

Modelli di architetture in Spagna durante e dopo il Rinascimento

Pedro A. Galera Andreu

Malgrado manchino in Spagna modelli architettonici risalenti al periodo dell'Antico Regime, questa mancanza non è indicativa della realtà del tempo. È infatti generalmente accettato un maggiore sviluppo del modello architettonico durante la fase iniziale della sua adozione, nel piano generale dell'innovazione del design in architettura. Le novità furono introdotte nel primo quarto del Cinquecento da artisti – non esclusivamente architetti – con formazione italiana, come le cosiddette “aquile del Rinascimento spagnolo”, soprattutto tramite Diego de Siloe e Pedro Machuca. Tale tendenza si rafforzò dopo l'arrivo di Juan Bautista de Toledo a dirigere il grande progetto di Filippo II per San Lorenzo de El Escorial. L'architetto era venuto da Roma, accreditato per questo tipo di costruzioni in virtù delle sue relazioni con Antonio da Sangallo “il Giovane” e Michelangelo. Questo monumento fu preceduto da numerosi modelli lignei sia dell'insieme, sia di elementi parziali, secondo una pratica molto apprezzata dal cronachista fra José de Sigüenza¹ e segnò un punto di svolta dopo il quale i modelli decadde e furono sostituiti dalla mappatura ortogonale. Quest'ultima sembra essere stata inizialmente più gradita da Juan de Herrera e dagli architetti formati, sotto la sua influenza, al rigore matematico della progettazione, come nel caso del famoso gesuita, architetto e teorico Juan Bautista Villalpando, o dai pittori-architetti che nel Seicento furono difensori esaltati del disegno come idea primigenia di qualsiasi processo figurativo.

Questo supposto declino del modello, sempre dal punto di vista del processo inventivo², non impedì la continuità del suo uso per altri scopi, interessi puramente rappresentativi e/o collezionistici. È infatti noto lo sforzo messo in campo da Filippo II per riunire nell'Alcazar di Madrid una raccolta degli edifici pubblici più rilevanti dei suoi regni, assieme a un'ampia mappatura, in particolare delle loro residenze reali, di cui dette l'incarico a Juan Bautista³. Altrettanto noto è l'interesse che nel Settecento Carlo III, seguendo le orme dei suoi parenti francesi, ebbe per una collezione di fortificazioni, entro la quale si progettava il Departamento de los Modelos ed in cui il suo architetto Francesco Sabatini ebbe un ruolo importante⁴. Ma, anche per l'attività di progettazione, si

dovrebbe chiarire questo presunto declino dei modelli. Partiamo dal fatto che Juan de Herrera godeva di una buona reputazione come realizzatore di modelli, “abile sia con la mente che con le mani”, come notato da A. Bustamante⁵, per quanto come architetto si considerasse un artefice ‘a metà’⁶. Un altro architetto, più teorico che pratico, contemporaneo di Herrera, il religioso Lázaro de Velasco, figlio di Jacopo Torni e inedito traduttore di Vitruvio, riferendosi alla questione teorica per la validità del modello, commentava:

“Dubdase si el arquitecto debe hazer la forma de la obra que ha de ser en modelo de palo. Digo que grandes oficiales en obras de mucha importancia [lo han hecho] y siempre lo hacen porque así se verá y percebirá mejor lo que se yerra o acierta a menos coste y con poco gasto se [corrigen] yerros antes de que hagan las obras”⁷.

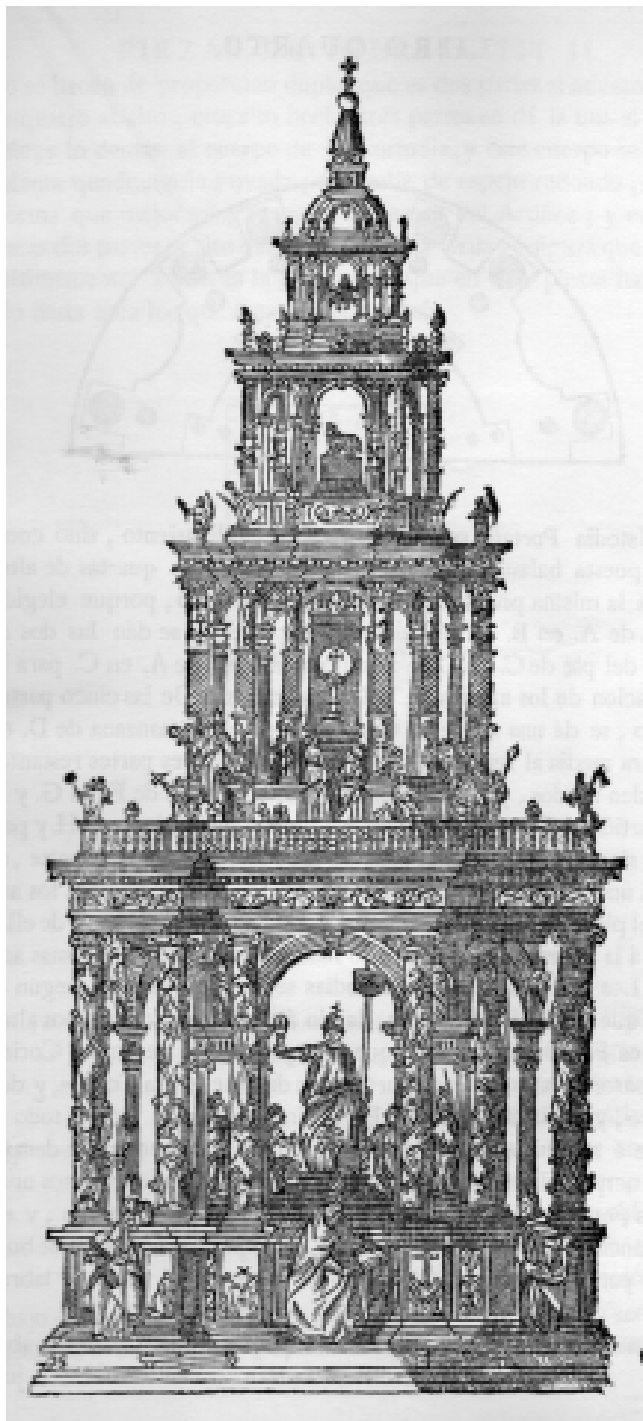
Eppure, senza lasciare questo secolo, Juan de Arfe y Villafañe, un argentiere di mestiere, trasferì la teoria e la pratica architettonica alla lavorazione dell'argento in una delle opere teoriche più originali scritte in Spagna, la *Varia commesuración para la escultura y arquitectura* (1585). L'ultima sezione del volume – e “más principal” nelle sue stesse parole – tratta esclusivamente dell'architettura. Fedele ai principi vitruviani che costituiscono quest'arte, “sitio, cimient y fábrica”, si concentra su quest'ultima, la fabbrica, intesa come volume costruito, ridotto alle qualità di “proporción y simetría”. Questa concezione del volume era legittimata dal trasferimento dei principi architettonici all'oreficeria, poiché, a suo giudizio, l'orafo era “escultor y arquitecto”, come egli stesso si riteneva. Una dimostrazione pratica di questa idea si è fortunatamente conservata nel modello per la Cattedrale di Siviglia eseguito cinque anni prima di pubblicare la *Varia commesuración* (fig. 1). Nel 1580, infatti, Juan de Arfe partecipò alla convocazione promossa dal capitolo della cattedrale con un modello ligneo alto circa un metro (cm 97), composto da quattro corpi decrescenti a pianta circolare inscritta in un esagono. Quest'architettura ridotta corrisponde, nella sua figura o disegno, alla concezione di un ostensorio (*custodia*), secondo lo stesso autore: “Custodia es templo rico, fabricado para triunfo de Christo verdadero”⁸. La sua forma



