

# La portada como soporte iconográfico a través del libro en tiempos de Felipe II. Portadas arquitectónicas

ROSA M. CACHEDA BARREIRO

## RESUMEN

La **evolución** y difusión de los **modelos** arquitectónicos manieristas italianos tuvo en las portadas de libros un apoyo **fundamental** en la España de la **segunda** mitad del siglo XVI. El influjo del trabajo de los **arquitectos** y tratadistas Serlio, Vignola o Palladio, así como de Miguel Ángel, queda plasmado en volúmenes editados no sólo en España, **también** en Amberes o Lovaina durante el reinado de Felipe II. En el presente artículo se **estudia** el uso de elementos arquitectónicos en las portadas, que permiten **apreciar** las distintas tendencias **dentro** del manierismo.

**PALABRAS CLAVE:** Arquitectura, Clasicismo, Frontispicio, Grabado, Libro, Manierismo, Portada, Romanismo.

El estudio de estas portadas no se puede separar del contexto arquitectónico de la segunda mitad del siglo XVI. El Manierismo se había introducido en Italia durante el segundo tercio de siglo y de ahí se fue extendiendo por el resto de los países de Europa llegando a España ya bien entrada la centuria.

Los arquitectos acudían a los tratados elaborados hasta el momento con el fin de encontrar en ellos los modelos a seguir en sus obras. Los escritos de figuras como Palladio, Vignola, Serlio, Sagredo y Villalpando, con sus respectivos grabados y dibujos, se convierten en los libros de cabecera de los arquitectos españoles de la segunda mitad de siglo'.

Al mismo tiempo que la realidad arquitectónica se movía en estos parámetros, el mundo del grabado se iba abriendo paso entre las distintas artes del Renacimiento y del Manierismo.

---

1 CHECA CREMADES, F.: «La imagen impresa en el Renacimiento y el Manierismo, en V.V.A.A.: *El Grabado* en España... op.cit., p. 82.

En este sentido es lógico que los grabadores se inspirasen, al igual que los arquitectos, en los tratados italianos y españoles de la época, sin olvidar, por otra parte, la importante influencia que la pintura manierista ejerce sobre el grabado español de la segunda mitad del siglo XVI<sup>2</sup>. Esta nueva actitud se refleja en este tipo de portadas cuyo motivo principal es un frontispicio o fachada de un edificio y su función consiste en servir como marco monumental del contenido del libro<sup>3</sup>.

Este tipo de portada tiene su origen en la irrupción del grabado calcográfico a mediados del siglo XVI en la imprenta; hasta ese momento se utilizaba la orla grabada, dentro de la que se incluían la tipografía correspondiente a los datos del libro. La necesidad de tener que proceder a dos impresiones diferentes, primero la tipográfica y después la de la orla, favoreció la difusión del grabado en cobre<sup>4</sup>.

Se trata de arquitecturas de un solo cuerpo con un gran hueco central donde se coloca el título del libro, el escudo de armas o retrato del autor, así como alguna escena historiada. El frontón y el tipo de soporte empleado en estos frontispicios, permiten apreciar una evolución paralela a la tipología arquitectónica de las fachadas de los edificios o retablos de los templos.

En este sentido se representa en una primera portada (nº 1) un arquivado (en donde las metopas y triglifos se decoran con elementos circulares), soportado por columnas abalaustradas y capiteles dóricos. El frontón se rompe para colocar las armas de Felipe II (destinatario del libro) sustentadas por ángeles recostados sobre volutas divergentes<sup>5</sup>. Dos figuras alegóricas femeninas se representan sobre el pedestal corrido, delante de las columnas; la primera, porta un libro abierto en su mano izquierda y una llave en la derecha, sobre su cabeza una mitra como representación de la Iglesia; enfrente se coloca la alegoría del Estado con la espada, el libro abierto y la corona. La utilización conjunta de la alegoría de la Religión y la Justicia es muy frecuente dentro de la iconografía contrarreformista<sup>6</sup>.

2 SHEARMAN, J.: *Manierismo*. Madrid. 1984, p. 54.

3 García Vega defiende que la aparición de la primera hoja de los libros en forma de portada arquitectónica es una de las manifestaciones del grabado que más vinculo **contrac** con el arte libresco. GARCÍA VEGA, B.: *El Grabado del libro español...* op.cit., pp. 349, 350.

