escultores del mismo siglo en los tres tercios, en socorrida solución que salva el pronunciamiento sobre la definición estilística de sus obras.

Andrés Calzada, en 1933, define en dicho siglo tres maneras diferentes de arquitectura: un estilo *Plateresco* desarrollado en el Norte, Sur y Aragón y Levante por Francisco de Colonia, Juan de Alava, Covarrubias en sus primeros años y Rodrigo Gil de Hontañón. Un *Purismo grecorromano* expresado tanto en el italianismo bramantesco, de Machuca como en el plateresco clasicista del Covarrubias maduro, con Diego de Siloée, Francisco de Villalpando y Andrés de Veldelvira en medio de ambas tendencias. El tercer estilo definido por Calzada sería la *contrarreforma herreriana*, el estilo de Juan Bautista de Toledo y Juan de Herrera y sus discípulos, semejante e influido por el viñolesismo³.

Camón Aznar, en 1945, afirma que en la arquitectura que estudiamos se dieron «dos tendencias iniciales», una *purista*, italiana e importada en la obra de Machuca, Florentín y Vázquez, y una tendencia nacional, el *Plateresco*. Después de 1550 apareció un nuevo estilo oficial que denomina estilo *trentino*⁴.

Chueca Goitia, en su magnífico y aún vigente manual publicado en 1953, realiza una formulación semejante aunque matizada: *Plateresco* en los focos de Burgos, Toledo y Sevilla; el *Estilo Príncipe Felipe*, el de la madurez de Covarrubias y el serlianismo de Jamete, los Vega, Siloée, Vandelvira y Hernán Ruiz el Joven; en tercer lugar un *Casticismo plateresco* que no se diferencia bien del anterior y que, en cuanto en él se engloba a Badajoz el Mozo, los Corral y Rodrigo Gil, quizás haya que entender como el «plateresco purista» de otros autores. Finalmente, como cuarto estilo aprecia Chueca el *viñolesco* desarrollado por Toledo y Herrera a partir de El Escorial⁵.

En el compendio esquemático de *Azcárate* se ofrece un panorama resumido de las propuestas anteriores y de carácter tradicional: *Plateresco*, *Purismo* y *Herreriano*, sin entrar en consideraciones de relación de los mismos estilos con sus modelos italianos⁶. Esta interpretación reduccionista y que prima la aportación nacional en la arquitectura de nuestro Renacimiento ha sido utilizada o seguida después por diversos autores como *Heras* al estudiar la arquitectura religiosa de la diócesis de Valladolid, o como *Pérez Sánchez* en un manual de carácter mucho más general⁷.

Sin embargo, una cierta revisión y matización de todo lo anterior se observa en el artículo de *Bustamante García*, de 1976, «En torno a Juan Herrera y la Arquitectura», en el que se plantea el siguiente esquema de evolución: un *primitivo renacimiento español*—que hay que considerar como el plateresco tradicional—; las obras de *influencia serliana* predominantes en la arquitectura toledana desde 1541, y un tercer estilo

3. CALZADA, A.: *Historia de la Arquitectura Española*, Barcelona, 1949.

4. CAMÓN AZNAR, J.: *La Arquitectura Plateresca*, Madrid, 1945, y «El Arte Trentino», *Revista de Ideas Estéticas*, Madrid, 12, 1945.

5. CHUECA GOITIA, F.: «La Arquitectura del siglo XVI», *Ars Hispaniae*, XI, Madrid, 1953.

6. AZCÁRATE RISTORI J.M.: *Historia del Arte*, 10. edic., Madrid, 1972.

7. PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. y otros: *Historia del Arte*, Madrid, 1982.

que denomina *Clasicismo* y que como imposición regia se inició en El Escorial y las Descalzas Reales desde 1563 para extenderse en toda la arquitectura española, lo que se logró gracias a la existencia de una «escuela clasicista» formada por Herrera y sus discípulos, lo que otros autores como Juan José Martín González y Antonio Bonet parecen aceptar incluso con anterioridad a esa publicación de Bustamante. De hecho dicha escuela clasicista ya estaba implícita en la formulación de Kubler cuando repasa lo que él llama «las consecuencias de Herrera»⁸.