piramidale è coerente con l'idea del tabernacolo, dove i diversi organismi sovrapposti hanno una funzione iconografica precisa.

Dal punto di vista strettamente architettonico è comunemente accettata l'ispirazione bramantesca alla pianta di San Pietro in Montorio, rappresentata da Serlio nel suo III libro⁹. Questa tipologia, che sarà adottata per questo tipo di opere anche nei secoli successivi, rivela lo studio e la comprensione dell'architettura classica da parte di chi, al di là della sua specializzazione professionale, scultore in oro e argento, era stato considerato prevalentemente un architetto. Il modello ne è, in questo senso, un eccellente esempio. Eseguito da Antón de Luque nel 1580 sotto la direzione dell'Arfe, presenta un aspetto disadorno, o, più precisamente, con ornamenti limitati agli elementi architettonici come le colonne dai fusti scanalati, i capitelli e i motivi a diamante sulla parte anteriore dei piedistalli o i rilievi sfumati nelle nicchie tra gli archi del cerchio interno. Risulta invece del tutto assente il ricco immaginario di santi e personaggi biblici che il pezzo poteva richiedere, un insieme organico al quale l'autore si riferisce, come illustrato nel disegno incluso nell'edizione della *Varia commesuración* (fig. 2). Inoltre, è diverso il trattamento dell'ordine ionico del primo corpo, dove le scanalature dei fusti sono quasi occultate da una rete di rami di vite. Si osserva anche la rimozione dei motivi geometrici nei piedistalli, dove gli spazi sono occupati da scene in bassorilievo, soluzione del disegno che sarà poi eseguito nella forma finale.

In sintesi, il modello dell'ostensorio è uno studio, un primo passo nel progetto che prescinde del dettaglio, disegno o "traza" che offre la struttura dell'oggetto in tre dimensioni secondo un sistema proporzionale (la dupla sexquialtera che Juan de Arfe raccomanda nel suo trattato per questo tipo di opere), sistema che permette la realizzazione finale a maggiore grandezza, mantenendo lo stesso sistema proporzionale. In tale approccio è evidente la conoscenza della teoria albertiana sulla costruzione e l'uso dei modelli, la loro combinazione con il disegno nella preparazione del progetto e la presentazione di "non finito"¹⁰. Queste precise descrizioni del modello di Alberti, così spesso commentato per valutare la na-



tura progettuale di questi strumenti tridimensionali¹¹, hanno un correlato ancor più vivo nel testo redatto dall'Arfe nel 1587, ovvero nella fase finale di realizzazione dell'ostensorio: la *Descripción de la traça y ornato de la custodia de plata de la Santa Iglesia de Sevilla*¹². Nel prologo l'Arfe avverte sulla sua intenzione di non prendere in considerazione

“las menudencias de resaltillos, estípites, mutilos, cartelas y otras burlerías que por verse en los papeles y estampas flamencas y francesas, siguen los inconsiderados y atrevidos artífices, y nombrándolas invención adornan, o por mejor decir destruyen con ellas sus obras sin guardar proporción ni significado”.

In quest'allineamento con la visione eidetica, classica e italiana, in contrasto con la fenomenologica nordica e già topica nel dibattito estetico a metà del Cinquecento¹³, Arfe si consolida soprattutto come classicista vitruviano. Da questo punto di vista, la *Varia Conmesuración* poggia sul valore indiscusso della geometria per la genesi dell'intero progetto costruttivo, per cui sono sufficienti alcuni teoremi semplici e una dimostrazione di disegno ortogonale, senza riferimenti al modello tridimensionale. L'autore però non mette in dubbio l'eccellenza di un'opera come l'Escorial e il rispetto per Juan de Herrera verso il modello lasciatone da Juan Bautista de Toledo e, soprattutto, la sua mancanza nella teoria non ne impedisce l'uso nella pratica, come dimostra il modello dell'ostensorio sivigliano.

Alla fine del Cinquecento, l'atteccimento del classicismo architettonico in Spagna colpì certamente la ponderazione del disegno ortogonale come strumento di progettazione. In teoria non era necessaria la lavorazione materiale di un modello solido, ma in pratica si era apparentemente lontani dal suo abbandono. La “corporeizzazione” del progetto diventava insondabile quando mostrata ai sottufficiali, agli operai, così come ai committenti. Certamente il concetto vitruviano di “Scio-graphia” potrebbe essere paragonato all'idea di modello, ma abbiamo visto come il suo traduttore in Spagna, Lázaro de Velasco, abbia difeso la pratica del modello per gli stessi motivi. Sicuramente dovette pesare il grande esempio che diede il re Filippo II, che sempre riten-

ne che l'edificio fosse meglio comprensibile in questo modo piuttosto che dalla pianta¹⁴.