4 GARCÍA VEGA, B.: *El grabado del libro español...* op.cit., p. 34.

5 Los alcones, como elemento de unión entre el ático y el cuerpo principal de la estructura arquitectónica, habían sido utilizados por Alberti en la fachada de Santa María de Novella (Florencia). Por otra parte, la composición **creada** a partir de figuras **recostadas** (niños, ángeles, difuntos) **sobre** estas volutas se debe a la influencia de Miguel Ángel a través de la Capilla Médicis. Estos **modelos** llegan a España a partir de tratados y catálogos de imágenes y grabados **que** los artistas **aprovechan** para llevar a sus obras. Hay **que** tener en **cuenta** **que** esta influencia de lo italiano se debe a los contactos **constant** producidos entre Italia y España a partir del **reinado** de los Reyes Católicos, **momento** en **que** los mecenazas importaban obras **realizadas** en Italia, o los propios artistas acudían a la llamada de los mecenazas para llevar a cabo los distintos **encargos** en España. Estos artistas **tracn** consigo la teoría y las tipologías del **nuevo** estilo con un **crit**rio innovador **que** servirán como **modelo** a **arquitectos**, **artistas** y **grabadores** españoles. PANIAGUA SOTO, J.R.: *Sebastián Serlio y su influencia en la arquitectura española. (La Traducción de Francisco de Villalpando)*. I. Madrid. 1990, pp. 203, 204.

Estas líneas curvas **que** **unen** los **soportes** antropomórficos con la parte **central** del remate pierden **aquella** función **estructural** de los «alcones» en las fachadas albertianas para dar paso a un elemento puramente **deco**rativo. Esta **pérdida** de los **valores** sustentantes tiene su justificación en el propio mundo del manierismo cuya **estética** supone la **transgresión** de las reglas clásicas y la **creación** de **complejos** elementos **decorativos** vinculados a la Escuela de Fontainebleau.

6 ROTETA DE LA MAZA, A.Mª.: *La Ilustración del...* op.cit., p. 74.

En la parte inferior, dentro de una cartela manierista, se representa un volcán en erupción con la inscripción MAIORA NATURA FACIT (LA NATURALEZA HACE COSAS MAYORES); a ambos lados dos arpías sostienen el basamento sobre el que se colocan las figuras alegóricas. La fuente de este emblema está en la obra de Paolo Giovio en la que se representa el monte Etna de Sicilia, con la leyenda NATURA MAIORA FACIT –tal y como aparece en el grabado– aludiendo a la extravagancia de los príncipes a la hora de repartir los cargos de la guerra, olvidándose de valerosos caballeros del país como es el caso de San Juan Bautista Castaldo, a quien va dirigida la empresa'.

Una segunda portada (nº 2) recoge el esquema anterior: soporte (esta vez, pilastras) coronadas por un escudo y decorada con volutas que, a su vez, sostiene una filacteria con la inscripción: AMATOR IUSTITIE PROTECTOR SAPIENTIAE, en la que se alude a las virtudes del cardenal Quiroga, cuyo retrato se representa en el interior de un óvalo, en el centro de la portada, personificadas a través de las alegorías de la Justicia, con la espada y la balanza y la Prudencia, figura femenina que se mira a un espejo, mientras una serpiente se enrolla en su brazo izquierdo, íntimamente relacionada con la Sabiduría (tal y como aparece reflejado en la inscripción), puesto que la prudencia consiste en una cierta y verdadera cognición, mediante la cual se ordena y se dirige todo cuanto se debe hacer<sup>8</sup>. En el zócalo, dos angelotes sustentan el escudo de armas del cardenal Quiroga; las iniciales P.ANG, hacen referencia al nombre de Pedro Ángel, autor del grabado.

La siguiente portada (nº 3) retoma el mismo esquema que la anterior al colocar, en el centro de la estructura arquitectónica, una composición en tarja con la representación de un toro<sup>9</sup>.



Nº 1. Domini Ferdinandi a mendoça,  
Disputationum iuris ciuillis... 1586)  
(Fernando de Mendoza. )

7 GIOVIO, P.: *Diálogo de las empresas militares y amorosas...* op.cit., Lyon. 1562, pp. 103, 104.

8 RIPA, C: *Iconología...* op.cit., II, p. 233.

9 El toro y la estrella forman parte del escudo de Teruel, lugar en el que está impreso el libro. Por otra parte, el toro se constituiría como un emblema parlante del nombre de la ciudad Augustae Taurinorum. IBARRA Y RODRÍGUEZ, E.: *Informe acerca de cuál de los tres escudos sea el que más exactamente corresponde a Aragón*. Editorial Reus. Madrid. 1921, p. 44.