Por último, se ha publicado algunos otros estudios sobre el tema muy discutibles, y que no compartimos en absoluto⁹.

Hay que concluir que todavía está por hacer la historia de la arquitectura española del Renacimiento que siga el modelo italiano.

3. NUESTRA PROPUESTA: PLATERESCO, MANIERISMO SERLIANO Y MANIERISMO CLASICISTA

Después de las interpretaciones anteriores señaladas, por nuestra parte proponemos el mantenimiento de las mismas tres fases estilísticas en que coinciden la mayor parte de los historiadores: Plateresco, Purismo y Clasicismo, si bien modificando *en clave manierista* el análisis formal de las dos últimas, a partir del reconocimiento del estilo de los modelos seguidos en nuestra arquitectura. Así, sustituyendo la inconcreta denominación de «estilo purista» y remarcando la sustancialidad manierista del tradicional estilo herreriano, planteamos el siguiente esquema:

- Plateresco (1500-1550)
- Manierismo Serliano (1540-1580)
- Manierismo Clasicista (1565-1630)

Para demostrar esta hipótesis interpretativa, que hemos aplicado en nuestras investigaciones y publicamos anteriores¹⁰, debemos exponer los criterios principales en que nos fundamentamos. En síntesis son el parangón italiano, nuestra concepción epocal del Manierismo y como cuestión fundamental la ausencia del Clasicismo en nuestra arquitectura.

El parangón italiano y nuestra concepción de Manierismo

Reconociendo la agudeza de alguna de las consideraciones de un Shearman o un Bialostocki sobre el arte del Manierismo italiano como estilo «estilizado» que sólo

8. BUSTAMANTE GARCÍA, A.: «En torno a Juan de Herrera y la Arquitectura», *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, Valladolid, 1976, pp. 228 y ss., y *La arquitectura clasicista del foco vallisoletano, (1561-1640)*, Valladolid, 1983; Martín González, J.J.: «El convento e Santa Teresa de Avila y la Arquitectura Carmelitana», B.S.A.A., Valladolid, 1976, p. 306 y ss.; Bonet Correa, A.: *Iglesias madrileñas del siglo XVII*, Madrid, 1961, y Kubler, G.: «Arquitectura de los siglos XVII y XVIII», *Ars Hispaniae*, XIV, Madrid, 1957.

9. MARIAS FRANCO F.: *El largo siglo XVI*, Madrid, 1989, y «A propósito del Manierismo y el Arte Español del XVI», estudio preliminar a Shearman, J.: *Manierismo*, Madrid, 1984, pp. 7-48, y Nieto Alcaide, V., Morales, A.J. y Checa Cremades, F.: *Arquitectura del Renacimiento en España (1488-1599)*, Madrid, 1989.

10. MUÑOZ JIMÉNEZ, J.M.: *La Arquitectura del Manierismo en Guadalajara*, Guadalajara, 1987; «EL Manierismo formal en la decoración escultórica de la Sacristía de las Cabezas de la Catedral de Sigüenza», *Retama*, Cuenca, n.º 7, 1989, pp. 19-21; «Juan de Naveda y la arquitectura del Manierismo clasicista en la villa de Santander (1600-1630)», *Altamira*, Santander, XLV, 1905, pp. 189-210; «El arquitecto montañés Juan de Ballesteros (1548 ?-1603), entre Serlio y Herrera», *Altamira*, Santander, XLVI, 1986-1987, pp. 189-208; «Sobre el jardín del Manierismo en España; jardines del Palacio de Mondéjar (Guadalajara)», B.S.A.A., Valladolid, 1987, pp. 338-347; «El Manierismo seguntino: la creciente importancia del arquitecto Juan Vélez», *Anales Seguntinos*, 1989, en prensa, y «El Manierismo en la arquitectura española del siglo XVI: la fase serliana (1530-1560)», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Madrid, 1990, en prensa.

aparece en círculos cortesanos muy sofisticados ¹¹, nos encontramos más cerca de la valoración del Manierismo *como arte epocal* llevada a cabo por Pevsner, Hauser, Wittkover o Tafuri, en cuanto entendemos que las características de equilibrio formal, refinamiento, sofisticación, virtuosismo, esteticismo y ruptura de las reglas clásicas desde su conocimiento, están presentes en prácticamente todas las obras artísticas del arte italiano entre 1530 y 1600. Así resulta una clara relación entre el Manierismo y la crisis del Renacimiento, época de transición hacia el Barroco.