Anche un architetto così amante della matematica e teorico consumato, il gesuita Juan Bautista Villalpando, nel suo famoso *De postrema Ezechielis*, quando si interroga retoricamente circa la grandezza del perduto tempio di Gerusalemme, la sua origine e la sua paternità, introduce riflessioni sull'"exemplum" (o modello), l'immagine imitata e la sua necessaria corrispondenza, appoggiandosi su Vitruvio. Secondo Villalpando l'autore romano considera

"que esto [la imitación] no solo debe atribuirse al arte del diseño sino que todo el arte del boceto o maqueta versa sobre lo que existe o puede existir; de aquí se deduce que lo que no puede ser un edificio construido, no puede diseñarse con exactitud, no puede reducirse a unas líneas descriptivas"¹⁵.

Il gesuita ribadisce più volte che la conoscenza architettonica viene in ultima analisi da Dio, il *primo* costruttore a rivelare l'idea di un edificio archetipico come il Tempio di Gerusalemme che, secondo J. Rykwert, non può contraddire la ragione esemplificata nell'architettura vitruviana¹⁶. Così Dio rivela quest'idea per mezzo di un modello e Villalpando si chiede all'inizio dell'opera:

"¿Quién estimará como escasos o indignos los logros diligentes de un solo autor con el fin de examinar con atención una obra cuyo Arquitecto resultó ser el mismo Dios mediante un modelo compuesto de diversos elementos? Dios en verdad, entregó por medio de su mensajero Natán, el salmista, este modelo del Templo totalmente concluido por el mismo Dios"¹⁷.

Modello disegnato, modello costruito, non sono neanche dal punto di vista di Alberti alternative nel progetto architettonico, ma complementari, come evidenziato da C. Frommel¹⁸. Una curiosa sintesi di questa complementarietà è testimoniata da un ricorso frequente nella documentazione amministrativa di Filippo II, che, parlando con Juan de Herrera, allude almeno due volte alla lavorazione di "modelillos", disegni di carta a mo' di schizzi tridimensionali, un esercizio papiroflessico, che permetteva, grazie alla piegatura, l'inserimento in un documento scritto come complemento grafico. Il fatto che i due esempi citati si riferiscano alle operazioni nei tetti, uno per il monastero dell'Escorial (1568) e l'altro per il

Palazzo di Carlo V nell'Alhambra di Granada (1580), evidenzia, a giudizio di J. M^a Gentil, una soluzione specifica per un problema difficile come la rappresentazione ortogonale dei tetti.¹⁹

Alla fine del Cinquecento l'uso di modelli e modellini dimostrava il valore operativo che vantavano nella pratica architettonica in Spagna. Le grandi cattedrali iniziate nel secolo in Andalusia, Granada, Málaga, Jaén, nel linguaggio all'"antica" hanno visto l'impiego di questo strumento, particolarmente importante per la loro fattura e il carattere iniziatico delle prime due, delle quali si occupa un altro studio in questo volume. La terza, quella di Jaén, disegnata da Andrés de Vandelvira – autore anche del modello per quella di Málaga – sembra destinata a svolgere un ruolo decisivo per assicurare, attraverso il modello, continuità e fedeltà all'idea originaria. Alonso Barba, geometra e successore di Andrés de Vandelvira nella direzione della costruzione, fu depositario diretto del suo modello, riassunto ed espressione dell'intero progetto nella sua complessità, e del "mistero" che a quel tempo vantavano ancora le grandi opere della stereotomia.

Preoccupato sul letto di morte dal rispetto per la sua idea, Vandelvira volle assicurarsi il posto di Maestro Mayor nella persona

"de que yo tengo más satisfacción que podrá hacer la dicha obra y proseguirla y acabarla como de suso se contiene es Alonso Barba, el cual a veinte años y más que en mi compañía a entendido y entiende en la dicha obra y con él tengo mucho comunicado los secretos de la dicha obra y le dejo el modelo della"²⁰.

È l'arte della stereotomia, sviluppata così brillantemente nell'ambito ispanico, uno dei motivi principali, a nostro avviso, dell'uso e della pratica del modello materico per scopi sia operativi che di formazione lungo tutto il periodo di Antico Regime e anche oltre. La difficoltà dei tagli della pietra per soffitti a volta, archi, pennacchi e superfici curve in generale, come in tutta l'architettura militare, imponeva la conoscenza e l'uso di questo strumento. Sono numerose le testimonianze a riguardo, soprattutto nei trattati. Così, il capitano, architetto e ingegnere Cristóbal de Rojas inizia la terza parte del suo trattato, dedicata all'"Arquitectura y Construcción", parlan-

do della difficoltà di costruire archi in pietra, abilità raggiunta soltanto tramite l'*experiencia*, concetto che domina tutto il suo lavoro e che si ottiene “sino es contrahaciéndolos por sus pieças de barro o yeso, y esto digo por la experiencia que tengo dello, que en tiempo de mi mocedad me ocupé de contrahacer y levantar modelos de muchas diferencias de cerramientos de capillas”²¹. Cioè facendo pezzi (modelli) piccoli di volte di diversi tipi.

A un'epoca posteriore al trattato di Rojas deve essere dato il manoscritto di un suo concittadino, ovvero i *Cerramientos y trazas de montea* di Ginés Martínez de Aranda, architetto nato a Baeza (Jaén). I due si erano sicuramente trovati a Cadice verso il 1600 quando Rojas lavorava alle difese della città dopo l'assalto inglese del 1596 e quando Ginés Martínez era architetto maggiore della cattedrale. Quest'ultimo dedicò al suo mentore, l'arcivescovo Massimiliano d'Austria, un manoscritto di “Cortes de piedra”, del quale si erano perse le tracce fino alla sua riapparizione nel 1984, per poi essere dato alle stampe²². Il prologo o “aviso” al lettore inizia, sempre nel contesto della stereotomia, con la supremazia della traccia della “montea” o alzato, i cui “lineamientos” non erano stati dimostrati né in passato, né al suo tempo (“los alcanzan a tener sino aquellos que en su mocedad se an dado a la disciplina de trazar y contraacerlas”, cioè quelli che in gioventù avevano elaborato modelli). Ginés Martínez espone queste linee guida o tracce mosse dal desiderio di riscattare dal “perpetuo silenzio” una conoscenza tradizionalmente trasmessa in modo orale e in modo quasi iniziatico tra i tagliapietre. A incoraggiarlo fu anche il desiderio di fornire un incentivo alle nuove generazioni, “el continuo ejercicio en el trazar y contrahacerlas”, e anche “por ser la disciplina y estudio de las trabajosa por haber de estar los artífices continuamente asidos a la materia para ponerlas por modelos”²³. Per corroborare questa difficoltà e, soprattutto, per dimostrare la verità di quanto descritto, commenta che sempre ha preso cura di “contrahacer las dichas traças antes de ponerlas por escritura”. Questo metodo sperimentale è quello che anni dopo, nel 1653, sarà esposto dal maestro maiorchino Joseph Gelabert in un altro manoscritto, nella cui prefazione chiarirà: “He de advertir que

todas las trazas dificultosas, antes de ponerlas, las he hecho en modelo y con mucha precisión”²⁴.