Nº 2. Flos sanctorum, segunda parte  
(Alonso de Villegas, 1586)



Nº 3. Divi thomae aquinatis doctoris angelici  
(Santo Tomás de Aquino, 1581)

Junto a la cartela aparecen toda una serie de motivos decorativos de estirpe clásica y propios de la estética manierista como guirnaldas, mascarones, frutos, tallos vegetales que se entrecruzan y se extienden a lo largo de toda la estructura arquitectónica. La Justicia se representa sentada, entre las volutas, rompiendo el frontón, con sus atributos: la espada y la balanza, aludiendo al correcto y justo contenido de la obra, así como al origen divino de la misma, idea que apoya la inscripción de la cartela<sup>10</sup>.

Este grupo de portadas analizadas refleja, en sus formas arquitectónicas, la tipología del retablo romanista de la segunda mitad del siglo XVI<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> «Mi coelestis origo» (Mi origen celestial). En la portada se hace referencia a la utilidad del contenido del libro para los estudiosos de la teología y de las Sagradas Escrituras.

<sup>11</sup> Los frontones triangulares, curvos, así como la presencia de figuras alegóricas, ángeles o putti sobre las volutas son característicos del retablo romanista. El romanismo se impone en España en el último tercio del siglo XVI, bajo la influencia y la iconografía de Juni. CASTAÑER LÓPEZ, X.: «El funcionamiento de la imagen en el retablo alavés de 1500» en *X Congreso*. UNED. Madrid. 1994, p. 222.

El siguiente grupo responde a un modelo de tipo clasicista, denominado también «herreriano»<sup>12</sup> «desornamentado»<sup>13</sup> o «purista»<sup>14</sup>. Este esquema basado en la Antigüedad ejerce su campo de actuación en la arquitectura construida bajo el mecenazgo de Felipe II<sup>15</sup>. Este lenguaje se basa en un proceso de depuración de las formas que tiene como fuente principal los grabados de Serlio<sup>16</sup>, cuya huella ha quedado impresa en el campo de la arquitectura y pintura manieristas, dejando una impronta imborrable en los grabados de la época. Al mismo tiempo, en las últimas décadas del siglo XVI, lindando con el nuevo siglo, se empieza a sentir la influencia del retablo mayor del monasterio de El Escorial que se difunde a través del grabado de Perret sobre el dibujo original de Juan de Herrera<sup>17</sup>. Este novedoso grabado puso de moda un tipo característico y la admiración por el arquitecto italiano Vignola. Herrera, al trazarlo, debió tener en cuenta, entre otras influencias, la «Regla» de Vignola con el correspondiente desarrollo del entablamento, sus variadas molduras, la ausencia casi generalizada de la superposición de órdenes, prefiriendo el orden gigante.

Desde el punto de vista decorativo, a la influencia de Vignola se debe la aparición de pirámides rematadas con bolas, puntas de diamantes, guirnaldas, dentellones, gallones, utilizados en «La Regla» aunque ya conocidas anteriormente. Sin embargo la influencia en el grabado del retablo escorialense no sólo es vignolesca, Herrera introduce elementos serlianos como los escudetes o la columna con pedestal delante de una pilastra<sup>18</sup>.

La primera de ellas (nº 4) presenta una estructura arquitectónica tripartita: basamento fragmentado, pilastras adosadas y frontón curvo. Éste se rompe para colocar una cartela en la que se hace referencia a Antonio Pérez, secretario de Felipe II, a quien va dedicado el libro. Debajo, una composición en tarja, recoge el escudo del destinatario al que acompañan, a ambos lados, las alegorías de la Prudencia (el espejo y la serpiente) y la Fe (la cruz y el libro), virtudes alusivas al secretario del monarca católico, posible mecenas del libro.

12 GARCÍA GAÍNZA, M<sup>o</sup>C.: «El Retablo Romanista» en *El Retablo Español*. Imafronte. Universidad de Murcia. p. 88.

13 VÉLEZ CHAURRI, J.J.: «Vignola y su presencia en el retablo de la primera mitad del siglo XVII» en *X Congreso*. UNED, p. 289.