Siguiendo a Lotz, creemos que en dicho período se desarrollaron en la arquitectura italiana dos etapas manieristas: un *primer Manierismo miguelangelesco*, presente en las obras de Buanarroti y sus discípulos, y la reacción academicista de la segunda mitad del siglo que supuso la vuelta a la regla pero admitiendo la licencia. Esta segunda oleada conoció en esencia dos escuelas o focos principales, el romano-farnesino de Viñola y el veneciano de Palladio. Sería un segundo Manierismo –valorado por los historiadores que sostienen una concepción restrictiva de este arte moderno como la «Contramaniera»–, que nunca podría ser ya Clasicismo, sino más adecuadamente *Manierismo Clasicista* ¹².

Así podríamos hacer una síntesis de la arquitectura manierista italiana que sería la siguiente:

1530-1550 *Manierismo basado en la licencia*: Miguel Angel, Rafael, Peruzzi, Serlio, Pirro Ligorio, Girolamo Genga.

1550-1600 *Manierismo clasicista basado en Vitruvio y en la regla*: Viñola, della Porta y otros tardomanieristas en Roma. Vasari, Ammanatti, Buontalenti y Gianbologna en Florencia.

Sansovino, Palladio y Scamozzi en Venecia.

Enlazado ambos momentos en su provincianismo retardatario, Alessi y Tibaldi en Génova y Milán respectivamente.

Como más atrás dijimos, estos son los modelos seguidos y admirados más o menos fielmente en la España del siglo XVI, conocidos a través de las vías habituales del viaje a Italia de los arquitectos más avanzados y del estudio de los tratadistas italianos por los artífices más instruidos. Siguiendo a Bialostocki sabemos que junto a obras españolas diseñadas por ese tipo de arquitectos italianizados que pertenecen a un Manierismo italiano importado, existe en nuestra misma arquitectura un número enorme de construcciones con elementos serlianos, viñolescos y paladianos que deben ser encuadrados en el estilo vernáculo, de lenguaje popular, del *Pseudomanierismo*, pues carecen tanto de la intencionalidad manierista como del carácter de obras magistrales y de la dificultad y virtuosismo de ejecución.

Pero a la vez los más destacados arquitectos españoles de la segunda mitad del siglo XVI reflejan el espíritu del Manierismo italiano, realizando obras de calidad, sorpresa y licencias voluntarias a veces con la especial y paradójica categoría de la experimentación más personal. Pensamos en un Vandelvira o en un Herrera.

La ausencia de Clasicismo en España

Salvo unas pocas obras, como el Cenador de la Alcoba del Alcázar de Sevilla quizás trazado en 1534 por Juan Hernández o la iglesia de la Concepción de Tomar debida a Diego de Torralva, el arte perfecto en su clasicismo vitruviano de Bramante y San Gallo (desarrollado en Roma entre 1485 y 1530 como fruto y paradigma de la

11. SHEARMAN, *op. cit.*; Bialostocki, J.: «Expansión y asimilación del Manierismo», en la *La Dispersión del Manierismo*, México, 1980, p. 13-27.

12. LOTZ, W.: *Mannerism in Architecture: Changing Aspects Studies in Western Art*, Princenton, 1963.

ideal Concordatio romana), no llegó a España, impidiéndosele la fuerza inercial del gótico hispanoflamenco y el arcaísmo italianizante del Plateresco que difícilmente se separa de aquél.

Ese era el auténtico Calsicismo, por lo que hablar de este estilo en la España de Carlos I o en el reinado de Felipe II (llevándolo confusamente hasta mediados del siglo XVII) no es apropiado.

En nuestro deseo de italianizar la historiografía española del arte del Renacimiento, y de precisar los límites existentes entre el Manierismo y el Barroco hispanos, que aún está por hacer, consideramos equívoco y causa de confusión calificar de Clasicismo el antiguo herreriano, pues en su absoluta sincronía con la reacción purista de Viñola, Palladio o Vasari, se enmarca en el campo más general de la Europa del Manierismo clasicista.