Questa premessa di carattere sperimentale si ripete costantemente in quello che si può considerare il trattato di architettura più popolare del Seicento in Spagna, *El Arte y uso de la Arquitectura* di fra Lorenzo de San Nicolás. Anche se il suo messaggio fondamentale è l'equilibrio tra teoria e pratica in materia d'istruzione architettonica, nel caso di scelta da parte del committente tra un architetto speculativo e un altro pratico, consiglia sempre di contrattare con quest'ultimo, nonostante gli argomenti in favore dell'aritmetica e della geometria nella formazione dell'apprendista della professione. Lo stesso autore, quando fa il punto sulla sua carriera, confessa che in trentasei anni di lavoro come architetto aveva usato parte del tempo in “apurar y experimentar los cortes y medidas que contiene”²⁵.

Anche un altro famoso trattatista spagnolo, questa volta di respiro internazionale, Juan de Caramuel Lobkowitz, accoglie con favore il modello, soprattutto quando preferisce fra diversi aspiranti in un concorso quello che presenta il progetto in questo formato, così come fece il Duca di Uzeda quando si costruì il suo palazzo a Madrid intorno al 1611, premiando il capitano Zorrilla per il modello di “cuatro pies en cuadro” (1,21 m. circa) in legno. Per quanto Caramuel minimizzi l'importanza del modello per la progettazione di un palazzo, considererebbe imprudente per un principe cominciare senza modello a “fabricar un puerto”, perché disegnare sulla carta avrebbe sì permesso di correggere facilmente un errore ma non dopo aver sollevato le pareti dell'edificio²⁶. In sintesi, quello che aveva detto Luis Cabrera²⁷.

Non c'è dubbio che il modello tridimensionale sia rimasto in vigore nella pratica dell'architettura, soprattutto quando, nelle normative delle società di lavoro, era obbligatorio per gli ufficiali sia il disegnare come il modellare²⁸. È però altrettanto vero che quando i trattatisti teorizzarono elusero il riferimento diretto a questo strumento in favore dei disegni ortogonali di pianta e alzato come procedura di natura intellettuale o “speculativa” – nel linguaggio del tempo –, interessati a sottolineare la “nobleza” o liberalità di un'attività che può manifestarsi

attraverso il disegno.

Se la liberalità dell'arte è stata battaglia già vinta nel Rinascimento italiano, in Spagna ebbe un percorso più difficile a causa del rifiuto del lavoro manuale e del disonore che derivava dal sostenersi con i frutti di simili attività.

Dalla fine del Cinquecento e durante il secolo successivo, il tema della liberalità dell'arte fu oggetto di un dibattito vivace con ricorso ai tribunali per essere riconosciuta e per poter godere dell'esenzione fiscale per il reddito da lavoro, ovvero l'indicatore fatale dell'inferiore considerazione sociale. La discussione si è concentrata principalmente sulla pittura, considerata "nobile" sotto l'uso del disegno, processo creativo per eccellenza, cui si aggiungeva la forza minima impiegata rispetto ad altre forme d'arte. Questa rilevanza della pittura non solo portò alla proliferazione di trattati di pittura, ma servì anche a sostenere la difesa della figura del pittore-architetto, che irrompe fortemente sulla scena. In aperto confronto con l'architetto tradizionale, questa nuova figura privilegiava, come valore architettonico, la solidità della costruzione e, al massimo, poteva maturare un'equilibrata conoscenza speculativa e pratica, influenzato dell'accademismo classicista, come abbiamo visto nei riferimenti dei trattatisti di architettura.

I trattatisti della pittura introducono sempre qualche commento sull'architettura e addirittura la considerano l'arte suprema – "señora y princesa de las demás artes", la definisce Palomino, uno dei teorici più noti²⁹ – a condizione che sia inserita nel dominio della pittura: cioè l'architetto deve essere un pittore. V. Carducho, nei suoi *Diálogos de la Pintura*, estende eccezionalmente l'analisi all'architettura e, fra le diverse attività e strumenti che segnala per l'architetto, non fa alcuna menzione dei modelli, tantomeno del modellare³⁰. È comprensibile che si originasse uno scontro tra gli architetti tradizionali e i pittori che si avventuravano con i loro disegni a esercitare la stessa professione, tra cui artisti del calibro di Diego Velázquez e Alonso Cano. Celebre fu l'opposizione fatta dall'architetto Juan Gómez de Mora ai desideri di Cano di accaparrare la carica d'architetto maggiore della Cattedrale di Toledo nel 1643, allegando le sue discu-

tibili capacità come architetto-costruttore, nonostante la sua riconosciuta capacità e il valore come disegnatore e progettista.

Per la stessa ragione è rilevante che Gomez de Mora abbia realizzato uno dei pochi modelli di un lavoro di primo ordine, molto apprezzato tra gli altri da Carducho³¹, ovvero la facciata dell'Alcázar di Madrid, la reggia degli Asburgo (**fig. 3**). Il modello accompagnava le piante disegnate nel 1626 (Biblioteca Apostolica Vaticana) e mostra l'adeguamento della pianta rinascimentale non più soddisfacente. La facciata tra le due torri è regolarizzata dalla perfetta organizzazione delle finestre che danno luce alle sale principali del palazzo nel piano principale e che articolavano la connessione tra i due "quartos" o appartamenti reali, del re e la regina, e per di più si risolveva brillantemente l'accesso principale al piano terra per le carrozze con una porta d'ingresso e un'altra di uscita, secondo la spiegazione dello stesso autore³².