14 PALOMERO PÁRAMO, J.M.: «Retablo sevillano del...» op.cit., p. 63.

15 Este monarca tiene en su Biblioteca uno de los primeros tratados escritos por un autor español desconocido, que dedica el libro al príncipe y cuyas fuentes son Alberti y Vitrubio: *El Tratado Anónimo de la Biblioteca Nacional*, en el que se hace una defensa del arquitecto teórico que tiene que manejar el compás y las reglas para diseñar las trazas. Nos encontramos, por tanto, ante el lenguaje de un mundo arquitectónico que, apoyándose en la tratadística italiana, somete la arquitectura a un proceso de depuración eliminando cualquier elemento que resulte superfluo y cuyo principal exponente es el monasterio de El Escorial. V.V.A.A.: *Arquitectura del Renacimiento en España: 1488-1599*. Madrid. 1993, pp. 257, 258.

16 En la arquitectura clasicista juega un papel importante, en ese proceso de depuración de las formas, los grabados de Sebastián Serlio. Sus libros *Tercero* y *Quarto*, basados en la Antigüedad y en los órdenes clásicos, habían sido traducidos en Toledo en 1552 por Francisco de Villalpando. V.V.A.A.: *Arquitectura del Renacimiento en España 1488-1599*. Madrid. 1993. p. 257.

17 GARCÍA GAÍNZA, M<sup>o</sup>C.: «El Retablo Romanista...» op.cit., p. 96.

18 VÉLEZ CHAURRI, J.J.: «Vignola y su presencia...» op.cit., p. 291.



Nº 4. Lucano traduzido de verso latino en prosa castellana  
(Marco Anneo Lucano, 1588)

Al mismo tiempo, estas portadas no responden, de una forma pura, a la tipología clasicista; la presencia de guirnaldas, grutescos, mascarones situados en torno a las cartelas o en los basamentos, remiten a una estética manierista todavía no olvidada. Con este mismo esquema de fusión de elementos propios del mundo renacentista, se puede clasificar el siguiente grupo de grabados. Se trata de portadas cuyo cuerpo está formado por columnas corintias apoyadas en un basamento con pedestales yuxtapuestos, sosteniendo los fragmentos de un entablamento y frontón triangular.

Un primer grabado (nº 5) responde a este modelo que Roteta de la Maza denomina clasicista-manierista, muy común en el último tercio del siglo XVI y principios del siglo XVII y que responde al repertorio de formas derivadas de los tratadistas italianos de la época, sobre todo de Serlio y Palladio<sup>19</sup>. En ella se combina el esquema clásico del Arco de Triunfo<sup>20</sup>, las puntas de diamante y los pináculos de bolas del clasicismo escorialense

19 ROTETA DE LA MAZA, A. M<sup>a</sup>.: *La Ilustración del...* op.cit., p.123.

20 BOUCHERY, H.F.: «Des Arcas Triumphaux aux frontispices des livres», en JACQUOT, J.: *Les Fêtes de la Renaissance*. I. C.N.R.S. Paris. 1973. p.435-36 en ROTETA DE LA MAZA, A. M<sup>a</sup>.: *La Ilustración del...* op. cit., p.212. Según Bouchery a partir de la segunda mitad del siglo XVI se produce un cambio profundo en la concepción del frontispicio de los libros, en los que se muestra una clara imitación de las decoraciones de la calle, es decir, eran reproducidas por las «máquinas levantadas para una entrada festiva». Este mismo autor afirma que el arco de medio punto tiene un sentido mayestático vinculado al «triumfo real», de ahí que dentro de la arquitectura efímera levantada en honor a la entrada de un rey a una ciudad (la del príncipe Felipe en Amberes en 1549 o en Sevilla en 1570, ya como rey) sean los arcos de medio punto los protagonistas, idea que, por otra parte, sigue la tradición de la antigüedad que asociaba este tipo de arcos a los reyes o emperadores.

Roteta defiende la idea del Arco de Triunfo como elemento diferenciador de espacios. En este sentido el Arco está muy relacionado con la impresión de los libros del Renacimiento, como un recurso que distingue el espacio del lector y el correspondiente al contenido del libro. La comunicación entre ambos se establece a través de la portada. ROTETA DE LA MAZA, A. M<sup>a</sup>.: *La Ilustración del...* op.cit., pp. 96, 97.

Tanto el valor de «puerta» como el de «Arco Triunfal» son perfectamente asimilables al concepto de las estampas estudiadas, teniendo en cuenta que constituyen portadas de libros, por una parte, y el tema de éstos «Genealogías de los Catholicos reyes de las Españas...» (nº 5), «D'El Compendio Historial de las Chronicas y universal Historia de todos los reynos de España» (nº 6) está directamente relacionado con el rey Felipe II, mecenas de las obras.

con elementos propios de la arquitectura romanista: las columnas de orden corintio con el tercio inferior decorado con roleos vegetales<sup>21</sup>.