El desarrollo evolutivo que planteamos

Plateresco: En la primera fase han de incluirse todas aquellas construcciones aún góticas en su estructura que con buena voluntad «clasicista» se cubren con decoración superficial al romano empleando licenciosa y erróneamente los órdenes del lenguaje clásico. Su cronología comprendería desde las manifestaciones protorrenacentistas de finales del siglo XV hasta que, a mediados del siglo XVI, las nuevas estructuras renacentistas se generalicen casi por completo. Los focos de su aparición y difusión serían los tradicionalmente señalados: Burgos-Salamanca, Toledo, Aragón, Sevilla, Levante-Murcia...; su fuente teórica y gráfica por excelencia, las *Medidas del Romano* de Diego de Sagredo. De los comentarios de quienes lo han estudiado se deriva que los modelos italianos seguidos fueron principalmente de cuatrocentismo o preclasicismo de la Italia septentrional. Como ya tuvimos ocasión de señalar, opinamos que difícilmente se puede separar del fenómeno del Gótico arcaizante español, como tampoco de la inadecuada consideración del llamado Estilo Cisneros, simple combinación de elementos hispanoflamencos y cuatrocentistas sin ninguna otra intencionalidad¹³.

Manierismo serliano: Incluimos aquí a todos aquellos arquitectos y edificios tradicionalmente considerados como puristas, platerescos puristas, platerescos castizos o estilo «Príncipe Felipe». Como base principal de nuestra argumentación está la forma y estilística de sus obras (llenas de dificultad y de arte con «manera», de «savoir-faire» con importancia enorme del efecto visual basado en la gracia, complejidad, variedad y dificultad; de énfasis de las partes con menosprecio del todo e incluso en ocasiones una búsqueda exagerada de variedad que conduce finalmente a la falta de energía y unidad orgánica en la obra).

En segundo lugar, y causa previa de lo anterior, la estilística de los modelos italianos seguidos, que por las fechas de desarrollo fueron las obras del Manierismo migulangelesco (1530-1550). Finalmente, el carácter manierista, anticlásico y licencioso de su teórico fundamental: Sebastiano Serlio.

En una enumeración apretada, fueron «manierosos» en nuestra opinión:

- En Burgos, Juan de Vallejo y sus seguidores.
- En Toledo, Alonso de Covarrubias desde 1540, Francisco de Villalpando, Diego Velasco y los más eclécticos Vergara el Viejo, Pardo y Hernán González.
- En Cuenca, la estética de Esteban Jamete, Vandelvira, Tiedra.
- En Sigüenza y Guadalajara, Juan de Ballesteros y Juan Vélez.

13. Vis. CASTILLO OREJA M.A.: «La proyección del arte islámico en la arquitectura de nuestro primer renacimiento: El «estilo Cisneros», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 1985, p. 55-64.

- En Granada, la obra de Machuca, Diego de Siloé y sus seguidores, entre los que se enmarcan Vandelvira, Ruiz el Mozo y el mismo Castillo.
- En Castilla la Vieja, las labores de los Corral de Villalpando.

Lamentablemente no podemos hacer ahora un estudio premenorizado de las obras de estos arquitectos que, de enorme calidad, supieron sacudirse la tradición del gotizante Plateresco para componer un original capítulo del Manierismo europeo. A su lado, y en centros más marginales que los por ellos frecuentados, se mantenían fórmulas inerciales y recetarias propias de un Plateresco muy arcaizante en tantas obras de nuestro patrimonio que se deben calificar de Pseudomanieristas, con mezcla de detalles aislados de las Aguilas y estilemas prerrenacentistas y tardogóticos. Son obras muy provincianas.

Pero no todo es tan sencillo. Saben los especialistas de la problemática versatilidad de algunos excelentes arquitectos que, como Rodrigo Gil de Hontañón, Badajoz el Mozo, Diego de Riaño, Martín de Gaínza, etc, mantienen un característico eclecticismo, retornando muy a menudo al estilo accidental con decoración no indiferente del Plateresco.