Discepolo di Gómez de Mora, Leandro Fernández de Salazar, ci ha lasciato un altro modello della cappella delle Reliquie, meglio conosciuta come l'"Ochavo" della Cattedrale di Toledo. Il modello (m 1,62 di altezza), fatto in legno con dipinti aggiunti e datato al 1639³³, mostra una sobria struttura classicista, coerente con l'insegnamento del suo maestro, sebbene, appena un anno dopo, fosse stata ritoccata da Pedro de la Torre e Francisco Bautista, artisti vicini a un'ornamentazione più barocca che presentarono anche un altro modello *ex novo*. Per quanto non perfettamente corrispondente ai disegni realizzati per la cappella da Fernández Salazar, F. Marías considera il disegno del modello più prossimo al fare di Leandro Fernández de Salazar piuttosto che a quello degli altri due, i quali saranno gli arbitri della nuova tendenza dei pittori architetti.

Pedro de la Torre, architetto di Madrid, impose in modo decisivo il suo stile nella decade del 1640, quando progettò la cappella di Sant'Isidro (1642), annessa alla chiesa di San Andrés. La monumentalità di quest'opera, la sua grandezza e le sue decorazioni, si devono a un altro artista, José de Villarreal, che nel dettagliato *memorandum* precisò che avrebbe fornito "dibujos y modelos" nel corso della fabbricazione. Questa frammenta-

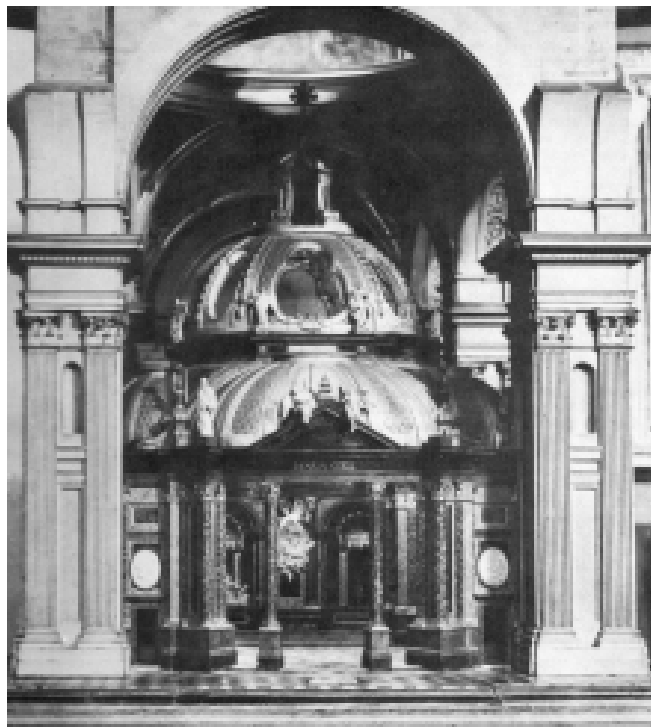
3. Juan Gómez de Mora.
Maqueta del Alcázar de Madrid.
Museo Municipal, Ref. 3133



zione del progetto, forse a causa della ricchezza e varietà ornamentale, è collegata alle condizioni stabilite per De la Torre, laddove indicava sorprese innovative che avrebbe offerto ogni giorno. Lo sviluppo di modelli parziali in una grande opera era un processo abituale e già osservato nella continuazione del monastero dell'Escorial da Juan de Herrera e spesso seguita nel Seicento. Ad esempio, per la costruzione della torre della Cattedrale di Girona, iniziata nel 1580, fu commissionato all'architetto di Barcellona che dirigeva la continuazione della navata gotica, Juan Balcells, un modello di legno che fece tra il 1581 e il 1582 per un prezzo di 200 lire³⁴. Questo modello, che suscitò l'ammirazione del vescovo e del capitolo, era sicuramente smontabile, perché si sottolinea il dettaglio della scala interna e fu rispettato soltanto fi-

no al primo corpo di fabbrica, destinato alla dimora del campanaro, mentre il resto fu modificato in un progetto del 1757.

Ma è nel Settecento che si evidenzia l'apogeo del modello, tanto alla fine del barocco, quanto nella fase neoclassica dell'illuminismo. Si tratta di un periodo segnalato dal cambio della dinastia, con l'arrivo dei Borboni. Un clima economico fiorente sostiene progetti architettonici ambiziosi, tra i quali spicca il nuovo Palacio Real e il Museo del Prado, entrambi con splendidi modelli, ma di cui si conserva solo quest'ultimo. Un altro capitolo importante è quello dell'architettura militare per un paese ancora potente che vantava tanti buoni precedenti. Un fatto che ritengo decisivo in questa tendenza di recupero e aumento del modello sotto i Borboni è l'internazio-



nalizzazione dell'architettura grazie alla presenza di artisti stranieri, soprattutto italiani, nella prima metà del secolo – tra cui Juvara, Sacchetti, Sabatini – oltre all'evidente emulazione dei monarchi francesi, di cui si è discusso.

Pezzo principe, purtroppo scomparso, doveva essere il modello fatto da F. Juvarra per il Palacio Real. Dopo l'incendio dell'Alcázar di Madrid nel dicembre 1734, nel mese seguente l'architetto italiano era già in Spagna e nell'autunno del 1735 realizzava gli schizzi e i preparativi del modello, che il suo discepolo Sacchetti avrebbe seguito alla morte del maestro avvenuta all'inizio del 1736. La costruzione del modello fu completata in due fasi, la prima fino al 1738 e la seconda nell'anno successivo. Nel frattempo il Palazzo aveva subito un cambiamento di posizione, recuperando il sito dell'Alcázar, rispetto al più ampio dei colli di San Bernardino che aveva scelto Juvara. Questo cambiamento importante nel progetto non impedì la continuazione del modello da lui elabora-

to, il ché suggerisce chiaramente come il modello, dall'iniziale valore progettuale, guadagnasse quello di oggetto rappresentativo e quindi di collezione. Fatto comprensibile per la qualità e il costo del pezzo, che raggiunse 323.724 reales³⁵. Realizzato in legno di ontano e di pero, le sue dimensioni erano 7,65 x 7,30 m. Nella sua prima fase lavorarono 60 operai sotto la direzione di José Pérez assieme a due tecnici, l'italiano Francesco Balestrieri e il disegnatore spagnolo Ventura Rodríguez, nelle cui mani sarà più tardi l'architettura spagnola e del quale conserviamo alcuni modelli, indicativo di questa prima esperienza e della sua considerazione. Scomparso, come molti altri, grazie all'ultimo trasferimento nel 1854 al reale Museo de Pinturas abbiamo un disegno della pianta del modello, realizzato da D. Gómez de la Fuente.