Este romanismo de la segunda mitad de siglo se debe a la influencia romana, centrada sobre todo en Miguel Ángel. Prueba de ello es la presencia del orden gigante en las portadas (nº 5, nº 6), así como las figuras recostadas en los aletones del frontón (nº 7)<sup>22</sup>. A estos elementos hay que añadir la presencia de los escudetes en los pedestales de las columnas (nº 5) o en los frontones (nº 6), el orden gigante con la columna delante de la pilastra y la estructura de arco-dintel, de clara influencia serliana.

Junto a la ilustración de los libros publicados en España, hay que hacer una especial mención a tres portadas pertenecientes a varias obras editadas en Amberes y Lovaina. En la primera (nº 8) se representa una estructura de Arco de Triunfo tapado por la presencia de una hornacina en el intradós del arco, así como guirnaldas y elementos florales que decoran el friso. Una cabeza de ángel sostiene el escudo del autor de la obra, al mismo tiempo que dos animales fantásticos sustentan una tarja con la marca tipográfica del impresor Arnold Birkman, cuyo nombre aparece escrito en el basamento. Esta portada responde a ese manierismo fantástico, tan alejado del clasicismo español de la segunda mitad de siglo.

En el siguiente grabado (nº 9) se elimina el soporte de orden clásico sustituyéndolo por una pilastra con remate en capitel jónico. El friso y el frontón se fragmentan para colocar sobre el primero las puntas de diamante del clasicismo herreriano y sobre el segundo las figuras ala-



Nº 5. Ilustraciones genealógicas de los Catholicos Reyes de las Españas... (Esteban Garibay y Zamalloa, 1596)

21 Este tipo de soporte aparece en la tipología de retablo romanista de los años centrales del s. XVI. Lo característico de este retablo de origen castellano (retablos de Astorga y Briviesca), es el follamen formado por amplios tallos que se entrecruzan y un número más reducido de motivos ornamentales con predominio de lo vegetal. GARCÍA GAINZA, M<sup>a</sup>.C.: «El Retablo Romanista»... op.cit., p. 87.

22 El Manierismo está considerado como un arte antinaturalista, caprichoso, desligado de la realidad, que busca sus fuentes de inspiración en elaboraciones de otros. Esta acepción de manierismo no encaja con el arte español del último tercio del s. XVI ya que la Iglesia no podía atender a un arte de minorías para explicar el dogma y que fuera entendido por sus fieles. Por consiguiente, nace un nuevo manierismo o un manierismo «reformado», según Longhi, un arte ligado al Concilio de Trento, fundamentalmente religioso, llamado arte trentino o romanista.



Nº 6. Los XL. Libros del compendio Historial de las Chronicas y Universal Historia de todos los Reynos de España (Esteban de Garibay y Zamallos, 1571)



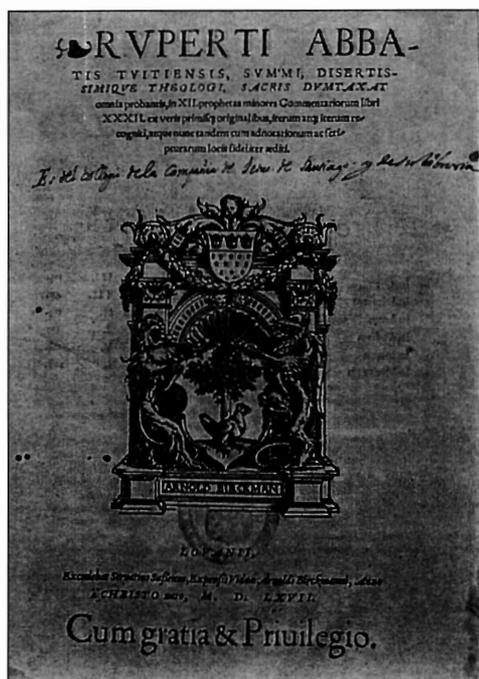
Nº 7. Tractado de las drogas, y medicinas de las Indias Orientales... (Cristóbal de Acosta, 1578)

das con la palma y la corona diseñadas según el esquema migueangelesco. El frontón partido y la disposición de las alegorías delante de las columnas nos acercan al mundo barroco. Este grabado ilustra la portada de un libro de San Agustín, uno de los cuatro Padres de la Iglesia Latina, en el que toman protagonismo las alegorías de la Prudencia y la Fe, colocadas a ambos lados de la portada, en alusión a las virtudes del santo; así como libros, compases, escuadras, astrolabios, como referencia al conocimiento y dominio de las artes liberales<sup>23</sup>.