Las categorías formales de este estilo, en todo semejantes a las de la arquitectura italiana de la época, serían:

- La experimentación de los planos constructivos, con afición a la ensambladura de formas geométricas regulares muy diversas entre sí.
- El uso de planimetrías indefinidas y ambiguas como la elipse o el octógono en iglesias y capillas.
- La tendencia a la ocultación de los ingresos, uso de pantallas, yuxtaposición espacial y ausencia de un punto de fuga en el interior
- La pérdida de prevalencia del espacio, de lógica en las relaciones espaciales y la búsqueda de un espacio ficticio, ilusorio y alienante
- El amor a los contrarios y a lo artístico, artificioso y artificial.

Manierismo Clasicista: La tercera fase de nuestro esquema, en síntesis el antiguo herreriano, ofrece menos reservas a los historiadores españoles, como Rivera Blanco¹⁴, a la hora de considerarlo como manierista, si bien otros optan equivocadamente por la denominación de Clasicismo o de Contramaniera, lo que reflejando sincrónicamente la reacción hacia la «simplicita» que por las mismas fechas se llevaba a cabo en Italia, por su misma situación de perspectiva histórica nunca podría ser ya un modo clásico redivivo.

Aquí reunimos aquella «contrarreforma herreriana» de Calzada, la escuela clasicista de Bustamente, el romanismo oficial de Camón o estilo treintino, el viñolesismo de Chueca Goitia e incluso las «consecuencias de Herrera» definidas por Kubler.

El modelo de este estilo, edificio manierista y experimental hoy indiscutido en el que Felipe II logró la «concordatio nueva», fue el monasterio de El Escorial, tanto en las trazas de Juan Bautista de Toledo como en las intervenciones de Herrera y los asesores italianos. Esquemáticamente englobamos en el Manierismo clasicista:

- La obra de Juan Bautista de Toledo y sus aparejadores Pedro de Tolosa, Pedro Valle y Lucas de Escalante.
- La obra de Juan de Herrera.
- La obra de Francisco de Mora.
- La obra de los epígonos de Herrera en los distintos focos contrarreformistas (Toledo, Madrid, Valladolid, Sevilla): Juan de Tolosa, Sebastián de la Plaza, Juan de Nates, Diego de Praves, Pedro de la Brizuela. Juan de Ribero Rada,

14. RIVERA BLANCO *Juan Bautista de Toledo y Felipe II*, Valladolid, 1984, especialmente p. 17 y p. 357.

Juan de Minjares, Vergara el Mozo, Juan Bautista de Monegro, Jorge Manuel Teheotocópuli, Fray Alberto de la Madre de Dios, etc.

Una amplia nómina de arquitectos que desempeñan su actividad a lo largo de una amplia etapa que iría desde 1565 hasta 1630, lo que supone al menos la existencia de dos o tres generaciones de artífices. A la vez, aunque sea un solo estilo general, el Manierismo clasicista supone la búsqueda consciente de distintas maneras que habría que estudiar por separado, pero al cabo poco diferenciadas entre sí.

Como principales problemas que plantea la arquitectura española de este período encontramos la discusión entre viñolesismo y palladianismo, y también el señalar los límites de este estilo con el llamado por Kubler «primer barroco español de animación superficial», y por otros Barroco Clasicista o Clasicismo a secas, estilo en el que se mantienen las referencias herrerianas hasta prácticamente la segunda mitad del siglo XVII. Además se reconoce en algunos arquitectos del tardomanierismo andaluz, como Vermondo Resta, Juan de Oviedo, Hernán Ruiz III, etc, un mantenimiento de fórmulas decorativistas procedentes del Manierismo serliano y miguelangelesco llegado a Andalucía hacia 1550.

Las características formales de este Manierismo clasicista español son:

- Valentía y anticlasicismo combinatorio en algunos planos.
- Afán general por la desornamentación y las líneas arquitectónicas puras.
- Conocimiento correcto de los órdenes clásicos, deformados en ocasiones conscientemente.
- Magistral uso de la pilastra y de la articulación geométrica de los muros.
- Afición a los huecos termales, combinados con bóvedas de lunetos.
- Sencillas decoraciones a base de motivos geométricos abstractos.
- Escasa afición al uso de escultura, muy localizada en su presencia siempre separada de la arquitectura por medio de un marco, moldura u hornacina.