Ventura Rodríguez costruirà poi modelli parziali del Palacio Real assieme a Sacchetti, come quello della Plaza de Armas³⁶, ma di sua mano ne sono sopravvissuti soltanto due: quello della Cappella di San Julián alla Cattedrale di Cuenca e quello della Cappella del Pilar per la Basilica del Pilar a Saragozza, entrambi quasi coevi, ma molto diversi. Il primo, realizzato intorno al 1752, è di piccole dimensioni (1,12 x 0,50 m) e sembra più una pala d'altare (retablo) inquadrato in una cappella, mentre il secondo è più grande, incorniciato tra i pilastri della navata dove è situato. La sua costruzione risale al 1754³⁷. È la stessa data del modello del Pilar di Saragozza, che, però, fu preparato in tre o quattro anni (**fig. 4**). In entrambi i casi esiste uno stretto parallelo tra il modello e i disegni fatti per queste costruzioni, prova del suo carattere progettuale, mentre nel caso del Pilar il lusso e il dettaglio dei materiali e delle figure sono collegati anche a un carattere rappresentativo e, infatti, oggi si mostra come un gioiello al Museo del Duomo³⁸.

Potremmo ancora citare un terzo esempio in connessione con Rodríguez: il modello della Cattedrale di Valladolid, acquisito nel 1797 dal Comune alla vedova dell'autore, il pittore Manuel Alonso Abril³⁹. Anche se fatto in anticipo, in data incerta, ma dopo la metà del secolo, il modello pone problemi a riconoscere l'idea non finita di Juan de Herrera, per quanto sia distante dai successivi interventi barocchi di Alberto Churriguera in fac-

ciata. Tutto questo lo distanzia tanto dell'operatività nel progetto quanto lo avvicina al carattere rappresentativo, ma non può passare inavvertita la presenza di Ventura Rodríguez nel Duomo nel 1761 e la relazione che fece sulla stessa nel 1768, soprattutto quando controlliamo la somiglianza di dettaglio tra le torri del modello e il disegno fatto di sua mano per una delle torri danneggiate⁴⁰.

La propensione di V. Rodríguez per i modelli trovò seguito nell'appena fondata Academia de Bellas Artes de San Fernando (1752) dove svolse il ruolo di accademico. Se a questo si aggiunge il peso che aveva sull'Amministrazione Pubblica dello Stato e il ruolo di Sabatini nel Gabinete de Modelos creato a richiesta del re, è facile comprendere come la pratica del modello fosse assicurata tanto nella progettazione architettonica, quanto nel gusto collezionistico. Non è da dimenticare nemmeno che l'Accademia esercitò uno stretto controllo su tutti i tipi di lavoro di progettazione architettonica e in particolare in campo religioso, che involge le opere d'altare come tabernacoli e pezzi di apparato festivo vincolati alle architetture effimere. Esempio del primo gruppo potrebbe essere il tabernacolo per la Cattedrale di Jaén⁴¹, mentre del secondo il monumento per la celebrazione del Giovedì Santo nella Cattedrale di Cadice, progettato da Torcuato Cayón nel 1780 e realizzato da Juan García de Santiago⁴², ed ora conservato nel museo della Cattedrale (**fig. 5**). Questo pezzo evoca i disegni di A. Pozzo, ad esempio la macchina per le Quarantore progettata nel 1685 per la Chiesa del Gesù a Roma, che l'autore curiosamente definiva come un modello.

Così non stupisce che il grande architetto neoclassico spagnolo, Juan de Villanueva, abbia realizzato un modello per l'edificio più importante della sua carriera: il Museo del Prado, originariamente concepito come Gabinete de Ciencias Naturales. Costruito in mogano, citronella, bosso, noce bianco e pino (0,66 x 3,62 x 0,94 m), corrisponde al secondo progetto presentato nel 1785⁴³ ed assomiglia molto all'attuale edificio, se non fosse per alcuni aspetti, ovvero: l'esistenza di un secondo piano, poi cancellato (**fig. 6**); la sostituzione della forma rettilinea del corpo centrale con quella absidale che ha oggi; il cambiamento dell'ordine ionico al corinzio at-



tuale di una facciata – oggi di Murillo; e la presenza di varie gallerie sul retro che collegavano i padiglioni laterali, soppressi in ulteriori ampliamenti.

La storia del Gabinete de Modelos è uno dei tanti progetti frustrati dell'Illuminismo, che cercava di riprendere quell'idea di Filippo II – come molte di quel re – da Carlo III. Se solo un paio di pezzi furono realizzati, uno di questi si è fortunatamente conservato ed è l'eccezionale modello della città di Cadice (1777). Concepito su una scala da 1/250 e su una superficie di 10,80 x 6,45 m dal capitano degli ingegneri Alfonso Jiménez, fu realizzato in legni di ebano e mogano, oltre all'avorio e al filo di seta⁴⁴. È sorprende la ricchezza dei dettagli e la fedeltà alla città portuale che nel Settecento contava una popolazione di circa 70.000 abitanti, una notevole architettura, la gestione in monopolio dei traffici verso l'America e caratterizzata da un forte carattere cosmopolita e da



uno spirito di pensiero liberale che l'avevano resa uno dei centri più importanti in Europa.

Il modello, oltre alla precisione dei dettagli a livello urbanistico, mette in evidenza con maggior grandezza 23 edifici civili di carattere individuale, 19 chiese e 9 conventi, tra cui spicca la cattedrale, rappresentata secondo il modello che progettò il suo primo architetto Vicente Acero nel 1722, e che offre l'interesse di essere smontabile.

In Spagna il Settecento si chiude, e con esso l'Antico Regime, con l'uso preponderante del modello architettonico, sia nel processo di progettazione sia per l'interesse della monarchia di assemblare una collezione di pezzi rappresentativi del loro potere, principalmente di roccaforti, in parte a imitazione dei parenti francesi, ma anche fedeli alla tradizione stabilita con Filippo II. Il gusto e il prestigio dell'architettura in pietra nel paese fu mantenuto per tutto il periodo e garantì il continuo uso del modello per la complessità dei disegni o dei rilievi. Nulla dovrebbe far dubitare che, nonostante la scarsità dei pezzi sopravvissuti, i modelli abbiano goduto lungo tutto questo periodo della stessa buona salute con la quale fecero irruzione nel Cinquecento.