La presencia de la paloma alude al capítulo de la vocación de San Agustín; los ángeles portando la corona y la palma premian al santo por su bondad y como triunfo de sus buenas acciones. De la cartela del basamento se extrae el compás con el lema «Labore et Constantia» del impresor Cristóbal Plantino.

En otra de las portadas (nº 10) se repite el esquema arquitectónico de las anteriores: basamento, orden clásico, friso y frontón. Al mismo tiempo presenta la estructura del retablo escenario o fachada telón, cuya escena anticipa el contenido del libro (véase cat.º 1 de capítulo IV.2).

23 DE LA VORÁGINE, S.: *La Leyenda Dorada...* op.cit., II. p. 531.



Nº 8. Ruperti Abbatis Tuitiensis, summi, disertis...  
(San ruperto, 1567)



Nº 9. Opera D. Aurelii Augustini Hiponensis...  
(San Agustín, 1577)

El siguiente grabado (nº 11) responde a la tipología del retablo escenario<sup>24</sup>. En su interior se representa a San Agustín, uno de los cuatro Padres de la Iglesia Latina, redactando uno de sus escritos sobre un atril. A su lado se colocan diferentes libros que utiliza para su redacción. En un segundo plano se coloca una mitra, un báculo, un tintero. San Agustín aparece vestido con el hábito de monje; una cortina se abre y nos muestra el fondo arquitectónico de la estancia en donde el santo realiza su tarea. Dos figuras alegóricas sostienen la tarja colocada en el ático. Encima se representa la paloma del Espíritu Santo. En la parte inferior dos escenas de la vida de San Agustín cierran la composición. Esta portada se enmarca dentro de ese sentimiento de orgullo que nace en el hombre del siglo XVI por representar su imagen. En este sentido el hombre humanista no sólo se retrata a sí mismo, también aparece realizando su actividad profesional<sup>25</sup>.

24 El retablo escenario procede arquitectónicamente del relieve de altar e iconográficamente del teatro medieval. PALOMERO PÁRAMO: «Retablo Sevillano del Renacimiento» en *El Retablo Español. Imafrente*. Universidad de Murcia. p. 81.

25 Se crea así el estereotipo del hombre humanista, estudioso, trabajando en su celda, que toma como fuente la imagen de San Jerónimo llevada a cabo por Durero. CHECA CREMADES, F.: «La imagen impresa en el Renacimiento y el Manierismo», en V.V.A.A.: *El Grabado en España...* op.cit., p. 178.



Nº 10. Biblia Sacra Hebraice Chaldaice Graece, & Latine (1572)



Nº 11. Contraportada de Opera D. Aurelii Augustini Hipponensis... (San Agustín, 1577)

Un nuevo grupo de portadas muestran como característica en común la presencia del estípite o soporte antropomorfo de influencia serliana. Este tratadista y teórico italiano tuvo una especial concepción del soporte y de ahí su importante repercusión ya que concibió la columna con un sentido antropomórfico de carácter manierista<sup>26</sup>. El primero de los grabados se corresponde con la portada del *Tercero y Cuarto Libro de Architectura* (nº 12) en el que el estípite se funde con el busto de dos figuras humanas<sup>27</sup>. Estos atlantes y cariátides soportan

26 Por lo que respecta a España, la influencia de Serlio llegó directamente a través de sus libros e indirectamente por medio del manierismo francés. Su tratado de *Arquitectura* fue traducido por Francisco de Villalpando e impreso en Toledo en 1552, 1563 y 1573 en sucesivas ediciones. El modelo de Serlio se hace sentir en obras arquitectónicas del Renacimiento español (patio de la Casa Zaporta, en Zaragoza; capilla de los Benavente en la iglesia de Santa María, en Medina de Campo) y no falta tampoco en los grabados de estos libros como queda claramente de manifiesto en este estudio. SEBASTIÁN LÓPEZ, S.: «Los soportes antropomorfos y sus variaciones» en *Fragmentos* 8, 9, pp. 67, 68.