Bibliografia:

ALBERTI 1991 : L. B. ALBERTI, *De Re Aedificatoria*, [J. RIVERA, ed.], Madrid, 1991.

ARFE 1773 : J. de ARFE, *Varia commesuración para la escultura y arquitectura*, Madrid, 1773.

AROCA 1995 : F. AROCA, « La virgen de la O de la parroquia de Chipiona, obra del escultor Manuel García de Santiago », *Laboratorio de Arte*, n° 8 (1995), p. 455-457.

BATTISTI 1993 : E. BATTISTI, *En lugares de vanguardia antigua*, Madrid, 1993.

BUSTAMANTE 1993 : A. BUSTAMANTE, « Juan de Herrera y El Escorial », in *Juan de Herrera y su influencia*, dir. M. ARAMBU-RU-ZABALA, J. GOMEZ, Santander, 1993, p. 17-26.

CARAMUEL 1678 : J. CARAMUEL, *Architectura civil recta y obliqua [...]*, Vigevano, 1678.

CARAZO/MONTES 1993 : E. CARAZO, C. MONTES, « Algunas anécdotas sobre la utilización de las maquetas en la arquitectura española del s.XVIII », *EGA*, n° 1 (1993), p. 47-53.

CARDUCHO 1633 : V. CARDUCHO, *Diálogos de la Pintura. Su defensa, orígenes, esencia, definición, modos y diferencias*, Madrid, 1633.

CHUECA 1971 : F. CHUECA, *Andrés de Vandelvira, arquitecto*, Jaén, 1971.

DE HOLANDA 1921 : F. de Holanda, *De la pintura antigua* [1563], éd. Madrid, 1921.

El arquitecto 1983 : *El arquitecto D. Ventura Rodríguez (1717-1785)*, ed. Museo Municipal, Madrid, 1983.

FROMMEL 1997 : C. L. FROMMEL, « Reflections on the Early Architectural Drawings », in *Renaissance from Brunelleschi to Michelangelo. The representation of architecture*, ed. H. MILLON, New York, 1997, p. 101-121.

GELABERT 2011 : J. GELABERT, *Vertaderas trazas del Arte de picapedrer (1653) [El manuscrito de cantería de Joseph Gelabert]*, ed. E. RABASA, Madrid, 2011.

GENTIL 1998 : J.M. GENTIL, *Traza y modelo en el Renacimiento*, Sevilla, 1998.

HEREDIA 2003 : C. HEREDIA, « Juan de Arfe Villafañe y Sebastiano Serlio », *AEA*, n° 304 (2003), p. 371-388.

IÑIGUEZ 1965 : I. IÑIGUEZ, *Las trazas del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*, Madrid, [Discurso de ingreso], 1965.

JIMÉNEZ/RUIZ 1985 : J. JIMÉNEZ, M.P. RUIZ, « Informe. La ciudad de Cádiz y su bajorrelieve de 1777/79 », *Periferia*, n° 4-5 (1985-1986), p. 145-161.

MAIRAL 2012 : M. del Mar MAIRAL, « Nuevos documentos sobre el modelo de Palacio de Filippo Juvarra », *Reales Sitios*, n° 193 (2012), p. 34-53.

- MARÍAS 1982 : F. MARÍAS, *El Toledo de El Greco*, Madrid, 1982.
- MARQUES 1955 : J. MARQUES, « La fachada de la catedral de Gerona », *Anales del Instituto de estudios Gerundenses*, vol. 10 (1955), p. 285-316.
- MARTÍNEZ 1986 : G. MARTÍNEZ, *Cerramientos y trazas de Montea*, Madrid, 1986.
- MARTÍNEZ 1999 : L. MARTÍNEZ, « La maqueta de Cádiz, algunos apuntes sobre la construcción y su autor », *Laboratorio de Arte*, n° 12 (1999), p. 279-291.
- MILLON 1997 : H. MILLON, « Models in Renaissance Architecture », in *Renaissance from Brunelleschi to Michelangelo. The representation of architecture*, ed. H. MILLON, New York, 1997, p. 19-74.
- MOLEÓN 1995 : P. MOLEÓN, *Juan de Villanueva*, Madrid, 1998.
- MOLEÓN 1996 : P. MOLEÓN, *Proyectos Proyectos y obras para el Museo del Prado. Fuentes documentales para su historia*, Madrid, 1996.
- MORALES 1992 : A. MORALES, « La otra arquitectura », in *Arquitectura del Renacimiento en Andalucía. Andrés de Vandelvira y su época*, Sevilla, 1992, p. 181-212.
- NICOLAU 2000 : J. NICOLAU, « Modelo de Ventura Rodríguez para el Transparente de la catedral de Cuenca », *Academia*, n° 91 (2000), p. 51-54.
- PALOMINO 1944 : A. PALOMINO, *El Museo Pictórico o Escala Óptica (1715-1724)*, vol. I, Buenos Aires, 1944.
- PLAZA 1975 : S. PLAZA, *Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid*, Valladolid, 1975.
- QUIRÓS 1994 : F. QUIRÓS, « Las colecciones militares de modelos de ciudades españolas y el Real Gabinete Topográfico de Fernando VII. Una aproximación », *Eria*, 1994, p. 203-224.
- REDONDO 1995 : M. J. REDONDO, « La catedral de Valladolid y su maqueta (1780-1795) », in *Homenaje al profesor Martín González*, Valladolid, 1995, p. 227-234.
- ROJAS 1598 : C. ROJAS, *Teórica y Práctica de la Fortificación*, Madrid, 1598.
- RYKWERT 1999 : J. RYKWERT, *La casa de Adán en el paraíso*, Barcelona, 1999.
- SANCHO 1998 : J.L. SANCHO, « El Palacio Real de Madrid cómo no llegó a ser », *Reales Sitios*, n° 137 (1998), p. 22-31.
- SAN NICOLÁS 2008 : fr. L. SAN NICOLÁS, *Arte y uso de la Arquitectura (1639-1665)*, ed. F. DÍAZ, Madrid, 2008.
- SERRANO 2004 : F. SERRANO, « Las Instrucciones del cardenal Borromeo en las arquitecturas eucarísticas de la España del Setecientos », *Laboratorio de Arte*, n° 26 (2004), p. 201-222.
- SIGÜENZA 1988 : F. J. de SIGÜENZA, *La fundación del monasterio de El Escorial*, Madrid, 1988.
- SUÁREZ 1993 : D. SUÁREZ, « El monasterio de El Escorial y sus artífices según una fuente documental coetánea. Datos y juicios del historiador Luis Cabrera de Córdoba », in *Juan de Herrera y su influencia*, dir. M. ARAMBURU-ZABALA, J. GOMEZ, Santander, 1993, p. 43-52.
- THOENES 1993 : C. THOENES, « La teoría del dibujo de Arquitectura en los tratados italianos del Renacimiento », in *Juan de Herrera y su influencia*, dir. M. ARAMBURU-ZABALA, J. GOMEZ, Santander, 1993, p. 379-391.
- TORRALBA 1986 : F. TORRALBA, « El Pilar de Zaragoza », in *Catedrales de España*, ed. E. LIAÑO, vol V, León, 1986, p. 377-440.
- TOVAR 1975 : V. TOVAR, *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*, Madrid, 1975.
- TOVAR 1983 : V. TOVAR, *Arquitectura madrileña del siglo XVII. Datos para su estudio*, Madrid, 1983.
- VIGANO 2006-2007 : M. VIGANO, « Colecciones de modelos de plazas fuertes de los Borbones de Francia, España y Nápoles en el s. XVIII », *BSAA*, n° 57-58 (2006-2007), p. 219-243.
- VILLALPANDO 1995 : J. VILLALPANDO, *De postrema Ezechielis visione (1605) [El Templol de Salomón según Juan Bautista Villalpando]*, ed. J. A. RAMÍREZ, Madrid, 1995.

NOTAS

¹ “Esto de los modelos es tan importante en las fábricas, que oso afirmar debérseles en esta el todo, de salir tan acertada sin remiendos ni tachas, y si alguna tiene, nacieron de haberse mudado los modelos y las trazas o no haberse hecho; Juan Bautista de Toledo [...] hizo modelo general de madera [...] Al tiempo de ejecutar la traza de la iglesia que trajo Pachote [Paccioto], también se alteraron algunas cosa, y se hizo un modelo de madera en mucho mayor cantidad, como se ve ahora en estos desvanes guardados; y para otras cien cosas se han hecho otros muchos”. SIGÜENZA 1988, p. 95.

² GENTIL 1998, p. 137-139.

³ INIGUEZ 1965, p. 9.

⁴ QUIRÓS 1994, p. 204-205. L'autore ritiene di prendere ispirazione dal lavoro condotto dalla Scuola Reale di Ingegneria di Mézières dal 1750. Anche VIGANO 2006-2007.

⁵ BUSTAMANTE 1993, p. 20.

⁶ Nel 1575, in una lettera indirizzata a Diego de Ayala, si definì Herrera: “No respondo a esto como artífice, porque no lo soy, sino como medio proporcional entre artífice y no artífice, y que sabien la diferencia que hay de ser artífice y el no ser artífice”, *Ibidem*.

⁷ Cit. in GENTIL 1998, p. 97.

⁸ ARFE 1773, p. 287.

⁹ HEREDIA 2003, p. 386.

¹⁰ ALBERTI 1991, p. 94.

¹¹ BATTISTI 1993, p. 81; MILLON 1997, p. 24. THOENES 1993, p. 383.

¹² MORALES 1992, p. 189.

¹³ Si veda, per esempio, l'opera di DE HOLANDA 1921, p. 54 e 154.

¹⁴ È illustrativo il testo dello storico Luis Cabrera de Córdoba (1559-1623), testimone della costruzione dell'Escorial nella sua *Historia para entenderla y escribirla* (1611): "Hiziéronse las trazas de la planta i del edificio en carta del cuerpo entero i después en modelo de toda la obra de madera, para que junto se viese mejor, i en su figura i compartimiento se enmendase lo que ello mismo mostrase ser necesario procurando su mejora, por ser difícil acertar de la primera invención...". Cit. in SUÁREZ 1993 p. 48.

¹⁵ VILLALPANDO 1995, p. 35.

¹⁶ RYKWERT 1999, p. 153.

¹⁷ VILLALPANDO 1995, p. 11.

¹⁸ FROMMEL C. L 1997, p.105.

¹⁹ GENTIL 1998, p.132

²⁰ CHUECA 1971, p. 396. (il corsivo è mio).

²¹ ROJAS 1598, p. 89.

²² MARTÍNEZ 1986.

²³ *Ibidem*, p. 37.

²⁴ GELABERT 2011, p. 25.

²⁵ SAN NICOLÁS 2008, p. 479.

²⁶ CARAMUEL 1678, 3^a, VII, p. 58.

²⁷ Si veda la nota 15.

²⁸ TOVAR 1975, p. 26.

²⁹ PALOMINO 1944, vol. I, p. 159.

³⁰ CARDUCHO 1633, VIII, p. 138.

³¹ *Ibidem*, p. 133.

³² Per la descrizione, in risposta alle accuse che soffrì per questa opera, si veda: TOVAR 1983, p. 477.

³³ MARÍAS 1982, p. 78.

³⁴ MARQUES 1955, p. 289-290.

³⁵ MAIRAL 2012, p. 44; SANCHO 1998; CARAZO/MONTES 1993, p. 50. Resta fondamentale anche la tesi di dottorato: PLAZA 1975, in particolare alle p. 35-46.

³⁶ CARAZO/MONTES 1993, p. 52.

³⁷ NICOLAU 2000.

³⁸ TORRALBA 1986, p. 414.

³⁹ REMONDO 1995, p. 228 e seguenti.

⁴⁰ *El arquitecto* 1983, p. 62.

⁴¹ Il modello fu fatto nel 1789 sotto la direzione dell'accademico Pedro Arnal a Madrid, seguendo uno dei progetti presentati dallo stesso e scelti dal capitolo. SERRANO 2004, p. 194-195.

⁴² AROCA 1995, p. 456.

⁴³ MOLEÓN 1995, p. 135 ; MOLEÓN 1996.

⁴⁴ JIMÉNEZ/RUIZ 1986, p. 147. MARTÍNEZ 1999, p. 279-291. QUIRÓS 1994, p. 205.