27 El motivo de las cariátides y los atlantes presentan un origen muy antiguo. Las cariátides derivan de Caria, ciudad que durante las guerras médicas se alió con los persas pero, al vencer los griegos, éstos se llevaron como esclavos a las mujeres que no consintieron desprenderse del manto ni de su ropaje. En los edificios públicos se empezaron a sustituir las columnas por las imágenes de estas matronas, ataviadas con manto y ropaje hasta los pies, con el fin de transmitir a la posteridad el recuerdo del castigo a los habitantes de Caria. Por otra parte, el atlante simboliza la victoria de Pausanias sobre los persas en la batalla de Platea.



Nº 12. Tercero y Cuarto libro de arquitectura  
(Sebastián Serlio, 1563)



Nº 13. Los ocho libros de la primera parte de la  
Monarchia Ecclesiastica  
(Juan de Pineda, 1576)

un tipo de capitel en donde el orden clásico es sustituido por máscaras y mascarones. Sargas de frutas entrelazadas cuelgan por los laterales y decoran la parte superior del frontón.

Esta misma estructura se repite en la siguiente portada (nº 13); dos estípites cariátides se disponen sobre unas basas en donde figura el año 1543, a su vez sujetan, con la ayuda de dos puttis, una composición en tarja que recoge el título y autor de la obra. Los capiteles se coronan con dos figuras alegóricas que sostienen una guirnalda; mascarones decoran el frontón y basamento de la arquitectura.

Un atlante y una cariátide soportan el frontón triangular de una nueva portada (nº 14), que se rompe al colocar una tarja en la que se narra la imposición de la casulla de San Ildefonso. Niños, de estirpe migueangelesca en cuanto a su disposición, guirnalda, aves, animales fan-

---

A partir de este momento los griegos aumentaron las variedades ornamentales de los soportes, convirtiéndose en una tradición arquitectónica que autores como Vitrubio incorporaron en su tratado. Sin embargo este tipo de soporte, de diversas variantes, está en clara contradicción con las normas vitrubianas, pero Serlio lo aceptaba porque favorecía la libre fantasía del arquitecto. Estos nuevos estípites eran fruto de una ambigüedad entre lo animado y lo inorgánico, dando a las representaciones humanas un carácter puramente arbitrario y virtuosista que encaja perfectamente en la estética manierista de los años centrales del siglo XVI. SEBASTIÁN LÓPEZ, S.: «Los soportes antropomorfos... op.cit., pp. 65, 67.



Nº 14. Historial moral y philosophica  
(Pedro Sánchez, 1590)



Nº 15. Cronica Troyana  
(Guido de Colonna, 1587)

tásticos decoran el frontispicio. Un búcaro de azucenas y grutescos se coloca delante del basamento, flanqueado por inscripciones en los pedestales<sup>28</sup>.

El carácter arbitrario de estos soportes antropomorfos queda de manifiesto en la portada del libro «Chronica Troyana, en que se contiene la total y lamentable destrucción de la nombrada Troya» (nº 15), en el que dos estípites flanquean la escenificación de un pasaje de la guerra troyana. El basamento lleva en su frente una cartela en blanco, motivo que se repite en la parte superior; los pedestales se decoran con cabezas de león sobre los que se apoyan los soportes<sup>29</sup>.

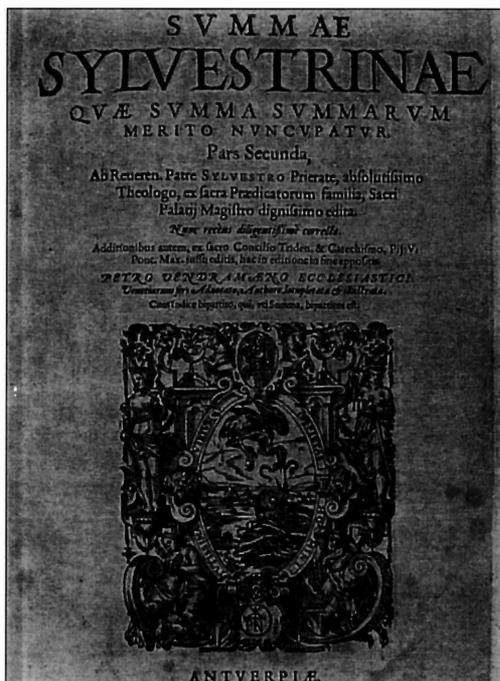
En otro de los grabados la estructura arquitectónica se oculta con la presencia de personajes religiosos, figuras alegóricas o elementos ornamentales. En el caso de la portada del libro «Supplementum Tertiae Partis Summae Divi Thomae» (nº 16), los datos de la obra se disponen sobre una cartela rectangular, flanqueada por los cuatro evangelistas con los tetramorfos. Sobre el basamento se dispone una tarja circular, sujeta por dos puttis, con la personificación

28 «ACCIPE VESTEM DE TESOURIS FILII MEI AD SACRIFITIA CELEBRANDA» y «QUONIAM MENTE PURA IN MEIS LAUDABUS PERMANSISTI».

29 La novedad de esta portada radica en el atlante y la cariátide a los que se le añaden los brazos, algo que no ocurría con los soportes serlianos, añadiendo la presencia de una arista en la base estípitesca.



Nº 16. Supplementum tertiae partis  
summae Divi Thomae...  
(Santo Tomás de Aquino, 1589)



Nº 17. Summae sylvestrinae quae summa  
summarum...  
(Silvestro Mazzolini, 1581)

de la Fortuna sobre un delfín. El basamento y los pedestales se unen a través de volutas gigantes del que cuelga un ramillete de guirnaldas. Cabezas de ángeles cierran la composición con la presencia de dos mascarones en los laterales de la basa.

Una cigüeña alimentando a otra ocupa el centro de la siguiente portada (nº 17); dentro de una composición en tarja tapa la estructura arquitectónica que se deja entrever en los ángulos que no puede cubrir el óvalo. Dos figuras alegóricas flanquean la composición: la Justicia, con la balanza y la espada y la Fe, con el libro y el cáliz. La iconografía describe el tema de la piedad como virtud máxima del hombre, refrendada por el lema de la marca tipográfica<sup>30</sup>. Esta idea es semejante a la expuesta en el Emblema XXX del libro de Alciato, fuente de inspiración del grabador. Esta actitud piadosa del hombre se reafirma con la alegoría de la Justicia y la Fe Católica, dos de las virtudes cardinales que ha de poseer todo cristiano<sup>31</sup>. En la parte inferior, entrelazados con volutas ornamentales, se representan dos escenas que sirven de complemento al leit-

30 «TUTISSIMA VIRTUS PIETAS HOMINI» (LA PIEDAD EN EL HOMBRE ES LA MÁXIMA VIRTUD).

31 La Justicia se manifiesta de una forma natural en el agradecimiento que los hijos realizan con sus padres, a los que siendo ancianos, alimentan y cuidan hasta su muerte. SEBASTIÁN LÓPEZ, S.: *Alciato...* op.cit., p. 63.



Nº 18. Compendio de algunas  
Historias de España  
(Jerónimo Gudiel, 1577)

motiv de la obra. En la parte superior izquierda una mujer alimenta a un anciano en recuerdo a lo narrado por Plinio de una hija piadosa que, ocultamente, amamantó a su padre, prisionero y condenado a morir, sin que ninguna persona le pudiese llevar comida. Enfrente un hombre que carga a sus espaldas a un anciano, recoge el tema de los emblemas CLX y CXCIV de la obra de Alciato en alusión a la ayuda mutua y a la piedad de los hijos hacia los padres<sup>32</sup>.

En el ático de la estructura arquitectónica se representa a Dios Padre con la cruz, en una composición en tarja, como ejemplo y personificación de la Piedad. Cigüeñas, bustos de toros, mascarones y diversos motivos geométricos decoran la composición completando el programa iconográfico de la portada<sup>33</sup>.

Una última portada (nº 18) responde al modelo arquitectónico de estructura fragmentaria del mundo manierista. La parte central, rehundida, recoge en su interior el escudo de armas de D. Pedro Girón, duque primero de Osuna y Quinto Conde de Ureña, a quien va dirigido el libro y que, a su vez, aparece flanqueado por la alegoría de la Prudencia, con la serpiente y el espejo y la Fortaleza, con la columna<sup>34</sup>.

32 RIPA, C.: *Iconología*. II. p.209; SEBASTIÁN LÓPEZ, S.: *Alciato...* op.cit., pp. 203, 238.

33 Ripa considera la cigüeña, al igual que la corneja, como principales atributos de la piedad. Una antigua leyenda refiere que la cigüeña alimenta a su padre, ya anciano, lo cual le convirtió en símbolo del amor filial. Esta idea se recoge en esta portada. RIPA, C.: *Iconología...* op.cit., p. 207; BIEDERMANN, H.: *Diccionario de símbolos...* op.cit., p. 106.

34 La columna evoca, dentro del simbolismo francmasónico, la fortaleza del Templo de Salomón. BIEDERMANN, H.: *Diccionario de...* op.cit., p. 118.